

Filozofická fakulta Univerzity Karlovy v Praze
Katedra filmových studií

Dehumanizace myšlení

The Dehumanization of Thinking

Doc. Miroslav Petříček, Dr.
vedoucí práce

Jan Kršňák
2006/2007

Prohlašuji, že jsem diplomovou práci vypracoval samostatně a že jsem uvedl všechny použité prameny a literaturu.

.....

Prohlašuji, že jsem diplomovou práci vypracoval samostatně s pomocí osobního počítače Leo a klávesnice Chicony a že jsem uvedl všechny použité prameny a literaturu.

.....

Kdyby květina nebyla včelovitá
a kdyby včela nebyla květinovitá,
nemohl by nastat souzvuk.

Jakob von Uexküll

Lidské myšlení je tak primitivní, že se na ně v některých galaxiích
pohlíží jako na infekci.

Agent K

Víš jaký je rozdíl mezi teroristou a pop hvězdou? S teroristou se dá
vyjednávat.

Madonna

Pře mluva

Tato diplomová práce nechce mít pravdu.

Budu začínat o sobě. Jako malý jsem šilhal. Při pohledu do zrcadla jsem měl pocit, že moje oči se nechtějí moc sledovat a raději by zmizely někam z dosahu zarámované reflexní plochy. Pak jsem podstoupil dva operační zákroky, v jejichž důsledku se na mě sice již dalo dívat, ale protože jsem zároveň nabyt krátkozrakosti, nemohl jsem se zase dívat já. Svět se mi rozmazal do barevných skvrn. Od té doby nejsem schopen vidět nic takové, jaké je to ve skutečnosti - na ta vybroušená skla, na moje objektivy, bez přestání usedá prach a pyl a občas za ně zapadne kolem letící hmyz, který pak zmateně hledá cestu ven skrze mé rohovky.

Díky podobným zážitkům nejsem "mužem hnaným touhou po pravdě jako Isaac Newton jež si jednou vpíchl tupou jehlu mezi oko a oční důlek aby mohl studovat oční anatomii" a nechám se spíš inspirovat Andy Warholem, který si představoval, jaké to muselo být v dobách, než optici všem srovnali vidění na 20-20, v časech, kdy každý viděl jinak. Víc než věda o správném pohledu, to bude taková pop filosofie o rozmanitých viděních. O tom, jak se obrazotvornost baví lidským myšlením. Vyprávění o modrosti a duchamplnosti.

Příběh o pohledu z roku 1521, kdy Magellan našel na Borneu hmyz ve tvaru listu, ale myslel si, že se jedná o strom s chodícími listy, které nepotřebují žádnou potravu a jsou živí jen ze vzduchu. Jeden choval v krabíčce a vůbec to neměl špatně, jen jinak.

O nadšení Marca Pola, jenž konečně uviděl jednorožce a nikdo mu to nevymluvil, ačkoliv šedí a těžce se pohybující nosorožci opravdu pouze zhruba odpovídali popisům bájného zvířete.

O pohledu mimozemšťanů, kteří nemají základní vzdělání, ani všeobecný rozhled, a tak neví, že holubice znamená mír. O pohledu amerických vládních činitelů, kteří cestují po geologických mapách a léčí svět tím, že mu předepisují demokracii a o viděních televize a pohledu buňky, o očích Ripleyové, z níž se stává vetřelec a o náhledech matematiků do jiných dimenzí, o názorech minotaura na nit' a o pohledu Deleuze, který si myslí, že myslet znamená sledovat let čarodějnice.

O příběhu ptakopyska, který si čte v jezírku Boschovy zahrady dávno před objevením Austrálie. O očekávání tvůrců, kteří chtějí, aby je v Salóně odmítli. O vidění lidí z předvoje, kteří rozložili svět na barevné plochy a o Wittgensteinovi, který věděl, že to vždycky může být i jinak a stejně o pár měsíců později, když běhal mezi zákopy, nerozuměl vůbec ničemu.

O skutečných pohledech jako byl ten Muldera, který tušil, že pravda je někde venku a v oka mžiku, kdy nad jeho hlavou proletěla na konci celovečerního filmu obří kosmická loď, viděl, že se nemýlil, nebo ten blázná z Andělů všehomíra, který stále házel míček proti zdi, protože věřil, že jednou tou zdi projde a on jednou prošel a on si jen sedl na lavičku a usmál se, protože právě zažil, jak se naplnil jeho život.

A já jsem jednou seděl na lavičce s Jiřím Cieslarem a kolem šla Monica Vitti a dívala se na vysoké, klátící se stožáry a on řekl, že se dívá za horizont a měl rozhodně pravdu a já jsem se osmělil, vstal jsem, šel k ní a vzal jsem ji za ruku a vydali jsme se spolu za ten horizont podívat.

A bude to taky o pohledu opice, které genové inženýři vpravili do těla buňky medúzy, takže její kůže teď světélkuje a ona má pocit, že se stala experimentálním filmem, jemuž vůbec nerozumí, protože je jím ona sama, a tudíž se k němu nemůže nijak postavit. Bude to o očích, které se na sebe potřebují podívat zvnějšku. O očích bez možnosti odstupu. O očích různých barev, názorů či postojů, o bloudících očích, očích, co nevěří svým očím, o Karolíniných očích, očích tvořících pohledy, očích dívajících se do očí a očí na vycházce po krajině.

Každé z těchto vidění vypráví nějaký příběh, ale protože každé má svou perspektivu, ta vyprávění se spolu zaplétají, popostrkují se a tlačí přes sebe. Jejich úhly pohledu se překrývají, obrazy z jednoho se dostávají do jiného, kde napadají tamní myšlenky, a tak vznikají nápady. O nic jiného v této čtvrti u řeky, kde se bude vše odehrávat a do níž neustále přicházejí nové domy, nejde. Vcházíte na místo pohledu, kam se vypravují oči, aby se navzájem popostrčily. Cesty se zde neustále přeskupují, posouvají se a různě se kříží, což vás, budete-li geografem, přivede k zoufalství, neboť budete muset bez přestání přemalovávat zelenou parků na žlutou silnic nebo modrou domů. Budete-li sociology, nezbude vám, než si vysvětlit, že je to tak zcela normální, že taková je doba a že žít ve svobodném světě znamená smířit se nejen s nově přichozími stavbami, ale také s jejich pohledy rozpustile ignorujícími stávající plány, byť by jejich základy byly logické a bezrozporné. Budete-li filosofové, měli byste se prostě vydat do těchto měnicích se ulic a využít rozestupujících se bloků k pohledům skulinami mezi kategoriemi. Diváci si zřejmě vzpomenou na Monty Pythony, historikům se tu vybaví viktoriánská muzea, která chtěla „ukázat všechno a touto rozmanitostí ohromit“, neboť příroda bývala především rozmanitá. Navíc to mimochodem ukazovalo i na sílu britského impéria, které sebralo, na co přišlo. Udělám totéž, ale, jak už to chodí, povede to k něčemu jinému. Impérium se rozpadne. Nevznikne nějaký katalog, z něhož by mohl povstat organizovaný systém - divná zvířata a zmutovaná embrya v aldehydu nebudou zasunuta za ukázky typických jedinců. Sestavím barokní kabinet kuriozit, jenž připomene dohasínající osvěcenská době z čeho vzešla a čím se díky postmoderně zase stává.

Borgesův příběh geometrie

„Tlönská geometrie zahrnuje dvě poněkud odlišné disciplíny: geometrii vizuální a geometrii hmatovou. Ta odpovídá našemu pojetí geometrie a je podřízena geometrii vizuální. Základem vizuální geometrie není bod, ale plocha. Tato geometrická soustava nezná rovnoběžky a učí, že člověk pohybující se v prostoru mění tvar těles, která ho obklopují. Základní veličinou tlönské aritmetiky jsou iracionální čísla. Při početní operaci se prý veličiny mění a z iracionálních čísel se stávají čísla racionální. A tlönští metafyzikové nejen, že nehledají pravdu, ale dokonce ani zdání pravdivosti. Snaží se vzbudit úžas. Jedna z tamních filosofických škol dospěla k popření času.“

Celky umřely. U textů, umístěných na internetu, už nelze počítat s tím, že budou čteny celé. Vyskytují se v nich odkazy, které slibují větší dobrodružství než následující odstavce, prostě proto, že jsou o něčem jiném, někde jinde, někde, kde jsem ještě nebyl a kde toho snad bude k vidění víc. Vstoupit na neznámou stránku. Rozhlížet se tam. Jen tak zkusit někde kliknout a vidět, co se bude dít. S klidem opouštět, přeskakovat, vynechávat, zavírat. Ztrácet se z textů, v nichž se musí platit. Hledat bez potřeby nacházet - samoučelná procházka. Ale něco tu, tam, někde přeci

jenom vzniká. Není to tak, že by krajina, kterou se probrouzdáte, byla rozpadající se a plná děr jen proto, že sestává z fragmentů, v jejichž stínu spočinulo vaše oko. Že by se všechny ty smysluplné texty, na jejichž expozicích, strukturách a pointách si musel dát někdo záležet, najednou rozdrobily a nezůstalo z nich nic než jakési samoúčelné zabíjení času, chaos nebo prázdno.

Cesta kyberprostorem je sice skákání mezi navzájem nesouvisejícími místy, mezi útržky stránek a vytrženými odstavci, mezi špatně načtenými obrázky nebo mezi slepými odkazy, ale je to stále vaše cesta, vaše brouzdání - vaše vypravování se, které si mění okolní scénérii zcela v intencích tlůnské vizuální geometrie. Zároveň s tím, jak se pohybujete, vzniká virtuální text sestavený ze všeho, co jste potkali díky bezcílnému klikání do všech stran. Takový shluk informací nemá žádný jednotný smysl, žádné konkrétní sdělení - se smrtí celků zmizela i koherence a homogenita a také význam se vytratil, neboť najednou neví z jaké gramatiky a syntaxe by měl povstávat dříve. Místo toho se objevuje příběh, který vyšel z nějakého rozcestníku (odnikud), a který, aniž by někam směřoval, se odvíjel a přesto nikam nedošel, a který jste zažili, když jste si brouzdali po internetu, aniž byste se chtěli cokoli dovědět nebo něco pochopit. Jen jste používali odkazy, náhodně vytrhávali to, co vás zaujalo a vytvářeli si z toho něco jako text. Nebo něco jako film, pokud jste nic nečetli a jen jste si prohlíželi obrázky anebo něco jako konceptuální film, pokud jste si četli a občas něco viděli a pokud jste filmovým teoretikem jako já.

Modří již jistě vědí, že právě jeden takový konceptuální film už chvíli běží. Stejně jako v konceptuálním výtvarném umění v něm jde spíše než o prezentování konkrétních obrazů hlavně o pohyb po hranicích obraznosti, o vyprávění o obrazotvornosti, o teorii sestavenou z obrazů, o myšlení hledající obrazy všude kolem sebe, o dívání se, které obrazy neprohlíží, ani neanalyzuje jejich kompozice, ale vytváří. Bude to něco jako very expanded film theory – filmová studia vypravující se po svém vnějšku.

Konceptuální film je místo, kudy procházejí obrazy. Nemá nezbytně začátek ani konec, ani děj, jméno či hrdinu, nic, co by umožnilo jej nějak označit, někam jej zařadit, nemá žánr, nedá se distribuovat, nelze jej promítnout. Existuje jen jako příběh, co se může přihodit, když se na něj někdo dívá, jenom teď, když jej čtete a konstruuje a jen ty obrazy, které zkomponujete budou jeho součástí. Ocitli jste se v síti, kterou sami stavíte. Vy přidáváte nová spojení, vytváříte nové obrazce z vláken, prolézáte jejími oky, mezi nápady mrtvého pavouka, který se snažil lákat mouchy složitostí svých sítí - rozmanitou zajímavostí jejich kompozic.

Nesmíte nic očekávat, není třeba vidět nic jasně a zřetelně, není třeba se orientovat. Buďte jako Zielinski, který si při svých pobytech ve špatně organizovaných archivech užívá „opravdových překvapení“, kdy se v policích, kde by nikdo nehledal nic použitelného náhle objeví nějaký příběh, třeba pár zatoulaných titulků z Godardových filmů, alternativní konce filmů, které nikoho nenapadly, slétávající se obrazce holubů; hlasy a zvuky, co už dávno opustily svůj zdroj. Materiál se musí nalézt v jedné popelnici letící vesmírem, kam jej vložil jeden známý tvůrce found-footage filmů - film se má sestříhat a zase vrátit do kontejneru, aby mohl být někým opět nalezen a znovu přestříhán a pohozen a nalezen a převyprávěn atd. Film není plochá kompozice, ale kompozice ploch. Myšlenka má smysl, jen když je použita, přičemž může být použita i špatně, je-li použita k vyprávění. Kdosi řekl, že umění

znamená dělat z nepravděpodobného neuvěřitelné. Musíte se stát mouchou diskutující s pavoukem o podobě sítě, v níž má být ztracena.

Samotný sestřih, při němž se spolu potkávají jednotlivé plochy a vytvářejí kompozice, probíhá podobně jako děj, jenž přímo souvisí s kvantovým principem neurčitosti: kolaps pravděpodobnostní funkce částice (např. fotonu). Kolaps je zviditelnění částice, která, protože nevypadá jako bod, ale spíše jako vlna (je to jak bod, tak vlna, ale teď je důležitější její vlnivost), se pohybuje jakoby na více místech najednou, nebo, což je totéž, po své pravděpodobnostní funkci. Ta se znázorňuje jako pohoří, přičemž nejvyšší hora je místo, kde bude částice s největší pravděpodobností nalezena. Když se o tom chcete přesvědčit, podíváte se na částici, ale tím ji jakoby přirazíte tam, kam se právě díváte, takže najednou už není žádné pohoří, nýbrž jen osamocená hora, vrcholek vytesaný z pohoří, místo, kde sedí částice, protože zrovna tam jste zarámovali její pravděpodobnostní vlnu, a tak ji donutili zkolabovat. V tomto smyslu je každý filmový záběr především zrušením všech jiných variant umístění kamery, kolapsem letícího šípku. Podle teorie paralelních vesmírů k žádnému kolapsu nedochází, neexistuje žádné jedno ideální snímání scény, které je třeba najít, jak připomínají velcí režiséři, protože při každém rozhodnutí, při každém pohybu nebo změně, při všech zachvěních všech elementárních částic, se pro každý vrcholek pravděpodobného pohoří vytvoří další vesmír. "Pojem vesmíru je rozšířen tak, že zahrnuje nesčetné paralelní vesmíry - nesčetné množství kopií našeho kosmu -, takže cokoli, o čem kvantová mechanika tvrdí, že by se mohlo stát být s nicotnou pravděpodobností, se ve skutečnosti děje v jedné z těchto kopií." (Greene, Struktura vesmíru) Je nekonečno vesmírů, v nichž se teď nedíváte na konceptuální film, stejně jako nekonečno dalších, v nichž v poslední závorce chybí zmínka o tom, že by vesmír měl nějakou Strukturu.

Jako jste na internetu míjeli nezajímavé části stránek, tak konceptuální film prochází po reprodukcích planet, bílých trpaslíků a padajících meteoritů, napříč všemožnými vesmíry a z každého si bere jen to, co se mu hodí. Někdy jeho desetidimenzionální prostor, jindy využije této možnosti cestování a podívá se na jednu věc z několika různých pohledů. Občas se ocitne v kompozici kdesi na náměstí ve vzdálené galaxii úplně neznámého vesmíru a to, co jej tam napadne, protože v každém sci-fi něco musí něco jiného napadnout, jsou příběhy vyprávěné okolními plochami. Cizí, nesmyslné příhody, odehrávající se podle fyzikálních zákonů, které se po nějakém středoškolské prezentaci jich samých rozhodly, že by bylo zábavné být aspoň v některých vesmírech trochu jinak, a tak zmutovaly, čímž byla spuštěna zcela nová vývojová řada paradigmát. Vidíte zelenooranžové nebe se třemi měsíci (jeden je rozmazaný), několik modrých jeskyní a dvojrozměrné bytosti, hrající volejbal. Někdy pinknou míč normálně, rovnou přes síť a někdy ještě nechají míč několikrát se odrazit od neviditelných rámu hřiště (připomíná to dost starou počítačovou hru), ale vás to ani nevzruší, protože znáte jednu fyzikální teorii, podle níž má vesmír tvar monitoru, takže když vykročíte za pravý rám, vaše noha se objeví zase nalevo za vašimi zády. Natáhněte se nad síť a odneseť jim míč do třetí prostorové dimenze. "Budeme se muset odvážit za hranice důvěrně známých krajín, vzdát se navyklých záruk, vstoupit na ještě nezmapované území a jít vstříc cíli, který není snadné předvídat."¹

¹ M.Foucault, Archeologie vědění, Herrmann a synové, Praha 2002, str. 63

„Elektronická média ničí jedinečnost místa a času. Málo pozornosti se však věnuje možnosti, že elektronická média možná podporují rozvoj jiných forem „inteligence“, které možná doposud ani neznáme a neumíme je pojmenovávat nebo měřit. Televize bojí bariéry mezi oddělenými oblastmi, ale místo konsistentních zdůvodnění, přeje spíše rozkouskovaným trsům informací.“

Podle jiné teorie, která se také snaží nalézt odpověď na otázku, proč vesmír vypadá tak, jak vypadá, to vypadá, že v našem případě budou tím rozhodujícím faktorem černé díry. Vesmír je právě takový, jaký je, protože tu celkem snadno dochází ke vzniku černých děr, neboť je plný hvězd s potenciálem zkolabovat. Kolabující hvězda se vlastní vahou oddělí od zbytku vesmíru - vytvoří singularitu, což je bezrozměrný bod, v němž je ohromné množství hmoty, takže má obrovskou hustotu a hmotnost a tím pádem i velkou přitažlivost. Vše, co se přiblíží na jistou vzdálenost od singularity, co překročí horizont události, už nečeká nic jiného než výprava temnotou a prázdňem vstříc k zániku. I čas tu směřuje do nikam. Po pár hodinách zrychleného padání do centra černé díry se člověk stane singularitou, čímž se zvedne její hmotnost a rozšíří se plocha horizontu události, takže další kousek vesmíru se stane dírou - prázdňem obklopujícím miniaturní bod, který tloustne a tloustne, aniž by se zvětšoval a pak jeden den, nikdo neví proč a nikdo neví jak, tenhle bod exploduje a uvnitř černé díry vznikne nový vesmír, který je podle někoho kopií toho vsáknutého a podle někoho jiného zcela novým vesmírem. V každém případě je tohle způsob, jak se reprodukuje vesmír.

Nikdo nikdy žádnou černou díru neviděl a neuvidí prostě proto, že z moci singularity neunikne ani světlo, takže není žádný foton, který by mohl na vaši sítnici donést zprávu o tom, že vidíte černou díru a právě v tomto smyslu je konceptuální film neviditelný. Není prosvětlen ani sám neosvětluje, nic neukazuje, nic neznamená a nechce ani nic říct. Je to singularita, která používá obrazy letící kolem, nechává je se rozpadat (astronautku padající do černé díry by slapové síly asi sekundu od singularity roztáhly do nekonečné délky aniž by jí koukala hlava ven z pod horizontu události "jeho hlava i tělo jsou stáhnuty do singularity ale jsou do ní stáhnuty nekonečně daleko od sebe") a plochy (cáry nebo střepy těles) jejich kompozic používá k tvorbě prostředí singularity, z něhož jednou vzejde nový svět. Zrodí se z prázdna, ze tmy, co ozáří veškerenstvo, protože singularita je ničím i vším, a tak se zase objeví počátek prostoru a času.

Jak může konceptuální film cestovat multivesmíry a zároveň sedět a pohlcovat okolí? Odpovědí je podoba singularity, která je tak malá, že stejně jako teorie paralelních vesmírů spadá do říše kvantové fyziky. Singularita je „náhodná a pravděpodobnostní pěna, řídicí se zákony kvantové gravitace. V této pění nemá prostor jednu konkrétní podobu (tj. nemá přesně definovanou křivost, a dokonce ani topologii) - s různou pravděpodobností nabývá té či oné křivosti a topologie" (Kip S. Thorne). To znamená, že kompozice vznikající uvnitř singularity jsou na tom úplně stejně jako ty, které se vydaly na cestu různými vesmíry, bez přestání řeší své vlastní prostorové relace, protože se zkrátka neustále ocitají někde, kde je to jinak. Jste-li trojdimenzionální kompozice a ocitnete se v bezrozměrné singularitě anebo ve dvourozměrném prostoru, musíte prostě redukovat svůj tvar, což pro kompozici znamená nic jiného než potřebu vytvořit ze sebe zcela jinou kompozici, stát se někým jiným, někde jinde. Navíc, jak již bylo řečeno, se v singularitě ztrácí vedle

prostoru také čas, takže zde je podobnost s bezcílným brouzdáním vesmíry ještě nápadnější. Ještě se k tomu vrátím. Tomuto ztracení-prostoru-a-času budu říkat singulární diskurs, a jelikož jeden právě čtete, nezáleží najednou tak úplně na tom, jestli věříte na filmy, pohybující se rychlostí světla napříč multivesmíry, ale paralelnost singulárního diskursu a konceptuálního filmu souvisí s Foucaultovou představou myšlení stávajícím se při vzájemném proplétání jazyka a vidění.

Sindisk je tvoření sindisku. Singularitu nezajímají podoby světa za prázdňem, ohraničeném jejím horizontem události, ani všemožně barevné formy, které z ní třeba jednou vzejdou. Rozvrhuje síť vztahů, popisuje vyprávění věcí, sleduje, jak si neurony staví ze synapsí mozek. Sindisk nechce nic sdělit, je to vypovídání o sobě a pro sebe - je sobecký jako černá díra - nemá žádnou potřebu osvětlit cokoli mimo sebe, ale může cokoli stáhnout do sebe. Je izolovaným místem odtrženým od zbytku vesmíru, sestaveným výhradně z fragmentů. Mrtvým autorem, který nechce mít moc nad svým vyprávěním, a tak pouze produkuje chaos, ze kterého povstávají kompozice, impulsy k použití. Bude to rozbité zrcadlo s temnými prostory mezi střepy. Bytí řeči.

„Televize vrhá všechny do jednoho informačního systému.“ Klávesnice, jejíž tlačítka jsou pevně připevněna a přesto schopna vyprodukovat nekonečno vyprávění a ještě se bavit s kolemjdoucími příběhy. Je to singularita, vesmír v prenatalním stavu, velký třesk ve vývojce, fotka k rozstříhání. Trhající se časoprostor. Látka složená z děr od molů. Je to plocha, kterou vrhne na hladinu řeky úplněk: neustále se přeskupující systém lesků, světýlek, jisker a reflektorů kolem projíždějící noční tramvaje. Krajina sindisku by se bez rozpaků dala nazvat nelidskou. Žijí tu stromy, které ke sledování horizontu chroupají ptáky, co si na ně sednou a tlönští metafyzikové, kteří se domnívají, že filosofie je součástí fantastické literatury. Foucault tu nemusí nikoho přesvědčovat, že nedělá nic jiného, než že vypráví příběhy. Singulární diskurs lze potkat jedině s dálkovým ovládním.

Je to shluk malých vyprávění, z nichž žádné nemá potřebu stát se velkým. Je to malé vyprávění složené z dalších vyprávění a protože my jsme na gymnáziu psávali kompozice, lze říct, že je místem pro pohledy - kompozicemi ploch, skládajících se z dalších ploch jako se plocha-příběh skládá z plochy odstavce, který sestává z ploch vět a ty v sobě seskupují plochy slov a ta zase plochy písmen, takže se nabízí otázka s odpovědí uloženou v některém z nekonečna (?) regálů Babylonské knihovny.

Používá svět, rozkládá jej na jednotlivé plochy a syntetizuje z nich svá vyprávění. Nic neanalyzuje, nestará se o to, odkud plochy jsou a jaká je jejich funkce, nepotřebuje vědět, co jsou věci zač, co znamenají obrazy, které přepíná pohledem, z jakých složek se skládají pojmy, které vytrhává z cizích textů, protože je hodlá zcela svévolně spojit v unikajících, efemérních, plynných a především pochybných kompozicích. Konstruuje se - snaží se být maximálně vykonstruovaný. Ale jeho cílem není nějaká pevná, trvanlivá stavba. Spíš tu vzniká něco jako mrak. Kolem náhodně poletujících nečistot se v atmosféře k sobě sesednou molekuly vody a budoucí dešť se kumuluje do nepravidelných forem, které se roztahují a prohýbají a trhají a zase dávají dohromady a tlačí se k sobě a mrak tmavne a nechá v sobě vzniknout několika turbulencím a pak se zase rozprostře a roztrhá a slunce jeho mezerami osvítil jižní Manhattan a je vidět jednotlivé paprsky, jak se lehce dotýkají kovových obrubní domů a mosaz se leskne a pak téma dírama v mraku přiletí na těch paprscích mimozemšťané a celý ten poloostrov za pár dolarů srovnají se zemí.

Vzniká syntetické prostředí až hrůza. Široko daleko žádná pravda nebo autentičnost. Obrazy už rozežraly své referenty. Pohledy splynuly se svými obrazy. Umělohmotná literatura, syntetická filosofie, myšlení, tvořící plastikovou babylonskou věž, Sfinga z Lega, která se na povel postaví na zadní. Film jako syntéza všech umění a zrcadla a odpadky a svítící žárovky a nánosy barvy a poskvřené látky a vytržená slova jedním obrazem Roberta Rauschenberga. Internetová stránka generující poststrukturalistická pojednání. Za jeden klik vám dodá dokonalý poznámkový aparát i s čísly stránek, z nichž při svých úvahách vycházela. „Poněvadž jsem rozumnější a línější, psal jsem raději poznámky k imaginárním knihám.“ (M.Foucault).

„Raný starověk neznal myšlenku autentičnosti knihy. V oněch dobách se text neopisoval, ale přepracovával a zároveň kombinoval s jinými dokumenty. I v dnešní době jsou v Indii vydávány lidové edice Upanišad starých jedno nebo dvě tisíciletí, avšak naivním způsobem doplňovaných tak, aby byly pravdivé: najdeme v nich i zmínku o objevení elektřiny. Nejde přitom o žádné falšování: když se doplňuje nebo koriguje kniha, která je prostě pravdivá, jako např. telefonní seznam, žádné falšování nepřichází v úvahu. Titus Livius a Dionysios z Halikarnassu vylíčili s nezvratnou jistotou čtyři temná století raných počátků římských dějin, a to tak, že poskládali dohromady všechno, co tvrdili jejich předchůdci, aniž by si připustili otázku: Je to pravda? Falsifikátor je člověk, který si spletl století.“ (P.Veyne)

Sindisk je návod k použití a je i polotovarem (polotvarem, jemuž však nic nechybí), který chce být použit. Návod, jehož první bod zní: nepostupujte podle mne. Je to návod, který k ničemu nenavádí. Pouze snad k nedůslednosti, jelikož bod čtyři zní: podle Deleuze je nedůslednost nejvznešenější a nejkrásnější Nietzscheho tajemství. Bod pět: Tajemstvím dobré francouzské kuchyně je experimentování s přísadami. A ještě zmíním bod devět a půl, který říká, že kdo při vaření nebloudí, ten jí vždycky to samé - sám sebe. Je jako mapa, co chce, abychom se ztratili, neboť pak jí znepokojení vlastní situací rozbalujeme a zevrubně si ji prohlížíme. Děje-li se tak často, objeví se v jejích ohybech díry, v nichž se začnou zase prohánět lvy, což mají mapy rády..

Dehumanizace je právě toto nevědění, ztracenost a bloudění. Zvolil jsem chaotický, zmatený, nemetodologický, iracionální a chybný přístup schválně, neboť mou snahou je vytvářet nelidské kompozice, „psát jako když si pes hrabe pelech“ (Deleuze), „jako krysa, která hloubí doupě“ (Guattari) a nic jiného. Necháám střetávat pohledy netvorů a doufám, že se objeví barevné stíny, že se kouř z jejich cigaret sestaví do vět, že se kolem opět budou prohánět dinosauři, že až se člověk stane obrazem, zjistí, že ve městech už nejsou žádné zdi a že se všechny cesty sbíhají k vyhlídkám.

Člověkem je pro mě dospělý, svobodný občan Evropské unie. Další lidé fungují ještě ve všech anglicky mluvících zemích a v některých zmatených státech jako jsou Argentina nebo Izrael). Věřím, že zdravý rozum jich všech je natolik naimpregnovaný pamětihodnou tradicí západní civilizace, že mohou přeskočit tradiční přehled rozvoje naší společnosti a vytrhat z dějin jen ty historiky, které se budou zajímavě rozpouštět v sindisku. Navíc věřím, že onen zdravý rozum je sestaven z komplexů od předních evropských návrhářů: Aristotela, Ježíše, Newtona, Darwina a dalších, kteří spojili své síly, aby zkonstruovali jedno každé kolečko v jednom lehce virtuálním (a snad proto tak svobodomyšlném) světě plném smyslu, a proto bude atak na zdravý rozum, vlastně

i jakousi latentní polemikou s nimi. Chci infikovat zdravý rozum, nechat imunitní systém naší společnosti trošku se protáhnout, podívat se na pár nádorů v našich mozcích a vznést diskusi, zda nenastal čas uznat jejich svéprávnost. Dehumanizované myšlení je především myšlením nezdravým. A jedním z příběhů sindisku je i vyprávění o tom, že to vůbec nevádí, že jsme si všechny naše myšlenky vymysleli, že jsou to jakési umělé implantáty a někdy až skoro doping.

O barbarech nepřemýšlím, protože barbaram se snažím stát.

Mohl bych tu zabít člověka:-) Udělat to by však bylo nejen příliš jednoduché a ohrané, ale především úplně k ničemu, protože je to všem úplně jedno. Takové prohlášení je přímo ohromné vyprávění a ta už nikoho nezajímají. A to i přesto, že neexistuje nehoda, která by mohla nabídnout více zvláštních a tajemných dobrodružství. Kdybych to navíc udělal dobře a postupoval přísně logicky všechna moje došlápnutí byla zcela správná, třeba bych vymyslel i něco, co by dávalo smysl, čímž bych položil další dlaždici, tu svou, na prašnou cestu vedoucí ke konečnému poznání Pravdy.

Jenže já mám pocit, že tahle stavba se zasekla. Tam, kde se mají vedle sebe spořádaně řadit kočičí hlavy, tam, kde by to teoreticky mělo do sebe všechno zapadat a postupně se celé zužovat směrem k „nejlepšímu ze všech možných“ bodů na horizontu, tak tam poslední dobou spontánně vyrůstá barikáda, ale barikáda bez revolucionářů, tudíž spíš jen jakási hodně neuspořádaná hromada bordelu.

Na těch posledních několik set racionálních let se za čas bude nahlížet jako na období regresi. V renesanci, ne že by s tím taky nesouvisel objev perspektivy a knihtisku, se započalo období úpadku lidského myšlení, ačkoliv si to lidé tenkrát nemysleli, protože potkat na ulici alchymistu nebo mága nebyl problém. Jinde, u nějakého dubového stolu politého medovinou, seděl pan Koperník a něco počítal. Rovnice ze sebe elegantně vyplývaly, neznámé se navzájem krátily a výsledek jakoby z tohoto obrazu plného škrtnutí a čmáranic, čísel, písmenek a tajemných znaků sestoupil sám. Koperník se zpotil, ačkoliv Slunce mělo vyjít až za dvě otočení přesýpacích hodin. Nebyl si najednou vůbec ničím jistý, a tak z nervozity svůj právě odhalený výsledek dvakrát podtrh. A čekal, až vyjde Slunce. Jestli vyjde. Když se pak po zakokrhání nad horizontem objevila červená čára, Koperník zjistil, že se Sluncem se to má dnesporánu jinak než se to mělo včera. Objednal si kafe a když mu ho servírka nalévala, řekl jí: "Myslím, že je to obráceně, že se Země točí kolem Slunce a ne Slunce kolem Země." A ona se podívala na jeho výpočty a odpověděla: "No jo, ty vaše výpočty vypadají vo moc líp než ty ohledně Slunce, co se votáčí kolem Země, takže, ačkoliv se to popravdě řečeno vůbec nezdá, to asi tak bude." A jak řekla, tak to je až dodneška.

„Heliocentrický model se ukazuje jako vhodnější, protože jeho matematický základ je mnohem jednodušší než u geocentrického modelu. Kopernikovská revoluce spočívá v tom, že tu poprvé převážilo prosté matematické vysvětlení nad tím, co vidíme na vlastní oči.“

Od onoho rána věříme vědcům, odborníkům, profesionálům, velitelům a učitelkám, protože věříme, že se vyznají v hlubinách našich vědění. Věříme, že naše pohledy vůbec nevidí správně, že je třeba se učit, sdělovat. Věříme tomu, co nám někdo spočítal, zanalyzoval, vysvětlil. Někomu, kdo tvrdí, že sestoupil do dostatečné hloubky, prozkoumal tam dno, z něhož vše povstalo, a teď o-pravdu ví, jak to chodí na

hladině. Ale co když nic není skryté? Co když ta hloubka je jen hloubka propasti? Prázdno. Ostatně i redukcionismus, vlajková loď racionalismu, hledající stále menší a proto základnější části věcí, ztroskotal na bezedně, kde žijí kvantové fluktuace přeměňující každou příchozí analýzu na syntézu, každou lineární funkci na špagát plný uzlů a trhlin, každý časoprostor na bublající pěnu, hloubku propasti na její povrch. "Zdaž vidět samo není - vidět propasti." (Nietzsche) Co kdybychom náhodou žili v době, kdy nikdo vlastně nic neví? A ve světě, který se nedá vypočítat, měli pocit, že mu vůbec nerozumíme a občas věděli, že nevíme, kdo jsme

Humanismus je výsledek, který vyšel člověku. Spočítali jsme to nebi i zemi. Zbavili jsme Zemi jejího centrálního postavení a obrali Slunce o život. Lehce nás to znervóznělo, tak jsme se dvakrát podtrhli. Bylo to svobodné a rozumné rozhodnutí. Použili jsme pohanské nauky o komplementárnosti mikrokosmu a makrokosmu, skombinovali je s antickým rozumem a křesťanským řádem a před obrazem Ideálního města jsme si uvědomili, že všechny jeho linie se sbíhají směrem k pozorovateli a to neznamena nic jiného než, že já jsem to nejlepší, co ve vesmíru je, protože jsem poznal, že ke mně směřují všechny hlubiny vesmíru, "protože kdyby ty nebyly poznatelné, jak bychom je mohli poznávat?" A tak člověk poznal, že je výběhem pro řád.

Kdysi byly doby, kdy spolu lidé mluvili jenom, když se mohli slyšet, kdysi nebyly brýle, a tak se nevědělo, že každý vidí jinak, kdysi se v Praze po celý den točilo Slunce kolem Země a v roce 1000 nikdo nevěděl, že začíná nové tisíciletí a v roce 0, že začíná letopočet a lidé, co žili jako sběrači a lovci, měli prý daleko více volného času než my, ale někde se stala chyba a nevěděli, co s ním, a tak několik chytrých hlav vymyslelo zemědělství, moc to sice zpočátku nefungovalo (několik set let), ale aspoň se tím zabil čas, a tak vznikla práce, která se zdokonalovala, aby byla efektivnější a pro-pracovanější a důmyslnější a pak mechaničtější a ještě efektivnější až spolu nakonec lidé mluvili, jen když se neposlouchali.

Ale zase jich dost mělo vše možná havarijní pojištění, jelikož začínali tušit, že jejich svět už nevydrží moc dlouho předstírat, že funguje. Bylo na něm vidět, že začal brát drogy, protože už nemůže vydržet rytmus novelizací vlastních zákonů. Potí se jako Koperník, neboť neví, jestli jeho výpočty nejsou jednodušší, a tudíž hezčí než on sám. Zdravý rozum bral prášky na uklidnění a poststrukturalističtí myslitelé psali knihy o tom, co je napsáno v jiných knihách a o tom, že v jiných knihách je zase napsáno něco jiného. A všichni měli pravdu a říkali nahlas, že nic není jisté, pevné ani trvalé, ale že to nevadí. A v jedné starší knize, kterou všichni znali, bylo napsáno, že vůbec nejlepší kniha je ta, z níž se nedovíte nic nového, protože to znamená, že přesně popisuje váš život. Jmenovala se 1984.

Vlastně zavírám jen jeden jediný zdravý rozum - ten váš. Budu se snažit vyhnout se co nejvíce postupům, formám či metodám toho myšlení, na které jste zvyklí, které považujete za samozřejmé, o nichž vlastně ani nemusíte přemýšlet, neboť ony přemýšlí za vás. Mým záměrem je nepokračovat ve snažení humanistického, racionálního myšlení. Nepůjdu do hloubky, chci myslet povrchově. Nebudu negovat žádné teorie, nebudu argumentovat, jak a proč myslet lépe, jestli může dnes být něco trapné, tak je to chtít zlepšit svět. S jeho chybami mám jiné plány - použiji je jako materiál ke konstrukci křehkých kompozic postmoderních vyprávění (namísto moderních ideologií). Nebudu psát žádnou příručku, ale příočku - krajinu, která

vytváří pohledy a v níž už nemá smysl mluvit o prostoru a času, o vnitřku a vnějšku, o bytí a nicotě, o pravdě a lži, o řádu a chaosu, o smyslu a nesmyslu, o diplomové práci a sci-fi. Bude to provrtávání se kategoriemi. Takové otevírání hranic pro uprchlíky. že lidská mínění jsou dětské hračky² Záleží jen na vás kolik komplexů si budete ochotni urazit, do kolika černých děr ve vašem vesmíru se vám zamane spadnout, které věci necháte stát se vašimi očima, abyste se mohli podívat na svět nelidským pohledem. Nebudou vás obtěžovat žádné poznámky pod čarou, nebudete se muset zdržovat hledáním v jiných knihách, abyste si ověřili, že citace je skutečně na stránce, kterou jsem uvedl. Někdy citáty neoznačím vůbec - berte to třeba jako infantilní vzpouru proti zvykům společnosti, která by se pro jistotu ráda umístila do uvozovek sama, protože jejím základním životním pocitem je pochybování o sobě. Ale společnost je možná právě díky tomu, že si navzájem krademe myšlenky.

Foucaultův příběh diskursu

„Diskurs není v žádném případě místem, kde se budou ukládat předem připravené objekty a stavět se jeden na druhý jako v jednoduchém povrchu zápisu. Nabízí se tedy otázka, zda není jednota diskursu založena spíše na prostoru, v němž se různé objekty vyskytují a neustále transformují, než na stálosti a jedinečnosti jednoho objektu. Jednota diskursu o šílenství by pak nebyla založena na existenci objektu "šílenství" anebo na ustavení jediného horizontu objektivitu; byla by systémem pravidel umožňujících vyjevování předmětů v daném časovém rozmezí: objektů izolovaných měřítka diskriminace a represe, objektů diferencovaných v denní praxi, v judikatuře, v náboženské kazuistice, v lékařské diagnostice, objektů, jež se projevují v patologických popisech, objektů vymezených zákoníky či lékařskými předpisy, metodami ošetřování a nemocniční péčí. Proč právě tento výčet, a ne nějaký jiný? Navíc by jednota diskursů o šílenství byla hrou pravidel, která definují transformace těchto různých objektů, jejich neidentitu v čase, zlom, který se v nich rodí, vnitřní diskontinuitu, která ruší jejich stálost. Definovat soubor výpovědí ve smyslu jejich individuality by paradoxně znamenalo definovat rozptýlení jejich předmětů, uchopit všechny mezery, které je oddělují, změřit distance, které mezi nimi vládou - jinými slovy formulovat jejich zákon rozmístění. Velice brzy bychom byli nuceni konstatovat, že se tu objevují nové pojmy; některé z nich jsou možná odvozeny z předchozích, ale jiné jsou vůči nim heterogenní, a některé jsou dokonce s předchozími neslučitelné. Domácí úkol, který spočívá v pojímání diskursu už ne jako souboru znaků (označujících prvků, jež odkazují k obsahům anebo k reprezentacím), nýbrž jako shluku praktik, které systematicky vytvářejí objekty, o nichž mluví."³

Například budu psát o bakteriích. Pokud by měl někdo dojem, že používat ke konstruování filmové teorie bakteriologii je svévolnost a nesmysl, pak bych mu odpověděl, že mi stejně matoucí, ne-li ještě více, přijde aplikovat na film psychologii, což se běžně děje, neboť ve filmu vůbec nikdy nejsou lidé, nýbrž jen barevné plochy ve tvaru lidských hlav a těl, která jsou navíc často bez nohou. Říká se tomu americký plán. Dehumanizace směřuje především proti všudypřítomné psychologizaci filmu (a myšlení obecně), proti jeho redukování na lidské pohledy. Je to boj za volný výskyt nestvůr na plátcích multikin - boj za rovnoprávnost vychýlených, nelidských obrazů.

² Hérakleitos, In: Řeč o povaze bytí, Herrmann a synové, Praha 1993, str. 60, a dále: Cože? Já jsem v nějaké knize? Jeden celý život píše fragmenty a pak

³ M.Foucault, cit.dílo, str. 68 a 53-54 a 69 a pokračuje 54 a 57 a 78-79

To je důležité mít na paměti, neboť vám občas může připadat, že personifikuji věci či že dodávám zvířatům lidské vlastnosti. To se tady nikdy nebude dít. Nechci, aby se to dělo. A požaduji, aby se biologové omluvili za genocidu bájných zvířat.

Po Středozeří chodí celé lesy dívající se stromů. Ale popsat jejich vidění tak, aby nevypadalo antropomorfně, je problém už proto, že jsme příliš zvyklí spojovat jazyk jen s člověkem. Pokud je však schopnost řeči tím, co odlišuje člověka od nečlověka, pak snad právě o jejích mezích a o jejím rozpadu, o nevyslovitelném, o lidských neschopnostech vypráví dehumanizace myšlení. O čem se nedá mluvit, o tom se musí mlčet a o čem se musí mlčet, na to se dá dívat. A jelikož nejdůležitějším vynálezem 20. století byla televize, bude třeba ke knižtisku připsat, přičíst a používat dálkové ovládání.

V text čínských písemných znaků jako básnické médium mluví Ernest F. Fenollosa o čínském obrazovém písmu jako o znacích, které si s sebou nesou celou svou historii, jako o kompozicích linií a bodů, z nichž je patrná celá jejich etymologie. „Jejich ideogramy jsou tím, čím jsou zkrvácené bitevní korouhve starému pamětníku tažení.“ Ale není to tak, že by si ideogramy pamatovaly svá lingvistická utváření (jako má š neustále potřebu vyprávět o tom, jak s donutilo z, aby nestálo vedle něj a raději šlo na horu), spíše se neustále komponují podle toho, který děj zrovna v přírodě zaznamenávají. „Při čtení čínštiny si nepřipadáme jako žongléři s mentálními žetony, nýbrž sledujeme, jak na sebe samy věci berou svůj osud.“

Sv. Augustin přemýšlel o „dokonalém jazyce, společném všem národům, jehož znaky nejsou slova, nýbrž věci samy, takže svět se jeví jako kniha napsaná božím prstem.“ Borgesovy postavy dokáží číst leopardí kůži, matematikové vytyčují rovnicemi nové dimenze a kabalisté vytvářejí kombinací písmen věci a

Muž vidí koně (tři znaky): „Nejprve tu stojí muž na dvou nohách. Za druhé se jeho oko pohybuje prostorem: výrazný obrazec představovaný běžícíma nohama pod okem, zjednodušený obrázek oka, zjednodušený obrázek běžících nohou, přes svou jednoduchost nezapomenutelný, jakmile jste ho jednou spatřili. A za třetí kůň stojící na čtyřech nohách. Tyto znaky vyvolávají myšlenkový obraz právě tak jako slova, a navíc tak činí daleko živěji a konkrétněji. Nohy patří ke všem třem znakům: jsou živé. Celá skupina působí dojmem souvislého pohyblivého obrazu.“

Kde ale skončí takto utíkající věta? Jak se znaky rozhodnou, že se mají zastavit a něco nám sdělit? Jak se z běžícího oka stane kůň? To jsou všechno zavádějící otázky, nicméně ukazují rozdíl mezi čínským díváním se na jazyk a naším myšlením. V přírodě není žádná ucelenost, věta se nemusí zastavit, přechází do další věty, aniž by se dokonala, aniž by se stala celkem s nějakým sdělením. Je sama dějem stejně přírodním jako běh koně nebo pohled do krajiny. Objeví se a zase zmizí a ne nezbytně ji zachytíte na jejím začátku anebo se dočkáte jejího završení. Proletí kolem vás jako vosy, začnete se zmateně ohánět a už ji nikdy nespátříte znova. Snad uletěla. „Všechna dění v přírodě jsou propojená, a ucelená věta tedy neexistuje: kdyby existovala její vyslovení by trvalo celou věčností.“

Fakt, že věty ukončujeme, pramení z jejich antropomorfizace. Domníváme se, že jsou našimi výpověďmi, naším vlastnictvím, názorem, naplněním práva na sebevyjádření, a tak si nedokážeme představit, že věty neumírají, že se na rozdíl od nás mohou stát nesmrtelnými. Proč by věta měla chtít být ukončena? Čeho by asi dosáhla sebevražedná věta? Co by ji k tomu vedlo? Vyčerpanost? Stáří? Potkal jsem mnoho

velmi starých vět a neviděl jsem na nich příznaky únavy ani nesvéprávnosti. Touha po smyslu-plnosti? To by nejednu větu rozesmálo. Nepřijdete na nic než na ten význam. Necelá věta nemá význam, takže aby jej nabyla, je třeba ji ukončit. To je však stejné jako s oním všezahrnujícím porozumění vesmíru, které je možné a nezbytné, protože kdyby takové nebylo, k čemu by byl člověku všezahrnující rozum. Člověk vládnoucí logu a logos vládnoucí jeho pohledu. Humanistická sebestřednost v kostce. Anebo jako se smrtí, co dodá smysl životu. Velmi křesťanské. Jsme významuplní, aby cokoli řekneme, mohlo být použito proti nám, abychom mohli být zodpovědní, srovnávatelní a hodnotitelní, jsme odsouzeni mít význam, neboť to právě znamená být člověkem, uceleným myslícím organismem. Naproti tomu mrtvým autorem je ten, kdo nabízí své příběhy k použití, kdo je nechává, aby si žily svým vlastním životem, kdo nic nevypovídá, nesnaží se sdělit význam, nýbrž jen vysílá impulsy - speciální efekty. Slova a věty vytvářející kompozice, do nichž lze vstoupit a zažít morfining vlastního pohledu. Myšlení obrazů - obrazotvornost. Rozkládání kostky. Stávání se vnějškem. Dostatečně postmoderní.

Každá čínská spojka něco dělá - zprostředkovává dva děje, dvě události nebo dvě stávání se - spojky vytvářejí vyprávění, vztahy mezi plochami. „Například spojka protože odpovídá slovesu užívat.“ Nějaká myšlenka je tedy vyargumentována, když je použita k vypravení se ideogramu směrem k jinému, přičemž může být použita i špatně, protože příroda nejenže nemá žádnou ucelenost, která by brzdila vypravování se vět, ale nemá ani žádnou gramatiku, která by určovala ideogramům směr jejich pučení a vzájemného prorůstání. „Užití může vychýlit úplný smysl tu více na jednu stranu, tu zas na jinou, to záleží na perspektivě, ale ve všech případech má básník volnost jednat slovem tak bohatě a konkrétně, jako to činí příroda.“

Z toho jsem vyvodil, že není nadále nezbytně nutné respektovat gramatická ani syntaktická pravidla. „No možná by se nějaká taková změna mohla odsouhlasit u nás v Extralize. Pak by se zas dala odvolat.“ (M.Dusík) Fascinuje mě pohled na tvrdé y s tečkou, jenž nenechává zmizet pochybnosti nad schodností podmětu s přísudkem. Snažíte se to nějak začárat, ale moc to nejde, naopak to vítězné písmenko je najednou silnější než ta v jeho okolí, takže vám později na stránce padne ze všech nejdříve pohled právě na něj. Chci se cítit jako žák, jemuž učitelka podtrhala červeně prakticky každé slovo a on teď nemůže ze svého krvácejícího diktátu spustit oči, protože má pocit, že stvořil něco, co snad ještě dýchá. "Žije to!" zaře na celou třídu, ale s učitelkou to nepohne, myslí na monstrem a na Andyho Warhola: Samozřejmě, že můžete být nevychovaní, pokud víte, jak to použít. Přísudky budou bezradné z podmětů transvestitů a přivlastňovací zájmena sem tam založí družstvo. Také se může stát, že budu psát sprostě. "Právě naopak je vhodné studenty upozornit, že vytváření takovýchto svévolných výkladů je jedním z velmi účinných nástrojů moderní matematiky umožňující jí dobrat se do míst jinak obtížně přístupných." (P.Vopěnka - Horizonty nekonečna, Vize 97, Praha 2004) Nakonec se ukázalo, že tak jednoduché obrátit věty o jejich tečky není, takže narazíte jen na pár neukončených vět.

Běžící oko se samo stane koněm. Nechce pouze sledovat koně, chce vidět koněm. Nechá si narůst další dvě nohy. Baví se tím, jak jeho víčka protivítr roztrhává na cáry. „Jeden s nejpozoruhodnějších rysů čínštiny spočívá v možnosti pozorovat nejenom to, jak se rozvíjejí větné typy, ale i to, jak slovní druhy doslova rostou a pučí jeden z druhého. Stejně jako příroda, i čínská slova jsou živoucí a tvárná, jelikož tu

nedošlo k formálnímu rozdělení věci a činu." A tak se boj, pohyby Zlomeného meče mezi údery protivníků, díky pohybům jeho štětce objevuje v podobě dvacátého znaku pro meč, protože kaligrafie není kreslení symbolů, ale napojování se na proudy, jimiž se vypravuje vesmír.

Podle Fenollosy je tím, co nedovolí utíkajícím ideogramům opustit Čínu, metafora. Ta se objevuje, když jazyk "sleduje objektivní linie vztahů v samotné přírodě. Vztahy jsou reálnější a významnější než věci, jež spojují. Síly, v nichž se rodí větvová dubu, dřímají v žaludu. Ve větvení řek i národů vládou obdobné linie odporu a sotva drží na uzdě síly života, které se derou na povrch. Nervové vlákno, elektrické vedení, železnice a banky jsou jen různé kanály, které si vynucuje komunikace."

Metafora je tu evidentně mnohem víc, než jen pouhé přirovnání nebo analogie. Fenollosa spíše myslí to, co Deleuze s Guattarim nazývají abstraktní stroj nebo machinic phylum nebo engineering diagram. Jakási virtuální (abstraktní) kompozice ploch, jež se utvoří v chaotickém proudu hmoty a energie (taktéž abstraktním - tam, kde ještě není nic, co by bylo něčím), a která se pohledem z nějakého aktuálního světa stává na tomto místě pohledu viditelnou (skutečnou), přičemž tento pohled-obraz si nenárokuje abstraktní stroj jako nějakou svoji podstatu, která náleží jen jemu, ale ponechává jej v chaosu nadále volně k dispozici i pro pohledy z jiných aktuálních míst. Abstraktní stroj je kompozice pohybů.

„Pokud tvrdíme, že třídní boj je motorem historie, používáme slovo motor v čistě metaforickém významu. Nicméně jestliže řekneme, že hurikán je parní stroj, není to teď pouhá jazyková analogie; spíše říkáme, že hurikány obývají nebo ztělesňují stejný diagram, jaký používají inženýři ke konstrukci parních motorů - tzn. že říkáme, že hurikán, stejně jako parní stroj, obsahuje zásobu tepla (plocha), funguje na základě teplotních rozdílů (plocha) a cirkulaci materiálů a energie provádí přes tzv. Carnotův cyklus (plocha).“ (De Landa)

Zlomený meč a jeho kaligrafie mají stejný abstraktní stroj a právě ten vidí král. Nejde tu o něco jako autorský styl, ale o to, že jistá kompozice, jež se ustavila v chaosu, se aktualizuje jak v bojovníkově těle, tak v kaligrafii a že Zlomený meč je někým, kdo se dokáže podívat do proudu hmoty a energie na kompozici, z níž se sám děje - stát se abstraktním, a pak se zaktualizovat v jiném pohledu, v kaligrafickém obrazu a král je někým, kdo vytahuje z obrazu jeho pohled - jeho vidění proudu hmoty a energie. Proto může král porozumět nejenom tomu, jaké jsou oblíbené obraty a údery Zlomeného meče, ale i celý smysl boje jako takového a také bojovníkův světonázor. Až za okamžik dorazíte mezi skály a narazíte tam na atraktory a bifurkace, nepůjde o nic jiného než o pohled kamenů, kterým se snaží upozornovat na vlastní život, na pohyb proudu hmoty a energie, na vlastní postávání v chaosu.

Úplně stejně vznikají také čínské ideogramy - jakýmsi rozštěpením se věcí, reprodukcí diagramu. Fenollosa by řekl, že mezi koněm a jeho ideogramem funguje bezprostřední imaginace. Jakoby příroda sama chtěla vytvořit obrázkové písmo, jakoby jazyk byl výsledkem mutace věcí - jejich vypravením se do světa vyprávění. Jiný příběh by mohl být o tom, že se oheň rozhodl, že člověk, který jej rozdělal, by si u něj měl povídat a nechal na praskajícím povrchu polena zazářit tvary písmen s takovou oslnivostí, že o nich člověk už nikdy nepřestal mluvit. "Ideogram pro pojem přítel je člověk a oheň. Ideogram pro mluvit jsou ústa, z nichž vycházejí dvě slova a plamen."

I v sindisku se vyskytuje několik abstraktních strojů, z nichž nejdůležitější je obraz v Obraze. To je diagram, který nechává plochy utíkat za rámy jejich aktuálních kompozic, který umožňuje vnitřku rozpustit se ve vnějšku. Tímto pohybem vzniká celý konceptuální film, takže nyní stačí, když si obraz v Obraze představíte jako televizi v obývacím pokoji. V té televizi dávají nějaký film, třeba Ztracený svět, takže se to tam hemží dinosaury, zatímco ve vašem obýváku není dinosaur ani jeden - to proto, že obraz má zcela jiné možnosti (pravidla, fyzikální zákony) než Obraz. Je to jiný fikční svět - v Obraze, v tomto případě v obýváku, žádní dinosauri nežijí. To podstatné, co odlišuje obraz v Obraze od běžného diegetického světa v extradiegetickém prostoru je to, že obraz ví, že je obrazem v Obraze, každý obraz je obrazem v obraze, a tak si jeho kompozice nepřestávají být vědomy toho, že to může být i jinak, což je důležité, neboť nyní si ani pravidla obrazu, ani zákony Obrazu nemohou klást nárok na nějakou univerzálnost nebo nenapadnutelnost. Spíše naopak, protože jak z obrazu do Obrazu, tak z Obrazu do obrazu neustále proudí plochy a napadají tamní kompozice. Taky by se dalo říct, že když někdy čumíte na televizi, máte pocit, že se rozpadá svět.

Michel Foucault (čtený dálkovým ovládním): Když říkám "já mluvím", obklopuje mou řeč poušť a tato prázdnota, v níž se vyjevuje bezobsažná tenkost onoho "já mluvím", je absolutní otevřenost, skrze kterou se řeč může rozlévat do nekonečna, zatímco subjekt, ono "já", jež mluví, se drobí, rozkládá a rozptyluje tak, že nakonec v tomto holém prostoru mizí. Není již diskursem a sdělováním smyslu, nýbrž šířením řeči v jejím syrovém bytí. Bez oddechu pokračuje neurčité rozpínání řeči, běží spíše o přechod do "vnějšku" a literární promluva se rozvíjí ze sebe samé, vytvářejíc síť, jejíž každý bod je situován vzhledem ke všem ostatním. Je to řeč, jež se od sebe co nejvíce vzdaluje. Obrátit ji ke krajnosti, v níž se musí ustavičně popírat. Což bychom mohli nazvat "myšlení vnějšku". Taková řeč nemá již být mocí, ustavičně produkující obrazy, kterým dává zářit, nýbrž má být naopak schopností, která tyto obrazy rozpouští, zbavuje je veškeré jejich tíže a dává jim vlastní průzračnost, jež je postupně prosvětluje tak, že nakonec vybuchnou a rozptýlí se v lehkosti nepředstavitelného. Je to řeč o vnějšku každé řeči, slova o neviditelné straně slov - naslouchání oné prázdnotě, probíhající mezi jejími slovy, hukotu, který ji ustavičně rozkládá, nikoli konečná a osvětlující pravda, nýbrž zurčení a nouze řeči, jež vždy již započala.

Teď zase něco o vzniku vesmíru, protože to už tu dlouho nebylo. O vzniku vesmíru nikdo nic neví. Teorie velkého třesku se zabývá až tím, co bylo po velkém třesku. Existuje také teorie inflace, jež se snaží pojmut do sebe i teorii velkého třesku, a jež by snad mohla být dalším příkladem abstraktního stroje, tentokrát fungujícího v kosmologii, neboť „nabízí mocný teoretický rámeček, který dává do souvislosti zdánlivě různorodé problémy - problém horizontu, plochosti, původu struktur i problém nízkoentropického raného vesmíru - a poskytuje jejich jednoduché řešení. Zní to hezky." Inflační teorie je příběh, který se na začátku 21. století zdá vědcům nejzábavnější, nejvíce zajímavý - což by mohlo zhruba odpovídat slovu pravdivý.

Podle inflační teorie prošel vesmír v nepatrném okamžiku velice prudkým rozfouknutím, při němž se zvětšil více než za zbylých 14 miliard let. Nebyl to počátek, spíš jen jedna z událostí, které zažil už dříve existující kosmos. To, co se rozfouklo, kosmologové nazývají inflatonové pole. Bylo plné kvantových fluktuací, které jej rozechvívaly, čeřily a muchlaly tak, že se zde podobně jako u singularity nedá vůbec

mluvit o nějakém prostoru a čase, což je dobře, neboť vesmír je prostoročas a inflatonové pole není ještě žádný vesmír. Šlo spíš o jakýsi budoucí vesmír uvnitř jiného vesmíru. Při rozfouknutí nestačily tyto mikroskopické fluktuace zmizet jako obvykle, nýbrž byly roztáhnuty do rozměrů větších než kvantových, čímž získali jakousi stálost a trvanlivost, jež jim později vynesla označení "zárodky chomáčů hmoty". Tyto hrudky měly o něco větší gravitační pole než okolní vesmír, takže si na sebe nabalovaly jeho materiál, čímž se ustavičně zvětšovaly, což už je ten známý příběh o vzniku meteoritů, hvězd a černých děr.

Inflační teorii také zajímá celková hmotnost (nebo energie, což je totéž) vesmíru, a tak se zaměří na pohyb hvězd i celých galaxií a s použitím rovnic obecné relativity a nějakých dalších úprav ji vypočítá. Sice „kdybychom celý vesmír co do velikosti připodobnili k Zemi, jeho část dostupná našim teleskopům by byla menší než zrnko písku“, ale věřme, že váží tolik, kolik chtějí, neboť jejich výsledek je dostatečně zábavný. Svítivá hmota, energie fotonů a částic, které se s fotony sráží, viditelná hmota, která tvoří všechny ty galaxie a slunce v tom nám známém zrnku písku, hmota materialistů, látka na všechny věci tvoří jen asi 5 % hustoty vesmíru. Nejde o to, že by zbytek bylo prázdno, to neexistuje, neustále plaveme v Higgsově oceánu, mikrovlnném záření nebo teď vaším tělem prošly miliony neutrin a ani jedna z vašich buněk o tom neví. Teď zase. Zbývající vesmír tvoří z 25 % temná hmota a ze 70 % ještě zase jiná skrytá energie, o nichž nikdo nic neví, ale existuje jedna teorie, která popírá existenci skryté hmoty a říká, že to je jen gravitace, co utíká do jiných prostorových dimenzí a naše reklamy nabízejí vápník, hořčík, mangan a jiné chemické prvky v rodinných balení a některé říkají, že energie se skrývá v jogurtech a všichni jogíni, brblající o jakési pochybné energii, prostupující celý vesmír, přestávají být považováni za lháře a šarlatány a stávají se kultovními postavami jako třeba rytíři Jedi, ovládající sílu nebo jiné postavy ze Star Treku, co ovládají, co je zrovna třeba ovládat.

Kosmologové také spočítali, že inflatonové pole parazitovalo na gravitaci, což znamená, že s postupujícím rozfoukáváním se zvyšovala jeho energie. Čím byl vesmír větší, tím v něm bylo víc energie, hmoty, víc prostoru. Výsledkem je, že výchozí inflatonové pole nemuselo vážit více než 10 kilogramů, což rozhodně ohrožuje monopol supertěžkých černých děr na reprodukování vesmírů. "Někteří fyzici, včetně Alana Gutha a Eddieho Farhiho, zkoumali, zda by člověk hypoteticky mohl stvořit nový vesmír v laboratoři syntézou hrudky inflatonového pole. Kromě toho, že ani nemáme přímé důkazy, že by existovalo něco jako inflatonové pole, si uvědomte, že 10 kilogramů inflatonového pole bychom museli namačkat do prťavého prostoru, do prostoru o straně velké zhruba 10^{-28} , což by vyžadovalo závratnou hustotu - asi 10^{67} krát větší, než je hustota atomových jader - a to je za hranicemi našich možností současných a patrně i budoucích." (Struktura vesmíru, str. 269)

Ani trochu nemám v úmyslu zlehčovat vědecké poznání. Ba právě naopak - nesmírně mě baví, že západní věda nejen už nemá se zdravým rozumem nic společného, to platilo po celé 20. století, ale rezignovala i na jakékoli snahy o souvislost s tímto světem. Vystoupila mimo své hranice a metody, už necítí potřebu se vždy experimentálně ověřovat, zvykla si, že ke změnám paradigmat dochází každou chvíli a stala se vyprávěním neuvěřitelných příběhů. Nechává z matematických rovnic, v jejichž složitosti se vyzná jen několik vyvolených básníků, povstávat kompozice neviditelných obrazů, píše science fiction, objevuje jiné světy. Právě proto používám

tolik jejích nápadů. Vědě nikdy nejde ani tak o konečné výstupy jako o vypravování se do neznáma, stále dál a ještě jinam. Nikdy se nezastavit. Zmapovat i ráj a potom vydesinfikovat boží útulek.

Demokritos převzal ideu atomu od Féničana Moschuse, který ovšem netvrdil, že jde o základní složka světa, ale že atom je dělitelný. Newton opisoval od Plútarcha a jen proto, že v jeho době nebylo tvrzení o neviditelné síle existující mezi věcmi nijak skandální, se jeho zákony mohli ujmout. A Srb Bočkovič v knize Teorie přírodní filosofie z roku 1758 sjednocuje kvantovou fyziku a teorii relativity, které pocházejí z počátků 20. století, tím, že přemýšlí o diskontinuitním prostoru, jehož základní jednotkou jsou zrnka, z čehož vyplývá, že teorii superstrun by možná pomohlo podívat se na matematiku renesančních alchymistů. Vědci používají, ale především chtějí být použiti. Co kdyby byla věda spíš producentem vyprávění než strojem na pravdu?

„Víc než 100 miliard galaxií rozestých po vesmíru jako nebeské démanty není podle inflační teorie nic jiného než jen písmo kvantové mechaniky zvěčnělé na obloze.“ (Greene)

Co když jsou vědci lidé cestující vesmíry, které s tím naším nemají nic společného? „Co kdyby každý předmět měl svou vlastní novou vědu? Mathesis singularis (a nikoli universalis).“ (Barthes) Jako ten profesor z Básníků 2, co přednáší o kompozicích pracovních stolů a vůbec mu nevádí, že jej opouštějí posluchači, protože ví, že až bude třída prázdná, jeho schémata se vypraví do jejího prostoru a on se bude moci mlčky a nerušeně dívat, jak se tam uskutečňují (jak tam skotačí). Co kdyby věda byla unikáním do singulárních diskursů? „Jeden filosof kdysi řekl: ‚Pro samu existenci vědy je nezbytné, aby stejné podmínky vždy vedly ke stejným výsledkům.‘ No, jenže ony nevedou!“⁴

Vytvářet obrazy znamená vnášet do reality fikci. Dívat se na ně je stávání se reálným fikce - uskutečňování obrazu. Psát o nich znamená vyprávět je - vypravovat je do jiné fikce - nechávat je stávat se jinými. O obrazech se nedá psát správně. Obrazy lze pouze nechat rozpouštět se v jejich vnějšku, tam odkud na ně dopadá světlo, v místě pohledu, někde jinde. Jsem zvědavý na to, co se bude dít, když vypustím do skutečnosti obrazy a nechám je vytvářet její prostory, v nichž stejně jako v kině nepůjde o pravdu, ale o dívání se na měnící se kompozice a o zábavu. Nevím, jak jinak psát o filmu než experimentovat s viděním, s obrazy a hluky a nevím, proč bránit někomu, aby prošel záběrem, když se zrovna natáčí, nevím, proč nenaservírovat Adině Mandlové na talířku hovno Oldřicha Nového, asi ne - příliš umění, radši se půjdu podívat do metra, kde na všech stanicích dávají rozmanité Příjezdy vlaku.

„Pro Homérovy současníky nebyla tvrzení, která zůstávala mimo lidskou zkušenost ani pravdivá, ani nepravdivá; nebyla lživá už proto, že nemůže jít o lež, pokud jí lhář nic nezíská a nezpůsobí nám žádnou újmu: klam bez osobního zájmu není lží. Mýtus byl tertium quid, ani pravdivý, ani nepravdivý. Podobně by tomu bylo u nás s Einsteinem, kdyby pravda nebyla potvrzena ze třetího zdroje, totiž autoritou odborníků. Tehdy pravdivé mýty i výmysly básníků proudily k uším posluchačů, kteří neměli zájem oddělovat pravdu od lži a necítili se pohoršeni fikcemi.“ (Veyne)

V sindisku musíte sedět na zastávce a čekat na autobus, aniž byste věděli, kam pojedete, aniž byste chtěli někam jet, tak dlouho, dokud nezapomenete, odkud jste sem přišli, takže až nějaký ten autobus dorazí a vy se rozhodnete nastoupit, může se stát, že

⁴ R.Feynman in: T.Hey, P. Walters, Nový kvantový vesmír, Argo/Dokořán, Praha 2005, str.19

dojedete na místo, kde to znáte, ale nejspíš jej už stejně nepoznáte, protože na lavičce musíte být i tou mouchou, co si bzučí kolem vaší hlavy i pavučinami v rozích i čmáranicemi na rozbitém skle a reklamou na včera a plným košem. Jedině společně s nějakou nechytatelnou a nevypočitatelnou mouchou s tisíci očima má smysl se teleportovat. Ani to moc nebolí, když prolétá vaší síť nic i s bombou kolem pasu. Asi jako euthanasie.

Rámeček 5.2

Ekvivalence hmoty a energie

Hmota je podle Einsteinových zákonů speciální relativity pouze velmi zhuštěnou formou energie. Každou hmotu, včetně hmoty člověka, je možné přeměnit na výbušnou energii (ačkoli jak, to je nesnadná věc). Množství energie, které se získá z takové přeměny, je obrovské. Je dáno známým Einsteinovým vzorcem $E = mc^2$, kde E je výbušná energie, m je hmotnost, která se na energii přeměňuje a c je rychlost světla. Pro hmotnost 75 kg průměrného člověka tento vzorec předpovídá výbušnou energii třicetkrát větší než je energie nejsilnější vodíkové bomby, která kdy byla odpálena. Přeměna hmoty na teplo nebo na kinetickou energii exploze je základem Zwickyho vysvětlení supernov, jaderných výbuchů a jaderného hoření, které udržuje Slunce ve žhavém stavu.

(Příběh z: Kip S. Thorne - Černé díry a zborcený čas)

Singulární diskurs je jedním z oněch vesmírů, k nimž se jejich autoři nehlasí. Mrtví autoři na letní zahrádce. Slunce svítí a pivo příjemně dochází. Nechť je mojí rovinou imanence třeba tahle rozlitá desítka, která nejenže zatéká do desky stolu a kape mi na nohy, ale je i lagunou pro mravence, zrcadlem ve tvaru sítě pro dva topoly a snad i něčím jiným. Není to obyčejná letní zahrádka, kde se bavíme paprsky procházejícími mezi větvemi. Na sever od ní je savana se čtyřmi osamocenými stromy v řadě, na jihu se tyčí pohoří plné osmitisícovek, na západě je oceán, po němž sem a tam jezdí tsunami a na východě je les, v němž žijí jednorožci. Ale je tu i dalších pět stran, ne nějaký severovýchod či něco takového. Každý z těchto směrů je sice mezi dvěma tradičními, ale svírá s nimi pravý úhel stejně jako jih se západem. Říkáme jim podle toho, co v nich leží. V prvním je pivovar, v jehož sklepení si piráti schovávají poklady. V druhém je někdy solné jezero a někdy pestrobarevné město. Ve třetím máme hřiště, kde si hrajeme na bohy a ve čtvrtém je ohromná plazmová obrazovka, kde dávají pouze filmové scény s těmi nejkrásnějšími herečkami. To si vyprosila Laura M., prý nás to taky bude hodně bavit. A měla pravdu, feministka jedna.

Dívka v červených šatech zemřela na vyhlídce u zábradlí jednoho balkonu jednoho mrakodrapu kde lehce poprchávalo a snad právě proto se třásla ve větru jako poslední list na umírajícím stromě a snad právě proto si ráda nechala nabídnout cigaretu od toho kdo ji už několik dní sledoval protože se chtěl podívat do jejích očí na všechny ty věci které se tam dají uvidět všechen ten klid a všechno to utíkání a pak mu řekla že ne že tomu nechce čelit sama a on jí řekl že ji miluje a tlumič utišil šepot jeho pistole a dál ji pevně držel dokud nezemřela a myslel na to že už se nedoví před čím utíkala a že si musí jít ráno vyzvednout ty peníze

Podle Jamese Usshera, arcibiskupa Armaghského, došlo ke stvoření světa jednoho sobotního podvečera 22. října roku 4004 před Kristem přesně v 18:00.

Dívka v červených šatech se ve zbytku Sin City už neobjeví. Je to jedna z těch vedlejších postav, které zahynou ještě před úvodními titulky a nikdo se jimi už

nezabývá. Její život trval necelých pět minut, kdy přšlo tak akorát, aby člověk mohl sledovat, jak se dešťové kapky mísí s cigaretovým kouřem, její vražda byla jednou z těch, k nimž nikdo nemá potřebu hledat vysvětlení. Obyčejně je to jedno, proč zemřel někdo takový, někdo z expozice, protože brzy se objeví další mrtví a hrdina nemá čas počítat každou oběť s pohledem vytřeštěným na cosi za rámem obrazu. Po děsuplném zajíknutí vedlejších postav většinou následuje jejich konzumace nebo alespoň roztrhání na kusy a kousičky. Na rozdíl od nich, dívka v červených šatech nekřičí, neutíká a zemře zamilovaná stejně klidně jako zmizí tvář z písku na břehu moře.

Co vidí krmivo těsně před tím než zemře? Jaký je poslední obraz, který spatří? Na jakém místě byste chtěli být zabiti? Jak vypadá to z jiného světa, co po mně jde? Ve filmech se často stává, že postavy mají čas na prohlídku scény vlastní smrti. Vychutnávají si sliz stékající po ostrých zubech. Necháávají se fascinovat otevřenými čelistmi. Pochopit, že nic strašnějšího už mě nepotká. Zkoprnět. Vědět, že chvějící se dáseň mimozemského mutanta nechá vzniknout ozvěně mého výkřiku. Ještě víc ji rozvíbrovat. Chtěli byste se tomu podívat do očí, ale všude kolem vás je jen vetřelcova ústní dutina. A pak se znenadání objeví uvnitř jeho tlamy další, menší tlama s malými, ale zato ostřejšími tesáky, a ta vám bleskurychle udělá díru do hlavy. Aspoň vidět jaký obrazec vytvořil na stěně můj mozek, ale ani to vám už není dopřáno. Začíná film.

Když se 4,6 miliard let Země zhustí do 24 hodin, objevují se na žhavém povrchu první utuhlé horniny ve čtyři hodiny ráno. V šest se objeví první život. Okolo jedenácté je už v atmosféře velké množství kyslíku a po páté odpoledne se objevují první buňky s jádrem. Ve 20.20 se narodí to, co nazýváme živočichem. Ve 21.50 začnou cévnaté rostliny kolonizovat kontinenty, ve 23.50 přichází člověk. Jeho průmyslová revoluce vypukne 3,7 milisekundy před půlnocí. A v roce 2004 vyhraje mistrovství Evropy ve fotbale Řecko, nad čímž zůstane všem rozum stát. Dal by se podle toho natočit seriál, který by se prezentoval jako seriál v reálném čase: 24 hodin na 24 dílů, z nichž každý by trval padesát minut i s pauzami na nákup. Co když je lidstvo jen reklamou na sebe sama vloženou do něčeho, co bude po reklamní znělce zase pokračovat? Kdo se nechá nachytat na slogan "Homo sapiens"?

V jejích očích je prý vidět, jak je nemocná z utíkání, bláznivé ticho a připravenost čelit tomu, čemu musí čelit. Utíkání ve stoje. Utíkání s rukou nehybně položenou na mokré zábradlí. Utíkání pohledu, který si z výšky prohlíží město. Co když nikdy neutíkala? Co když její svět začal, až když byla tady nahoře? Jak se potom dovědět, před čím prchala, když před ničím neprchala? Co když před filmem nebylo nic? Ani skutečnost, ani komiks, ani Sin City, na které teď shlíží? Co když počátky existují jen zpětně? Co když krajina vznikne zároveň s okem, které ji sleduje? A co když život postav, které zemřou v expozicích, vůbec nekončí jejich smrtí, ale spíš se rozpouští v atmosféře celého filmu, jejich světa, na nějž už nemají žádný vliv, ale v němž jsou stále přítomny, světa, který nedělá nic jiného než zviditelňuje jejich pohled na neviditelné, neznámo, na monstrum, které je sežralo, a které teď žije ve filmu, vyživováno jejich výkřikem způsobeném setkáním jejich tváře s jeho netváří. Na vyhlídce stojí dívka v červených šatech a dívá se zelenýma očima na město. Vidíme její oči, nicméně ne její pohled. Nevíme, před čím utíkala, jestli vůbec utíkala, ale vidíme celý její život, celých těch pět minut, kdy se vyskytovala ve světě. A ona vidí mladíka, který jí řekne, že tomu nechce čelit sama a ona s ním souhlasí a on ji pak zastřelí.

Tam na tom mrakodrapu neprší pouze na dlaždice, po nichž ti dva šlapou, ale také na místo pohledu, na místo jejího pohledu. Je to lidský pohled. A ten pohled jsou dva pohledy, sestává ze dvou obrazů, ze dvou různých kompozic, které spolu nemají nic společného, ale nedají se od sebe oddělit, které se scházejí v jedné oči, ale nejsou viděny stejně, které tvoří jednu scénu, jejíž části si navzájem neodpovídají. Opřena o zábradlí, zastavena i utíkajíc, vidí město a slyší kroky a rozhodne se, že si vezme cigaretu a políbí a je políbena a je jí nabídnuta cigareta a „nechal jsem ji poslouchat moje kroky“ a má červené šaty a třásla se ve větru jako poslední list na umírajícím stromě.

První kompozice: Já. Já je vše, co jsem a vše, co můžu být. Vše, co jsem zažil, vše, co jsem viděl, vše, co mohu vyslovit. Já je kompozice, která myslí, tedy je, ta, jejíž hranice jazyka, jsou hranicemi jejího světa. Já je to, co je ohraničeno horizontem. Já může napadnou solipsismus, jeskyně, simulacrum, matrix, já může jít k psychiatrovi, neboť já má občanku, která nese jméno - moje jméno. Já je subjekt, já je člověk, já je dokonce to, co definuje člověka, co jej odlišuje od zvířete. Já je ta duše, o kterou máte pečovat, já je to, za co zodpovídáte především před sebou samým - před já. Já je ten, co zvnitřňuje vaše okolí, já je ta, co pojmenovává, chápe, rozumí, rozhoduje se. Já žije v paradigmatech, protože je sdělané. Já je historické. Já je minulost a přítomnost. Já je dívka v červených šatech, která utíká, ačkoliv stojí na místě a klidně kouří. Já je nevěřící pohled na monstrum. Já křičí. Kdykoli mluví humanismus o člověku, mluví o já, o této kompozici, která je ale jen jednou ze dvou a je dost pravděpodobné, že ve skutečnosti jich bude daleko více, ale já o těch dalších nic nevím.

Druhá kompozice: Můj život. Můj život je místo, kde jsem. Vnějšek mého těla. Ne-já. Všechno to, co zažívám, z čeho se teprve konstruuje já, všechno to, co jsem ještě nepojal do sebe. Jakmile to pochopím, pojmenuji, rozhodnu o tom, přestává to být mým životem a stává se to mnou. Můj život jsou ti druzí, ti cizí, ti zpoza horizontu - jejich vyprávění, jejich divné příběhy, které zažívám jako události mého života, jejich pohledy na mě. Jestliže já bylo jazykem, pak můj život je viděním. Můj život je kompozice, které nerozumím, protože rozumět něčemu znamená zasadit to do svého systému, do já. Můj život je místo mimo jeskyni, za matrixem, můj život je moje budoucnost, místo sestávající z vypravování se do neznáma, za tajemstvím, za rám já, kde žijí dosud nezažité historiky, ještě neuchopená paradigmata a další bájná zvířata. Je to kompozice mých dobrodružství, setkání s novým, s neznámým, s cizími světy a s neproniknutelnými pohledy, mezi nimiž se jednou objeví také má smrt. Humanismus nikdy nemluví o životě. Můj život je to, co nemohu nijak ovlivnit. Životem dívky v červených šatech jsou laskavé oči jejího vraha. „že ten cizí člověk má právo na něho dozírat.“ Kafka

Představte si, že na někoho dopadá světlo tak, že se zdá být dvourozměrným - bez hloubky. A že jej vidíte na nějakém pozadí, spolu s nímž vytváří kompozici, takže ten druhý vypadá prostě jako jedna z barevných ploch, které všechny dohromady tvoří to, co by se dalo nazvat jedním obrazem vašeho života. Prostě se díváte, jak k vám někdo přichází. Nad hlavou mu přeletí pták, ale nesedne si na ní. Možná se na něj lehce usmějete.

A ještě víc si představte, že i na vás dopadá světlo tak, že se zdáte být dvourozměrným - bez hloubky, ale nevíte o tom, protože cítíte, že máte tři rozměry. A

že ten, kdo k vám přichází, vás vidí na nějakém pozadí, v nějaké kompozici, o níž vy nemáte ani tušení, neboť vznikla, byla zarámována, pohledem přicházejícího. Prostě se dívá, jak se díváte, jak přichází. Možná si nevšiml, že se usmíváte, jestliže najednou vytahuje pistoli. A střílí a těsně za vašimi zády padá k zemi velociraptor a tohle přesně ukazuje, jak svůj život vůbec nemáte pod kontrolou, jak omezené je myslet si, že můj pohled na svět je celým mým životem.

„Nevědomky a zády se dobře kreslí.“ (V. Cílek)

Živé je to, co vytváří kompozice. Tyto dva druhy kompozic. Kompozice vlastního pohledu na svět - obrazů ze života, vnějšek, který nějak zvnitřňujete. Vnějšek, který můžete upravit zcela podle své obrazotvornosti, můžete si o něm myslet, co chcete, interpretovat jej nebo si přepínat mezi jeho jednotlivými programy pohledem, můžete v něm zachránit někomu život, můžete si v něm vzít cigaretu od někoho, kdo se vám vcelku líbí. A kompozice sebe ve vnějšku - Obraz mého života, váš vnitřek, tělo a slova, která necháváte být ve vnějšku, jemuž pranic nezáleží na obrazotvornosti vaší mysli, neboť má svou vlastní obrazotvornost, která si vás zasazuje do vztahů, jež nikdy nemusíte poznat, ale jednou vám možná zachrání život anebo vám jednou nabídne někdo cigaretu, a pak vám prostřelí červené šaty.

Nežijeme ani pouze ve vnitřku, ani pouze ve vnějšku, svět nesestává jen ze svobodných vůlí (řekněme), ani jen z determinací. Žijeme někde mezi, což však neznamená, že bychom nežili nikde, jako spíš, že se vždy vyskytujeme v obou těch možnostech najednou (a mezi dalšími možnostmi). Proto jsou kompozice já a mého života neoddelitelné, ačkoliv stojí proti sobě. Člověk, stejně jako televize v obývacím pokoji, je obraz v Obraze, já v mém životě. Svět je možná simulace nebo jeskyně nebo jakýkoliv jiný obraz, ale je to právě jen obraz. Každá jeskyně má východ, každá simulace má hodnoty, které nesimuluje, a které se tak ocitají jakoby v zázvěti. Stroje mají mnoho měst. Každý subjekt (i předmět) se vypravuje do vnějšku a právě tomu, a ničemu jinému, se říká jeho život. Jedině v Obraze lze zažít dobrodružství anebo jinak: jediné události, pronikající z Obrazu do obrazu, příhody, jimž nerozumíme, jež jsou podivné a proto zajímavé, považujeme za dobrodružství.

Mezi dvěma kompozicemi a uvnitř nich kmitají čtyři obrazotvornosti:
obrazotvornost já vymýšlející si mě - projekt Descartesa a spol. - obraz
obrazotvornost já vymýšlející si můj svět - pohled ven - zvnitřnění - obraz
obrazotvornost světa vymýšlející si svět - z pohledu já jde o neviditelnost - Obraz
obrazotvornost světa vymýšlející si mě - pohled na mě - můj život - Obraz
Časem se to vzájemně prostoupí, proplete a zamotá víc. „Veškerý stín, který zahaluje naše tělo, je stínem dění, na nějž nemůžeme popatřit, protože to je děj, který je pramenem našeho bytí.“ (Quignard) No uvidíme.

Možná, že dívka v červeném je tak klidná právě proto, že utíká, aniž by utíkala, že ví, že se nachází mezi všemi těmito pohledy a možná, že dokonce ví, že je jen vedlejší postavou a že jejím osudem je rozpustit se do atmosféry města a možná, že to byl ten důvod, proč opustila večírek, aby se to město, o kterém pojednává film, v němž hraje jen marginální roli, stalo posledním pohledem jejího života a možná že když už byla tak vysoko nad ním, si prostě jen chtěla užít ptačí perspektivu a nadýchat se čerstvého vzduchu a dát si cigaretu a možná, že my všichni jsme v našem světě jen vedlejšími postavami a možná, že jsme vedlejšími postavami našich vlastních životů. Svět sestává z různých vnitřků a z jejich životů.

Co je alergie?

Alergií (z řečtiny allos - ergon = reaguje jinak) rozumíme tendenci organismu reagovat na podněty z okolí přecitlivěle nebo přemrštěně. Je to stav, při kterém organismus vnímá některé látky ve svém okolí jako škodlivé a brání se proti nim přehnanou, nepřiměřenou reakcí. Látky, které jsou schopné takovou reakci vyvolávat se nazývají alergeny. Zdravý jedinec na přítomnost těchto látek ve svém okolí v podstatě vůbec nereaguje. Organismus pacienta s vrozenou náchylností k přemrštěné reakci je však chápe jako vetřelce, a proto se proti nim začne bránit. Každý třetí občan má s některou alergickou reakcí vlastní zkušenost. Počet pacientů každým rokem stoupá.

(Z příručky VZP České republiky o alergiích)

Alergeny v nejbližších odstavcích budou geologie vykopávající obrazotvornost světa, televize, jež k této obrazotvornosti umožní používat dálkové ovládání, umělý život snažící stát se obrazotvorným, evoluce vyprávějící o stávání se zvířetem a o pohybu mezi obrazy nebo dinosaurus stávající se obrazem. Jde o život ve věku biokybernetické reprodukovatelnosti - o vyprávění chaosu napříč různými kompozicemi.

Když se v průběhu 19. století začaly objevovat zbytky koster ohromných praještěrů, bylo třeba tyto nálezy nějak zapojit do stávajícího světónázoru, jímž bylo božské stvoření. Někteří kreacionisté proto vymysleli, že dinosauři byli mezi geologické vrstvy umístěni během stvoření už takto rozpadlí, že Bůh nechal jejich kosti roztrousit po podzemí, aby je mohl člověk nacházet na procházkách podél vysokých útesů na pobřeží nebo při stále se rozrůstající těžbě kamene, která byla nezbytná pro další rozvoj průmyslové revoluce, a obdivovat se přitom boží prozřetelnosti, která samozřejmě počítala s tím, že jednou budeme potřebovat hodně uhlí a kamene, a že takhle to kopání bude aspoň zábavnější. „Tyto vrstvy a fosilie, konkretizované Bohem v kameni, prostřednictvím okamžitého aktu ex nihilo, působí tak věrohodně, jako by byly manifestací plynoucího reálného času.“ Jenže Bůh zřejmě nepočítal s tím, že dělníci v lomech budou potřebovat peníze a budou ty úlomky posílat několika pomatencům, kteří budou mít potřebu si z těchto fragmentů doma skládat nejen podivuhodné tvory, ale i celé soustavy příběhů (diskursy), v nichž se čas protáhne hluboko za oněch přibližně šest tisíc let, a kteří se nejdříve budou ptát, zda-li jeden každý den z oněch šesti netrval o trochu déle než 24 hodin a pak se osmělí a na ideu pracovního týdne rezignují úplně.

Vývoj středních Čech si tedy můžeme představit jako sérii několika důležitých kroků:

- 1 - postupná sedimentace starohorního a prvohorního moře (asi před 400-800 miliony let),
- 2 - scelení různorodých hornin během variského vrásnění do jednolitého Českého masivu (asi před 300 miliony let, mladší prvohory),
- 3 - zarovnění variského horstva do paroviny (asi před 150 - 200 miliony let, starší druhohory),
- 4 - zatopení této paroviny mořem a usazení vodorovně uložených vrstev (asi před 100 miliony let, křídová transgrese),
- 5 - ploché území Čech vytváří obrovskou pláň s jezery, následuje vulkanická činnost a rozlámání českého masivu na ploché kry (asi před 10-60 miliony let, třetihory),

6 - vznik hluboce zaříznutých říčních údolí (čtvrtohory, poslední 2 miliony let). Mnoho vlivů, mnoho vrstev, ale jeden příběh, říká k tomu Václav Cílek.

Vítr nebo voda vyrazí z masivu krajiny kus kamene, který se pak přes „hydraulický třídič“, jak můžeme také nazvat řeku, dostane na mořské dno, usadí se na vrstvě sedimentu a začne spolu s dalšími oblázky a zrny vytvářet jeho novou vrstvu. Tím, že se přisun tohoto materiálu nikdy nezastaví, ocitá se kus kamene, spolu s celou svojí vrstvou, stále hlouběji a hlouběji. Jak se novější vrstvy nad ním hromadí, vzrůstá tlak, kterému se kus kamene rozhodne čelit tím, že se spolu s okolními oblázky zcementuje, ztvrdne a vytvoří usazenou horninu. Ta je stále více stlačována dolů, odkud se vlivem pohybu litosférických desek opět dostane na pevninu, stane se součástí krajiny a za pár stovek milionů let se zase může nechat vyrazit větrem atd. Objevuje se otázka, zda jde po celou dobu o tentýž kus kamene, nejspíše se zápornou odpovědí, ale také s jinou otázkou hledající identitu kusu kamene. Kde končí tělo kamene? Co když mezi kolejami leží nehty skal? A co když se žádný cyklus nekoná? Co když, jelikož se geologie rozvíjela spolu s průmyslovou revolucí, se naše horniny nechovají mechanisticky a netvoří žádný uzavřený obvod, který by něco produkoval? Co kdyby kameny, skály a pohoří a mořská dna vznikala sama od sebe - jako místa, která se staví ze všeho, c

Jestliže se na cestě z Lutychu do Arden dáte starou cestou skrze lesy, dojdete ke strmé stěně vysoké asi 50 m a široké asi 200 m. Představuje průřez tělesem vápence dómového tvaru, jakoby rozříznutého břitvou. Vrstvy mramoru červenošedé barvy, velice čistého, jsou prokládány vrstvami jílu. Celá skála je ohromná a osamocená a jde tak trošku o anomálii, protože je to vlastně ostrov na pevnině, který vznikl v moři z kolonií korálů, jež však nevyrostaly jeden z druhého, jak je to běžné u korálových ostrovů, nýbrž odděleně, obklopené různobarevnou masou vápence.

Film této skály měl premiéru, když se belgický geolog Claude Monty vrátil z Baham, kde zkoumal mořské dno, přičemž si uvědomil, že se nejedná jen o holé dno pokryté sedimenty, ale že v tomto prostředí vše žije, hemží se, přenáší materiál nebo vytváří sedimenty. Když o tom mluvil, nazýval takové dno „továrnou řízenou životem“. Dnes se domníváme, že celý dóm byl v době svého vzniku hromadou slizu, bakterií a křídového bahna, jedinou soudržnou masou a zemětřesení nebo jiná pohroma destabilizovala tuto hromadu kalu a vyvolala řadu vnitřních poruch, kolapsů a injekcí. Ještě i dnes můžeš vidět zbytky bakterií v těchto horninách i ve výplních dutin.

Geofilm je vyprávěním o stávání se místa. To vůbec není něčím daným, definitivním nebo nehybně čekajícím na někoho, kdo se v něm vyskytne - nejsou žádná mrtvá místa. Místo vzniká spolu s životem, jenž se v něm odehrává. Například v lidském světě je to vidět na každém kroku. Člověk vyrábí z kopců lomy, louky vznikly vypalováním lesů, řeky tečou, kudy chceme - lze říct, že naše životní prostředí je spíš artefaktem než přírodou. Chránit naše lesy znamená chránit lesy, které jsme si postavili. Nicméně obrazotvornost živých bytostí je pouze jedním z procesů, jež formují místo, neboť - a to je třeba si přiznat, svět by existoval i kdybychom tady vůbec nebyli, nevím, jak to můžu vědět, ale myslím si to - na podobě krajiny se podílejí také síly neorganického života. Nejde však o žádné pohyby mrtvé hmoty, která je vláčena fyzikálními zákony, ale o sebe-organizující se procesy, struktury, které

se staví samy. Geofilm je příběhem života, který se nestará o to, kde se děje a jak, protože on sám je kde a kudy.

Pro paleontology je interaktivním historickým velkoфильmem - vstupují do něj se svými kladívky a osvobozují trilobity i s jejich mimořádně složitými očima (některé druhy měly na povrchu rohovky minimálně čtyři sta čoček). Procházejí napříč vrstvami, prokopávají se všemožnými hlubinami, vynášejí na světlo dávné obyvatele zmizelých míst, rekonstruuji ztracené krajiny - paleontolog je někdo, kdo dokáže naslouchat vyprávěním skal a kdo si z materiálu, který si z těchto vyprávění odnese, doma sám vytváří příběh - vlastní verzi minulosti, kdo z otisku starodávné větve vymyslí les patnáctimetrových přesliček. „V Praze sedíme v jakémisi zázračném kotli plném geologických příběhů. Dotýkáme se kouzla města a krajiny prostřednictvím dávných horstev, moří a pouští. Nepotkali jsme se nikdy s mamuty a druhohorními ještěry, ale sdílíme s nimi stejný prostor.“ Geolog je zase někdo, kdo se na procházce po pahorkatinách a vrchovinách prochází po mořském dně a dokáže si to užít.

Nejsou ani žádná místa bez příběhů, nicméně mohlo by se zdát, že jde stále jen o lidské příběhy, které se sice týkají skal a starých kostí, ale ty samy k nim nic neříkají - podzemní vědci si všechno vymýšlejí sami, nikdo jim do toho nemluví a už vůbec ne kameny. Jenže stejně jako já a můj život jsou dvě různé věci, má i svět dvě obrazotvornosti. Svůj pohled na svět, svoje tlaky a vyhranění vůči vnějšku - k trilobitům nebo lidem - řeka si pamatuje, kudy tekla, a když se rozhodne zavzpomínat si, ocitne se ve zprávách, kde se však nemluví o její paměti, ale naopak o druhé z obrazotvorností, o tom, co na řece vidí lidé, kterým místo přišlo domů. Oběti, postavy vypravování se řeky, pak vyprávějí, co si o té svobodné mase vody myslí a bojí se přiznat si možnost, že by řeky prostě bavilo vylévat se z břehů.

Víte, my vlastně o kompozicích kamenů nic nevíme, všechno, co nám podzemní vědy nabízejí jsou jen vyprávění - pohledy sestavené z fragmentů, na které narazily. Co když se kostry procházejí mezi jednotlivými vrstvami a pozice, v níž jsme nějakou objevili, je jen místo, kam zrovna došla, nebo se spíš propadla, protlačila, prorostla, či kde se usadila? Nezní to sice příliš pravděpodobně, ale to je jednak tím, že jsme příliš navyklí upírat půdě život a druhak tím, že Trója byla také legendou, dokud jsme ji nevykopali a my jsme toho za uplynulých dvě stě let zase tolik ještě nevykopali. Co když trilobiti zkameněli, protože potkali něco, na co se neměli podívat? Příběh skály, k níž přikovali Prométhea. O čem si vyprávěli a na co spolu přišli? V Santiagu de Compostela jsem se rád vracel na jedno místo, kde bylo zdivo, které se nedrolilo, ale odkapávalo.

Místo je součástí lidských vyprávění. Ne však jako jeviště, soustava nějakých os, do nichž se děj umísťuje, ale jako jeden z jeho příběhů, snad vedlejší, ale vyprávění spíš nerozlišují hlavní a vedlejší proudy sebe sama (vyprávění sestává z dalších vyprávění), a tak to spíš vypadá tak, že nějaké místo povstává ze střetávání několika různých vyprávění - odlišných pohledů všech účastníků nějaké interakce, komunikace nebo zkrátka příběhu místa. A co kdyby úhlem pohledu světa bylo v případě skal jakési skalní vyprávění, jemuž je zcela lhostejné, jak zapůsobí na své posluchače (zvuková stopa sopky, praskot hráze) a diváky, vyprávění tak tiché, že není slyšet, a tak pomalu se odvíjející, že jeho pohyb je neviditelný? Vyprávění, které chce být použito, chce se stát součástí vypravování se po krajině někoho jiného - co když existují kopce, co se prostě potřebují stát zatopenými lomy? Kámen se ani nepohne,

když jej opracovávají, aby zapadl do kompozice, v níž pak několik set let (co je to pro kámen?) tvoří nosný sloup. Co když se kostra dinosaura chová pod zemí úplně stejně jako drak, plive oheň a dinosaurem se stává až s vykopáním?

Abychom mohli lépe zaplédat naše vyprávění s vyprávěním míst, vymysleli jsme fázové portréty - příběhy, které budou někde mezi námi a krajinou. Z té vyberete několik proměnných a necháte je vytvořit v počítači trajektorii, po níž se budou pohybovat. Fázový prostor ale není jednoduchá simulace nějakého děje, protože jej vlastně obývají entity tři: konkrétní trajektorie (odpovídající systémům ve vnějším světě), atraktory (odpovídající dlouhodobým tendencím těchto systémů) a bifurkace (odpovídající vzniku nových strukturálních tendencí těchto systémů), a to protože proměnné, z nichž fázový portrét vytváříte, spolu navzájem složitě interagují, a tak vytvářejí zpětné vazby - chovají se nelineárně. Simulace chovající se lineárně generují víceméně pravděpodobné výstupy, zatímco fázový portrét díky nelinearitě k žádným výsledkům nevede, protože vyprávění přírody (jak nazýváme komplexní systém tvořící vnějšek) nesměřují k žádným ideálním řešením, k cílům nebo vůbec někam, kde by se dal vyznačit výstup. Vše má ale svoje dlouhodobé tendence - atraktory - pokud možno podivné a chaotické. Podivné znamená, že jsou velmi komplexní, složitě provázané, že nevznikne žádný jednoduchý tvar, například bod, který by říkal, že systém skončí v nějakém daném stavu, že se přestane hýbat a chaotické znamená, že se ty dlouhodobé tendence mohou každým okamžikem změnit.

Když vhodíte kuličku do trychtýře, vždy se skutálí do bodu v jeho středu, a tudíž se na vašem fázovém portrétu tohoto (velmi jednoduchého) systému objeví bodový atraktor. Její trajektorie může být různá podle toho, jak do ní v trychtýři šťoucháte, nicméně její dlouhodobá tendence je skončit v tomto bodě - v rovnováze. Rovnovážený stav je smrt systému, konec kuličky, výsledek, který racionální myšlení požaduje, protože předpokládá, že vše směřuje k člověku, který je sám takovým výsledkem - sdělaným jedincem. Smrt nebo rovnovážený stav však do světa krajin, vyprávějících se míst plných živých bytostí, mezi obrazotvornosti vůbec nepatří - zde se vše odehrává ve stavech daleko od rovnováhy.

Složitější systémy, jako třeba ona skála v Belgii, nevykazují takový jednoduchý, bodový atraktor, ale směs atraktorů jednotlivých složek (tendence slizu, bakterií a křídového bahna). Atraktory se mezi sebou proplétají, různě se ovlivňují, mění se v závislosti jednoho na druhém i druhého na prvním - zasít'ovávají se spolu. Zasít'ování se - meshwork - je jedním z abstraktních strojů Deleuze a Guattariho, který pohání (abstraktně!) povstávání struktur heterogenních složek z proudu hmoty a energie - způsob, jakým se spolu dají dohromady sliz, bakterie a bahno a vytvoří hromadu kalu. Fázový portrét je vypravování o pohledu nějakého systému - o tom, jak se stává v chaosu.

Jinak: je chaos, to znamená nic, co by bylo něco a v tomto chaosu vznikají kompozice-nějaké entity, které mají směry svých vyprávění - své atraktory. (Žádné počátky nejsou - a není to o nic divnější než jejich potřeba.) Chaos z jejich života jejich vznikem nevymizel, ale neustále do něj vstupuje jak zvenčí - různými katastrofami (zemětřesení, které z hromady kalu udělá skálu), tak zevnitř tím, že atraktory jsou z chaosu. Tyto vstupy chaosu se nazývají bifurkace. Mění podoby atraktorů, vychylují je jinými směry, nutí je chovat se jinak či dokonce zmizet. Je to okamžik, kdy se systém opět stává chaotickým - přestává být systémem-kompozicí,

navrací se do chaosu, vybírá si z něj jiné plochy, čímž mění směr svého vyprávění, svých dlouhodobých tendencí. Bifurkace je zdroj inovace, změny, difference, mutace. Jen mrtvé neprochází bifurkacemi.

Fázové portréty sledujeme kvůli bifurkacím. Můžeme to být my, kdo vnese do systému nějakou katastrofu, změní nějaké proměnné, a pak se dívá, co se bude dít, nicméně daleko zajímavější je druhá varianta - nechat atraktory se rozvíjet a čekat, kdy si systém bifurkace vygeneruje sám, kdy se ke slovu dostane některá z počátečních podmínek (z ploch tvořících kompozici atraktoru), jež postupně nabývala na významu a nyní už je natolik mocná, že celý systém vychýlí jiným směrem. To je onen slavný motýl, který kdysi zamával nad Japonskem křídly, aby atraktor jednoho meteorologického systému (sestavený z teplot, tlaků, pohybu mraků, mořských proudů, několika jiných fyzikálních dějů, motýlů a jiných živočichů, množství oxidu uhličitého v atmosféře atd.) za nějaký čas dospěl nad Floridou k bifurkaci, která udělá z větru hurikán.

„Zhruba můžeme říct, že fenomén sebe-organizace nastává kdykoli se objeví bifurkace: když se objeví ve fázovém portrétu systému nový atraktor, nebo když se změní typ stávajícího atraktoru.“ (De Landa) Vidět atraktor projít bifurkací znamená sledovat vznik neorganického života - vidět, že skála také vytváří kompozice. Zhruba můžeme říct, že na počátku byl chaos, pak nějaká bifurkace, protože chaos je neustále daleko od rovnováhy, a pak už se to organizovalo samo podle toho, jak se měnily atraktory a stávaly bifurkace - ve skutečnosti se zdá, že život je vlastnost složitých systémů, že se prostě v chaosu občas stane, že se začnou vytvářet kompozice a jejich vyprávění, že atraktor je jen cesta, která se chce změnit, a tak čeká na bifurkace, aby se mohla stát někým jiným. V případě místa stát se někým jiným znamená stát se někde jinde, někam jinam. Místa se mění, pohybují. Mezi koleji leží procházející se kameny.

Povstávání kompozice z chaosu je lépe patrné (ne tak pomalé) na příkladu chemických hodin, jež ukazují emergenci. Emergence je jev, kdy z částí vzniká celek, který je více než jen součet těchto částí, nebo lépe, který je něčím jiným než byly ty části, nebo ještě jinak, který na vyšší úrovni najednou dovoluje pozorovat jiné vlastnosti než bylo možno pozorovat na úrovni částí. „Hromada buněk, každá metabolizuje, rozumu nemá žádná ani špetku, a na vyšší úrovni ty buňky spolu dávají mozek obdařený vědomím.“ Vědomí je vyprávějí se kompozice povstávající z mozkových buněk, z nichž se každá sama o sobě chová bezmyšlenkovitě - chaoticky, nepředvídatelně, samoučelně.

Chemické hodiny tvoří dvě vstupní látky (modrá A a červená B), které spolu reagují a vytváří látky C a D. Při jejich míšení dochází ještě ke vzniku meziprojektu X, který se ale začne do celého procesu také vkládat, takže vznikne autokatalýza, zpětná vazba, při níž se produkt X podílí na vlastní produkci. Budete-li regulovat přísun A a B tak, aby se celý systém udržel v rovnováze, červená s modrou se smíchají a vytvoří fialovou směs, z níž sice dostanete C a D, ale zřejmě vás nenapadne, že před sebou v misce máte něco, co lze označit za živé nebo sebe-organizující se. Jestliže se však soustředíte na látku X a budete ji podporovat v jejích autokatalytických snahách, vychýlí se celé prostředí z rovnovážného stavu a látky A a B se nesmíchají, nýbrž jejich molekuly začnou v pravidelných intervalech oscilovat, takže budete moci sledovat, jak je směs někdy čistě modrá a pak červená a zase modrá a zase červená.

Vypadá to, jakoby se molekuly navzájem domlouvaly, že všechny naráz změny barvu, ale ony se samozřejmě na ničem nedomlouvají, nýbrž zcela bez intencí a sebekontroly pro svůj vnějšek, pro vyšší úroveň emergují kompozici - vyprávění, o němž jeho jednotlivé plochy (molekuly nebo složky skály) nemají ani tušení. V případě lidí tu mluvíme o tom, že nemáme vliv na kompozice vlastního života, ačkoliv samozřejmě máváme rukama a křičíme zcela v rámci našich rozhodnutí.

Jiným, ještě podivnějším, příběhem o neorganickém vytvářejícím kompozice je experiment se směsí světlých a tmavých zrněk písku, které uzavřete do krabice, a když s ní třesete, zrnka se rozdělí tak, že u jedné stěny sedí světlá a u druhé ta tmavá. Nevím jak to, ale mám pocit, že jedinou entitou, které má smysl se ptát, co si o tom myslet, je některé z těch zrněk. „Jednou to možná napíšu jinými slovy, ale všiml jsem si, že když zacházím s hlinou a kameny, tak mne napadají jiné (a myslím původnější) myšlenky, než když zacházím s knihami. Ze skal proudí něco jiného než z písmenek.“ (Cílek) Protože skála je zpomalený chaos - proud hmoty a energie, který se různorodě strukturuje napříč tím, čemu říkáme úrovně. Belgický kal je součástí geologického cyklu, a jelikož lze říct, že to zemětřesení si geologický cyklus vygeneroval sám, je nejen zřejmé, že bifurkace na nižší úrovni ovlivňují chování na vyšších, ale také že bifurkace na vyšších mohou mít vliv na ty nižší. Vlastně to zní dost banálně, ale znamená to, že už nemá smysl starat se o pevné hierarchie, klasifikace nebo moc a že kauzalita na tom už také není nejlépe a to ani v rámci jediné úrovně.

„Přísně vzato, člověk není víc než kupa chemikálií v ceně tak patnácti dolarů.“ A navíc abstraktní stroje, atraktory a bifurkace se vůbec neohlížejí na naše kategorie, na naše definice života, na náš pocit, že člověk a jeho kultura jsou něco odlišného od kultury tropických pralesů nebo pouští, protože zasíťování lze objevit v chování zvířecích populací, společenských jevů nebo ekonomických systémů. Mravenci staví mraveniště, lidé města a bakterie a mlži mořská dna. „Směřuje nás to k novému typu materialistické filosofie, neomaterialismu, v němž syrový proud hmoty a energie díky množství sebe-organizujících se procesů a intenzivní, imanentní síle morfogeneze vytváří všechny struktury, jež nás obklopují. Koncepty Deleuze a Guattariho nejenom rozmazávají rozdíly mezi přirozeným a umělým, ale také mezi živým a neživým.“ (De Landa)

A jestliže jsem napsal, že já a můj život jsou dvě různé věci, z nichž na tu druhou nemáme žádný vliv, pak proto, že naše já a všechny jeho plány jsou jen atraktorem, k němuž je přitahován komplexní systém (vy a všechno, co považujete za sebe sama). A náš život je čekání na bifurkace, které donutí ten atraktor, dlouhodobé tendence vašeho pohledu na svět, se změnit anebo jej dokonce zcela zničit a nahradí jiným a vy, jestliže jste vpád takového dobrodružství přežili, musíte od teď zažívat úplně jiné vyprávění. Být obrazem v Obrazu znamená uvědomovat si skutečnost, že můj atraktor se s každým přechodem rámu obrazu mění i že na vyšší úrovni emergují z mých pohybů, slov a pohledů vlastnosti, kterých si nemohu být vědom, protože jsou patrné jen z pohledu někoho mimo mě samotného, z Obrazu. Dívka v červených šatech jako podivný atraktor, atraktor, který běží, aniž by utíkal, atraktor, jenž je vším, co si muž může přát, atraktor očekávající bifurkaci. Paul Virilio mluví o opilém řidiči taxíku vyprávějším, že je „nehoda, která hledá místo, kde by se mohla stát.“

Podle Goulda je člověk vypravěč, přenašeč příběhů, ale není to spíš tak, že jsme vyprávěním, žijícím mezi jinými vyprávěními? Dehumanizace myšlení je příběhem o

světě, který chce být viděn, a tak bez ustání vytváří kompozice. Narušování výlučnosti lidského pohledu na svět upozorňováním na fakt, že vnějšek se také dívá a že se s tím nedá nic dělat (jako se nedá nic dělat proti všem těm kamerám na náměstích, všem kdesi zálohovaným smskám, všem vašim datům, která někde někdo k něčemu používá), protože všichni jsme jako Foucaultovi zlopověstní lidé, z jejichž života zbyl jen pohled jejich vnějšku, jen nějaké vyprávění, příhoda, která třeba pro jejich život zase tak moc neznamenala. Rozdíl je jen v tom, že, abych žil, není nutné se hrbit pod tíhou moci, ale poslouchat nelidská vyprávění sebe-organizujících se systémů, stávat se součástí kompozic příběhů, které zažívá krajina, když jí procházím, nebo planeta, která nevzrušeně sleduje, jak těžím palivo pro svoje naleštěné pohybové zařízení vybavené navigačním systémem a tetelí se zvědavostí na nějakou další velkou bifurkaci.

V geofilmu lze také vyčíst, že v dějinách Země došlo k pěti velkým vymírání druhů. Při druhém nejrozsáhlejších, k němuž byl impulsem onen meteorit, vyhnuli dinosauři. Evoluce není ani tak plynulé střídání jednotlivých druhů, jako spíš dlouhá období relativní stability s občasnými katastrofami, kdy se rychle, v průběhu pouhých několika milionů let radikálně změni podmínky. Možná je evoluce jen fázový portrét a možná, jak se ukáže v budoucnosti, je to ještě docela jinak.

K šestému velkému vymírání, které geofilm zatím nestihl reflektovat, došlo s objevením se člověka. „Do konce jednadvacátého století vyhyne polovina rostlinných a živočišných druhů. Zmizí 4327 druhů savců, 9672 druhů ptáků, 98749 druhů měkkýšů, 401015 druhů hmyzu, 6224 druhů plazů, 23007 druhů ryb. Eden pomalu přestává být zahradou.“ „Lidstvo opouští éru savců a vstupuje do éry samoty.“ Ale není třeba se ničeho obávat, vědci již údajně od 70.let přemýšlejí, jak vychýlit z dráhy meteorit, který by mohl Zemi připravit jednu spektakulární událost, ačkoliv se objevují i hlasy, že by se podobné výzkumy měly zastavit, neboť by této technologie mohli teroristé využít k tomu, aby nějaký meteorit naopak na Zemi nasměřovali.

Každopádně dopadem meteoritu vznikl Měsíc a podle některých teorií i život a podle jedné teorie i Česko. Mělo k tomu dojít asi před miliardou let a hlavním důkazem je především tvar naší země. A dál hloubit Cílkem: Petr Rajlich kdysi ukázal, že ložiska Českého masivu sledují nejenom soubor lineárních struktur - zlomů, ale taky velký ovál. Znamenalo by to, že hvězdná jizva ovlivnila lokalizaci rudních ložisek a tedy budoucí lidská sídla a cesty mezi nimi. Něco tady možná hovoří přes propast jedné miliardy let. A znamená-li to cosi z nějakého metafyzického či lyrického hlediska, je jistě sporné. Bylo by však lákavé uvažovat o kosmických a třeba blouznivých kořenech české krajiny a povahy, o touze návratu ke hvězdám a o neustálém střetávání vznešeně nebeských a prakticky zemitéch poloh v srdci tohoto malého a nespolehlivého národa. Nic z toho se však naštěstí nedá exaktně dokázat. Přepni to. Dodal bych jen, že tomu věřím, přepni to, ačkoliv jasné stopy dosud chybí, že Česko je kráter, přepni to, protože mě ta představa, že jsem se narodil uprostřed díry přepni to po kameni mimozemského původu, prostě baví. Přepni to. Ach jo, proč je dálkové ovládání vždycky tak daleko?

George Washington zemřel 14. prosince 1799 v důsledku nachlazení, protože neposlechl rady svých tělesných strážců a příliš dlouho se v chladném zimním počasí projížděl na koni. Na opačné polokouli, kousek na východ od jihoafrického Kapského Města, zastřelil v té době jeden búrský lovec poslední antilopu modrou (v búrštině

blaauwbock), což byl první případ úplného vyhubení velkého suchozemského savce v historických dobách (snad se však jedné modré antilopě podařilo proklouznout do 19. století, protože některé prameny uvádějí jako datum posledního zástřelu rok 1800).

Také říkali, že podíl katastrof způsobených člověkem v dnešní době poprvé převýšil ty zaviněné přírodou. Tvrdí se to v jedné studii vypracované jednou velkou pojišťovnou pro jednu televizní společnost.

Jedna stará paní se večer před spaním modlí za osudy hrdinů z několika oblíbených seriálů. Jsme nejsvobodnější civilizace v lidských dějinách. Máme nekonečno programů s globálním pokrytím, na něž se lze přepnout.

Jsme civilizace s televizí, co nemá žádný skutečný problém, a tak si je potřebuje neustále vytvářet. Když ji budete sledovat opravdu pozorně, budete mít brzo stejné starosti jako ona. Každý by měl mít nějaký svůj prášek, aby se ráno necítil sám.

A ještě v televizi říkali, že lidstvo nikdy nečetlo tolik jako dnes, a tak by toho mělo nechat, protože z toho blbne a že za těch několik stovek tisíc let, po něž primitivní člověk používal oheň, vypálil tolik lesů, že to byl on, kdo způsobil dobu ledovou, v níž vymřeli mamuti a že globální změny klimatu jsou možná něco, co člověk prostě dělá.

„V této chvíli zkoumáme Američany. Večer co večer sedí tiše v setmělých pokojích, nikdo s nikým nemluví. Mnozí z nich tak činí v oddělených místnostech, ale i když sedí ve skupině, zřídka si něco řeknou. Zírají na světlo! Probleskující světlo napájené střídavým proudem se rozsvěcuje a zhasíná mnohokrát za vteřinu. Oči lidí se nehýbají, a protože víme, že existuje vztah mezi pohybem očí a myšlením, změřili jsme jejich mozkové vlny. Jejich mozky jsou ovládány vlnami alfa, což je stav bez poznávacích schopností a projevuje se jen pasivně a receptivně. Z lidí se stávají přijímače.“

(ze zprávy antropologické výzkumné skupiny z galaxie Andromeda)

Mimozemšťané mají v něčem pravdu, ale v tom podstatném se mýlí. Být přijímačem nemusí znamenat pasivitu, pokud máte v ruce dálkové ovládání. Příliš se spoléhají na svůj předpoklad, že náš svět je koherentní, že se v něm nevyskytují žádné mezery, v nichž by platila odlišná pravidla a vztahy než ve zbylé části vesmíru. Vůbec nepochopili, jak je televize jiná a že tváří v tváře z televizní obrazovky se vše mění. Že se například rozpouští dva z nejzákladnějších postulátů racionální civilizace: že člověk potřebuje a chce něčemu rozumět a že svět mu toto něco říká.

Oni se domnívají, že televize manipuluje s lidským myšlením, že když vidíte 20000 krát za rok nějakou reklamu, jež vám oznamuje, jak máte žít, že to je vymývání mozků, ale to je jen část pravdy, protože ve Španělsku jsem jednou viděl reklamu, přes níž běhal titulek „Este anuncio es real.“ Tato reklama je skutečná (nebo královská). A jako společnost neznámá, že by člověk nemohl zabíjet jiné lidi, ale že je zabíjet nemusí, tak televize neříká, že nelze myslet, ale že myslet není třeba. Že jde žít i v jiném světě než v racionálním a že v něm vlastně už dávno žijeme.

Že jsme společnost spektaklu, spíš než společnost slova, že naše doba je věkem reprodukovatelnosti, že se z Adamova rajského jablka stala díky genovému inženýrství nejrozšířenější potravina globálního světa a že z toho máme v hlavě jemný kečup, že jsme spíš ve světě log než logu, že cítíme, že naše společenská hra se nachází v okamžiku, kdy se musí změnit její pravidla, a že my jsme nejen hráči, ale i figurky a žetony a také materiál hrací plochy - desky s místem pro náhodu a finance - a že tato

nová pravidla budou inspirována teorií chaosu, takže dlouhodobé tendence našich pohledů nyní potřebují neustálý přísun bifurkací, aby měly pocit, že se sebe-organizují, že jsou živé a svobodné, a tak se dívají na televizi.

Živé je to, co vytváří kompozice. K tomu se hodí nejen chemický roztok, tělo nebo mysl, ale také dálkové ovládání. Vypravujeme se do vnějšku, prozkoumáváme naše okolí přidáváním extenzí našemu tělu (oči s brýlemi vidí až na horizont), na procházce promýšlíme krajinu (geolog objeví řeku tam, kde je evidentně jen kopec a žije tak najednou s dinosaury jeden příběh), nebo přepínáme televizi (žijeme najednou s dinosaury jeden příběh). Rozpouštíme svoje vidění do různých programů. Stádium televize. Moje televize, moje okno do světa. Cítím, jak ke mně přichází svobodný přístup k in-formacím. Sleduji pozorně, co se děje. Chci být v obraze. Jednu televizní zprávu, prosím. Ještě jednu, poslední, něco pro zasmání. Nebo dobrodružnou. O nějaké živelné katastrofě. Měli byste se svojí televizí víc mluvit - zvykne si na vás a bude k vám milejší. Pošlete jí smsku! Napiste jí zprávu o cem chcete byt spravovani Zucastnete se reality show primo ve svem obyvaku Kde s vámi už nesedí jen stíny z nevědomí, ale také modré stíny vašeho vnějšku, akční stíny plné dobrodružství, stíny, s nimiž jste se rozhodli strávit dnešní večer, a které vám spraví náladu po dni plném rozbitelností. Bavte se dobře s těmi sofistickovanými příhodami modrými.

V roce 1990 vyfotil Franco Fontana v Los Angeles chodník, bílou zeď, keř, kmen palmy a dva stíny. Jeden z nich končí, ale není celý a druhý nekončí, ale je celý.

René Guénon píše o zvláštní schopnosti politiků, kteří v době absolutní specializace, kdy prakticky není možno se na špičkové úrovni orientovat ve víc než jednom oboru (tato práce to jen potvrzuje - také proto nechce mít pravdu; konec reklamy), politiků, kteří mohou vést za svůj život i několik ministerstev, což z nich rozhodně dělá ne-specialisty, takže by někoho smělo napadnout, zda nehrozí, že by mohli být na takto důležitých postech lehce nekompetentní. Argument, že ministr je spíš manažer, to, myslím, moc neřeší. Guénon si však na tuto nekompetentnost nestěžuje, ba právě naopak v ní vidí nutnost pro udržení demokracie, neboť politik musí vypadat jako nešika, aby měl lid pocit, že vzešel z něj, že to není nějaký ne-občan, který se pohybuje v nedosažitelných sférách (jako třeba král z boží milosti) a že zachce-li se občanovi být politikem, klidně se jím může ihned stát - samozřejmě pokud bude řádně demokraticky zvolen - protože na to má⁵. Jakoby demokracie implikovala nedostatečnost. Jakoby bylo k pocitu svobody potřeba vědění o chybách - mezerách, jimiž se dá prosmýknout někam jinam.

Veškerá investigativní žurnalistika by pak skutečně byla hlídacím psem demokracie a svobody, ale trochu jinak: byla by čoklem, co generuje problémy tím, že štěká všude kolem sebe a tím, že jej nejvíc baví kousat svého pána (tomu novináři říkají svoboda slova a volný přístup k informacím). Televize by referovala o rozpadajícím se světě tak, že by hledala trhliny v systému, chyby a špatnosti společnosti, ale ne kvůli jejich nápravě, nýbrž pro ně samé. Takto získané nedostatky by pak komentovala, přičemž by zdůrazňovala, že takhle dnes vypadá skutečnost, že to, co právě teď, někdy před osmou, sledujete, se opravdu děje, že to je svět, který žijeme. A měla by pravdu. Jenže všem by to bylo jedno, protože by už nevěděli, kdy

⁵ A když vyjednávání o důvěře vládě dopadnou špatně, budeme mít vládu odborníků, a když dobře, budeme mít vládu neodborníků, ale zase budeme vědět, že se dokáží domluvit na tom, že si navzájem dají důvěru.

jde o rozbitost správy světa a kdy jde o televizní správu o rozbitosti, o vyprávění generující trhliny a klidně by to přepnuli někam, kde začíná akční sci-fi.

Teorie D. M. Raupa o tom, že vymírání druhů je způsobeno hlavně drobnými, většími až obrovskými katastrofami. Vycházel z tehdy nové teorie samoorganizovaného kritična, a ukázal, že každá katastrofa je jedinečná, historická a nepředvídatelná, a že pochází zevnitř entity, takže systém si generuje katastrofy sám, a tudíž vlastně ani není třeba žádných padajících komet.

Televizní moderátoři, kteří při počítání dělají z iracionálních čísel racionální jako tlönští aritmetici a investigativní žurnalisté, kteří nejenže nehledají pravdu, ale ani zdání pravdivosti a stejně jako tlönští metafyzikové se snaží pouze vzbudit úžas.

Nic není pravda, vše je dovoleno, řekl stín před Zarathustrovou jeskyní. Modrý stín, který utíká z rámu televizního obrazu do Obrazu a učí sedící lidská těla, že je třeba vydat se ze svého obrazu do Obrazu, co sedí u nich v obýváku. Pohled, co se pohybuje po své living-room. Čumíte a rozhodnete se, že to přepnete, že zkusíte, co je jinde a hýbnete palcem a modrost na oka mžik zmizí, pokoj se propadne do tmy - nevíte, co přijde a modrost se zase objeví a jste v jiném příběhu - v nějakém z Obrazů zpoza vašeho horizontu, v cizím, neznámém paralelním vesmíru s odlišnými fyzikálními zákony, jenže hvězdné války vás neberou, tak opět zhasnete a objevíte se v koncertní síni na dvojce, kde zpívají mladí a nadějní nějakou klasiku, což už je lepší, takže se rozhodnete, že to tam necháte a jdete na záchod, protože na vážnou hudbu se přeci nemusíte dívat, když to dáte dostatečně nahlas.

Mluví se o simulakrech a virtuální tele-realitě bez prostoru, o ztrátě autenticity a morálky a míry a smysluplnosti a manipulaci, ale mluvit znamená vidět z atraktoru, který si ještě neuvědomil, že s objevením se televize prošel bifurkací, že už je někde jinde a nějak jinak, že všechna písmenka byla rozmazána rozlévajícím se inkoustem, že být součástí společnosti už neznamena být moudrým, ale modrým, že racionální společnost se změnila na iracionální, takže je přirozenější se dívat na televizi než myslet. „Zapni televizi! Dělej, rychle! Začínám myslet.“ (Homer)

Co když myšlenka, že chybovat je lidské, pochází z nějakého televizního pořadu? Co když se v televizi běžně ví, že život se zrodil z pádu meteoritu, z katastrofy, a že evoluce života není nic než sled mutací, falzifikací původního genetického zápisu, přepisů a převyprávění a že se vlastně nejedná o žádné falsifikace, ale upřesnění po dalších rozhovorech s někým z životního prostředí. Co když se díky televizi můžeme procházet původnějším světem než je naše současná společenská realita, chaosem, jenž tu byl před řádem, prázdňem, z něhož povstává řeč, mizející mezeterií, v níž se prohánějí plochy před tím, než vytvoří kompozici, virtualitou plnou chyb a trhlin, z níž se rodí aktuální vysílání? „Televize dnes sociálně funguje jako počasí. Nikdo za ni nezodpovídá, často je špatná, ale téměř každý ji věnuje pozornost a dívá se na ní jako na základ společné zkušenosti a zdroj námětů konverzace.“

Spinning znamená jet krajinou na rotopedu naproti komentátorce, která vám říká, jak máte natočit kolečko pod digitálním displayem, jenž ukazuje, do jak velkého kopce šlapete a jakou rychlostí, jak vám tepe srdce a jakou rychlostí a kolik jste už najeli kilometrů. Nepatrně se vykloníte, protože si představujete, že jedete do zatáčky a pak tam dáte čtyřku, protože komentátorka říkala, že teď sjedete dolů do údolí. A když jsem řekl jedné slečně, že je to celý nesmysl, tak mi odpověděla: „Víš jak seš z toho hotovej?" Pohybovým cvičením se stavíme, doděláváme se. „Běhání po ránu

vymysleli Američané, kteří si na běhání pořizovali lesklé trenýrky a boty se vzdušným pérováním, aby se jim nevychýlila páteř, a v roce 1985 dostalo sto třicet pět Američanů z běhání infarkt." Celky umřely.

A televize si toho jsou vědomy, a tak rozbíjí den na krátké úseky a ty úseky rozbíjejí reklamami a ty reklamy rozbíjejí pocit, že lidé myslí na pravdu, neboť všichni vědí, že reklama lže a přesto se podle ní řídí a architektura našich obývacích pokojů je zkomponována podle televize, která sedí v centru a nechává na sebe dívat sedací soupravu. Běží ve vašem pokoji, emituje kompozice a vytváří kolem vašeho konferenčního stolku atmosféru. Modrá planeta. Zase se dovíte něco o přírodě, co má krvavý zub a dráp. Jameson tam jednou řekl, že je snazší si představit konec světa než konec kapitalismu, a tak všichni spolu s obrazovkami čekáme, jak to dopadne, těšíme se na nějakou pořádnou katastrofu a doufáme, že se jí podaří dostatečně zaznamenat, aby se z ní mohli poučit také následující generace. My máme to štěstí, že ji můžeme sledovat v živém vysílání, a tak ji přímo zažít. Když budou dopad meteoritu vysílat včas, nejlépe v přímém přenosu, stihneme ještě před tím, než k nám doletí tlaková vlna, vložit do videa kazetu a zapnout nahrávání. Připravte si ji už teď, ať si potom narychlo něco nepřemažete.

Anebo můžete v klidu dál večerět a nechávat se dovnitř-formovat in-formacemi, jež nám vypráví nějaká tvář z televizní obrazovky, polknout a uvědomit si, že ani dnes se nic nezměnilo, že stále méně a méně rozumíme světu kolem nás, ačkoliv ten stále dál opakuje, jak je racionální, hranolka mi někam upadla, a jak stále buduje řád, který bude jednou dokonalý, polknete, až bude úplně otevřený a navíc všude a vy si vzpomenete, že tohle už před neoliberalismem tvrdil marxismus a ještě před ním křesťanství a myslíte na hranolky a na posmrtný život a na to, co si schováte na konec, jestli vajíčko nebo rybu a namočíte hranolku do tataruky a do kečupu taky a podíváte se na televizi, kde už jde nějaká jiná správa, tentokrát o válce, ale váš dům se netřese, ani když vykolejí vlak, tak jíte dál a pak mluví o bouřce, co byla dnes na Moravě, to už je vám úplně jedno a napadne vás, jestli tam žije někdo, kdo se to dovídá až teď z televize a kdo třeba neví, že mu střechu zbořil padlý strom a dáte si ten poslední kousek ryby a pomyslíte si, jak je to luxusní, že je dneska už vyrábějí bez kostí a správy skončí a vy nevíte vůbec nic zajímavého, ačkoliv už máte svůj přehled o realitě, ale to nevadí, protože začínají reklamy, které jsou nejzábavnější, protože se v nich občas objevují obrazy, co vypadají, že je někdo stvořil a ne jen odvysílal. Spravodajská reportáž je reklama na společenský řád - dost špatně natočená, bez digitálních efektů, s chabými, průhlednými slogany. „Existuje nějaký dobročinný účel, který by nebylo nutno vybavit trochou korupce a kalkulace s nižšími lidskými vlastnostmi, aby byl na tomto světě brán vážně a jako vážně míněný?" (Musil)

Je to percepce mimochodem. Vidění vnějšku neobtěžované lidskými touhami, protože ty jsou právě uspokojovány rybami. Jíte a zároveň se dovídáte, co se děje. Konzumace in-formací. Otupělý spotřebitelský mozek, znavený z přežvykování, který má pocit, že správa o novém premiérovi jeho země má jinou povahu než zpráva, jíž mu podává jeho jazyk ohledně chutě ryby - že je snad důležitější, zásadnější, že politika je víc než jídlo, a že je třeba poslouchat názory reklamních agentů, kteří nás zastupují v projektu budování demokracie. Pamatuje si někdo déle než do půl deváté, co dávali v televizních novinách? Televize ostatně s vaší nepozorností počítá, a tak se vůbec nenamáhá vám něco sdělit. Beztak je pro ni daleko důležitější, jestli je zapnutá,

než zda ji někdo sleduje - kompozice lze vytvářet, i když je jeden sám v prázdném pokoji. Stíny také tvoří v ulicích zátiší, aniž by se dožadovali diváků. Televizní vysílání je komunikace bez sdílení společného kódu. Avšak nejde o to, že byste se se svojí televizí nedokázali domluvit, protože každá hovoříte jiným jazykem, ale o to, že ani vy ani televize si vzájemně nepotřebujete nic vysvětlit. Je to jiná komunikace - dehumanizované myšlení obrazotvorností - bavení se založené na vytváření kompozic a na jejich používání. Televize je skála, co se dá vypnout. Film na dálkové ovládání, jehož postavy se s každou další scénou mění, který rezignuje na jednotu místa, času nebo děje, který vůbec rezignuje na jednotu, a který se vydává napříč paralelními vesmíry, rozlévá se po obývacích pokojích, když si natáhnete nohy hodně dopředu, udělá vám krásný večer, film, který si můžete tlačítky sami uvařit ze sportovních klání, kousků filmů, archivní zábavy, burzovních kanálů vysílajících kromě seznamů čísel i módní přehlídky, aby to nebylo tak suché nebo z čehokoli, co dům dá, je to jedno, protože televizní vysílání je film, který nemá začátek, prostředek ani konec anebo film, kterému je lhostejné, že diváci odešli nebo ztratili pozornost anebo experimentální film, který mlčí a vypráví o reagování sítnice na světlo. Objednejte si z Ohňové země obrovskou plazmovou obrazovku a rozpust'te se mezi programy. Budete se cítit jako zvíře Čchou-tchi, žijící na západ od Červené řeky, které má hlavu na všech stranách těla.

Ne že by následoval nějaký návod, jen zažijete rozpouštění na vlastní čtoucí oči, protože to nyní bude lehce postmoderní. Můj automatický podškrtač chyb neustále podtrhává slovo postmoderní, ale tím se nemusíte trápit, protože vytisknuté chyby jsou neviditelné a beztak postmoderní znamená, že není žádný důvod být správný. Být postmoderní je snadné, neboť to dnes jde jaksi samo. Stačí se například rozhodnout, že se už nebudete rozhodovat či odjet do buddhistického kláštera a založit tam skautskou organizaci. Jste-li žena, můžete vstoupit do armády nebo na fotbalové hřiště, jste-li muž, budete v druhém případě cítit, že některé věci, ačkoliv se dělat mohou, by se dělat neměly. Přivažte se řetězem k velrybě - její práva za to stojí.

Smí se všechno a nejmíc za něco bojovat. Postmoderny nemá smysl se bát. Najděte si nějaký vylhaný základ, jak říká Průša, a zasvěťte mu svůj život. A kdo nebude rovnoprávný, toho vyženeme. Jsem bohužel heterosexuální, bílý, mladý muž ze středostavovské rodiny, která se nerozpadla a způsobila mi navíc bezproblémové dětství bez traumat, takže musím být postmoderní jaksi svévolně, jen tak, a proč ne?. Narozdíl od jednoho Němce, který chodí bos i v zimě, protože soucítí s dětmi v Africe, co nemají ani na boty a navíc nevědí, co je to pořádná zima. Naštěstí není s evropským sděláním nijak obtížné chovat se samoučelně.

Podobně jako se z molekul poskládá krystal poskládá se za vhodných počátečních a okrajových podmínek i poměrně složitější krystal virus Viry sice nejsou živé ale jsou jaksi na půl cestě Z toho budeme extrapolovat že vše je otázkou oněch vhodných podmínek až ty podmínky nalezneme podaří se z prvočinitelů vyrobit i skutečnou živou buňku Mnozí věří že vyrobit umělou buňku už dnes není problém principiální pouze technický Až se to podaří bude to asi první událost tohoto druhu po čtyřech miliardách let Od nepaměti totiž buňky vznikají pouze dělením buněk stávajících takže jaképak počáteční a okrajové podmínky Buňka se neskládá ona se dělí Mnohobuněčný organismus se neskládá on se staví Markoš Kelemen

Neonarcismus se vyznačuje narušením jednoty roztříštěním osobnosti jeho zákonem je pokojné soužití protikladů Postupně s tím jak je život zaplavován všemožnými věcmi a informacemi psychologickými a sportovními protézami se člověk rozkládá na nesourodou skládku na různotvarou kombinaci která je přímo obrazem postmodernismu Lipovetsky

Jsem ultravegan Nejím nic co vrhá stín The Simpsons

Člověk dnes nabyt svobodu jezdit autem na nákupy které bylo možno obstarat přímo na rohu pěšky svobodu zajet si jediné autem do míst do nichž bylo dříve možno se dostat veřejnou dopravou i svobodu prostát celé hodiny v dopravních zácpách Vynucená mobilita z nás činí nejpohyblivější civilizaci v lidských dějinách Keller

Neboť koneckonců všechny myšlenky pocházejí z kloubů svalů žláz očí uší a ze stínových celkových dojmů které má vcelku o sobě vak z kůže k němuž patří Musil „Zápletku Crichtonova Jurského parku asi znáte, tam je to v kostce obsaženo všechno.“⁶ mít v ruce hmotný nosič informace - DNA - DNA sama není genem - gen je nehmotnou informací - kterou lze přenášet i jinými způsoby než nahrávkou souboru ve formě dvojité šroubovice - gen je přerušován jinými sekvencemi takže místo 1500 - na zápis celého proteinu stačí gen dlouhý 1500 nukleotidů - může být dlouhý až 100000 znaků a výsledná zpráva musí být sestřižena dodatečně - velice strukturovaný text - pro koho? - kdo je čtenářem? - je to ta ohromná složitá síť proteinů - ten dva metry dlouhý pás DNA - který nosíme téměř v každé ze svých buněk - oční buňky svůj genom prý v důsledku specializace ztratily - v jádře zabírá jen něco přes půl procenta objemu - zbytek jsou proteiny - tisíce různých proteinů - s hanbou přiznáváme - že byla doba kdy jsme neuměli číst a psát ba přiznáváme v návalu upřímnosti že jsme kdysi nevypadali jako pohlední zralí muži na vrcholu sil ale vše čím jsme byli byla - jediná buňka Markoš a jiná Kelemen

Nejvyšší funkce neonarcismu je však patrně v tom že zbavuje lidské já pevných obsahů k čemuž nevyhnutelně vede stále stoupající poptávka po pravdě o sobě samém Čím více se zabýváme svým já čím více se mu věnujeme a interpretujeme je tím více tu vzniká otázek a tím větší je nejistota Já nadměrně zaměřené samo na sebe se teď paradoxně zbavuje různých vrstev a vlastní identity Ustavičnými informacemi se já stává prázdným zrcadlem ustavičnými asociacemi a analýzami se stává otázkou bez odpovědi otevřenou a neurčitou strukturou která na oplátku vyžaduje ještě víc terapie a anamnézy a meditací a orientálních masáží Tak jako kvůli přemíře informací podnětů a vzruchů ztrácejí na přitažlivosti věci veřejné naše já ztrácí přemírou pozornosti své znaky i jednotu a stává se čímsi neurčitým

Stejně jako se staví naše buňky a naše embrya a naše těla se sama staví naše společnost Globalizaci (taky potrhává) nelze zastavit protože svět se globalizuje sám Globalizace je vlastností sebe-organizujícího se velmi komplexního systému proudů peněz lidské síly zboží surovin čísel a jiných informací Je to složitá síť v níž je každý uzel ve spojení se všemi ostatními rizomatická síť jež se bez přestání proměňuje a tak nechává mizet vztahy mezi místy i celá místa a ve vzniklých mezerách vytváří zase nové vztahy a entity Když někomu zazvoní telefon říká to jsem já a spojujeme se s někým přes satelit a to i když mluvím s Lipem který je jen líný sejít o patro níž A v nějakém domě sedí naše schránky čekající na spamy a nikdy nespí takže se nám už nemůže stát že bychom byli pro druhé nedosažitelní A když nejste doma necháte video

⁶ Markoš A., Kelemen J. - Berušky, andělé a stroje, Dokořán, Praha 2004, str. 26

aby nahrálo film který nemůžete vidět a pak když přijdete vytáhnete kazetu popíšete ji jak se jmenuje a jak dlouho trvá a vložíte ji do šuplete na kazety z Ikey které se na ni podívá za vás protože vy se k tomu už nikdy nedostanete ale budete vědět že ten film máte doma Rozpouštíme naše těla a jejich smysly do vnějšku - stavíme si je z extenzí protéz a aparátů jimiž se stáváme a proč by to mělo být jinak když naše DNA to co považujeme za naši nejskutečnější identitu - podle čeho nás zavrou do vězení nebo pustí do USA když naše DNA není než nosičem pro informace k ovládnutí proteinů které ale zpětně ovládají i vlastní tvorbu tím že právě oni používají DNA a proč by nás televize nemohla používat jako ruku k dálkovému ovládnutí?

DNA je prostě médiem se zapsaným kódem - bez dynamiky a vlastního života - pokud není propojena se sítí proteinů a struktur - geny ovlivňují jisté projevy organismu - dědičné a vrozené znaky - proteinová síť ovlivňuje chování buněk a celého organismu - příhody organismu ovlivňují jeho vzhled chování a v posledku také expresi jednotlivých genů - nic nelze označit jako jednoznačnou příčinu všeho ostatního.

DNA není nějaká posvátná věc a sekvence párů bází v genu chloroplastu magnólie není důležitějším znakem druhu než tvar a buněčná struktura jeho listů Žraloci mloci ještěrky klokani a koně jsou živočichové jejichž výztuhu těla tvoří páteř složená z obratlů a náležejí proto do velké skupiny zvané obratlovci Z uvedených zástupců mají pouze mloci ještěrky klokani a koně čtyři nohy Na základě tohoto znaku jsou proto shrnováni do jedné skupiny nazývané tetrapodi což znamená čtvernožci V rámci tetrapodů mají pouze ještěrky klokani a koně vajíčka krytá obaly které zabraňují jejich vysychání V takovém vajíčku se zárodek vyvíjí v tekutině komůrky jejíž stěnu tvoří membrána nazývaná amnion která je pro tuto tekutinu neprostupná Proto se ještěrky klokani a koně zahrnují do skupiny která se označuje jako Amniota Pouze klokani a koně živí svá čerstvě narozená mláďata mateřským mlékem a ve středním uchu mají tři sluchové kůstky které přenášejí zvukové kmity do vnitřního ucha k vlastnímu sluchovému orgánu Tyto rysy naznačují jejich blízké příbuzenské vztahy na základě nichž se řadí do té skupiny amniot kterou nazýváme savci Evoluce je především příběh Gould

Nejde tu ale o neadekvátnost starého typu, která se měřila vzdáleností mezi tím čím jsem a tím čím bych měl být podle doporučení jež mi všichni vůkol do omrzení udělují vyhrožující při tom občas dokonce trestem pro případ že bych se rozhodl být neposlušný nebo bych se příliš opožd'oval Jde tu o nový a vylepšený postmoderní pocit neadekvátnosti jde o onu hořkou pachut' kterou po sobě zanechává nepodařený pokus o získání podoby kterou se nám zalíbilo si vybrat a mít nebo o vědomí toho že jsme přehlédli podoby ještě přitažlivější nebo že jsme se dokonce ne dost pozorně rozhlíželi abychom je vůbec uviděli - o pocit neadekvátnosti že nejsem tak elastický jak to vyžaduje kaleidoskopický sled vzorců hodných následování že jsem špatně tvarovatelnou hlinou a současně mizerným sochařem Bauman

Předpověď počasí jako pravidelná lekce postmoderního myšlení

Rosnička. Analýza dnešního počasí - to sice už proběhlo, ale zase je na něm dobré, že víme jaké bylo, takže tím, že řekneme, kolik stupňů měl ten celodenní déšť, vyvoláme dojem, že jsme odborníci na počasí a bude se nám víc věřit, až si budeme představovat, jaké by mohlo být. Meteorologové zrušili měsíční předpovědi, protože uznali, že čtyřiceti procentní odhad je příliš odhad, ale lidé si je znovu vyžádali,

protože když je něco vědecký odhad, tak je to odhad jen málo. Pak nám rosnička řekne pár čísel a také v kolik ráno vyjde Slunce, což potřebujeme vědět, aby se nám klidně spalo. Po snídani se podíváme z okna a jdeme ven, na včerejší předpověď si nikdo už nepamatuje, všichni se oblékli podle pohledu do ranní ulice, a tak je jedno, jestli vyšla nebo ne. Samozřejmě jsou tací, co si rosniččina slova pamatují, ti pak vědí, zda byla správná anebo ne. Jestliže ne, řeknou si, že se spletla, ale je jim to jedno, protože i oni se podívali z okna. Večer se pak zase všichni dívají na televizi, aby se dověděli, jak bude, přičemž nás nezajímá ani tak pravdivost předpovědi, jako spíš potřebujeme vidět někoho, kdo ví něco o budoucnosti.

Moderna: bytí je a nebytí není a základ je nebytí - lineární pokrok - ideologie - racionalismus, humanismus, existencialismus, dadaismus atd.

Postmoderna: bytí je a nebytí taky je a základy už nepotřebujeme - nelineární chaos - vyprávění - atd.

Fungování domény obývané proteiny se často popisuje jako chování cyklické To však a ještě s výhradami platí zejména pro metabolismus a ten tvoří jen asi desetinu celé sítě Zbytek proteinů je vnořen do procesu zpracování informací sémiose Tento proces není cyklický má svou evoluci Každá z 10000000000000000 buněk lidského organismu má jedinečnou variantu této sítě díky tomu buňka zná svůj čas a prostor v organismu ví čím byla čím je a co se od ní čeká Každá buňka má také jisté povědomí k jakému druhu organismu patří a co se od ní očekává v tomto ohledu

A jeden vězeň z koncentračního tábora se vrátil domů s oholenou hlavou a šel na tancovačku s přítelkyní své sestry které místní občané ostříhali vlasy protože spala s německými okupanty a tančili spolu a hlavy měli opřené o sebe a jiným lidem to přišlo nemístné a skoro nechutné

Narcismus je spíše nástrojem socializace Tím že člověka nabádá aby se zabral sám do sebe mu zároveň umožňuje zásadně se odklonit od veřejného života takže lépe přivykne na sociální izolovanost Narcismus činí z já střed veškerého zájmu čímž mou osobnost přizpůsobuje nenásilné atomizaci vyvolané personalizovanými systémy V sociální pustině lze žít jen tehdy bude-li ústředním zájmem vlastní já Že jsou lidské vztahy zničeny Nevadí člověk se přece dokáže plně zaměstnat sám sebou

jistě jste si všiml, že mi na procesu zvláště nezáleží, nepřipomněl-li mi jej někdo takřka násilím, dočista jsem na něj zapomínal. K. byl úplně klidný, Nikdy předtím jsme neměl s procesem tak velké starosti jako od té doby, co mě zastupujete. mimoto mu teď nebylo líp, nýbrž ještě hůř, když se dověděl, proč je mu špatně. Když jsem byl sám, nepodnikal jsem ve své věci nic, ale skoro jsem to ani nepocíťoval To zatčení samo o sobě je mi k smíchu, ale to sem teď nepatří. Kafka

K. se probudí v ložnici s nízkým stropem. Nějaký cizí muž mu jí snídani. Zmateně se pohybuje po místnosti. Normální panelový byt s dominantním stropem. Ničemu nerozumí, vyjde aspoň na chvíli na balkon s masivním betonovým stropem. Začíná jeho proces, při němž se střetne s obrovitým tělem svého advokáta představovaného samotným režisérem, s temnými zákoutími soudních kanceláří, s padajícími stropy místností, s dlouhou chodbou z prken vedoucí z malířova bytu. Škvírami a dírami po sukách prosvítá slunce a vytváří z těla K. zebra. K. tudy běží a mává rukama na všechny strany. Jindy se zase K. ocitne s krabicí v ruce v pustině panelového sídliště, kde mezi domy stojí lampy tak osamocené, že jejich světla nemají o co vrhat stíny. 50: Vzdávám se zcela vědomě možnosti, abych se dověděl, k čemu to

znamení je. Je mi to úplně jedno. A K. se v Procesu Orsona Wellese pozvolna zastavuje, zpomaluje 45: K. se rozhodl, že bude víc pozorovat než mluvit a rozplývá se do vnějšku, jeho postava všude kde se objeví vytváří po zdech, po stropech i po podlahách velké stíny tvořící místa, kam je K. vržen a K. o nich ví, ví o svých stínech, ví, že se stává svým procesem, ale nijak tím netrpí a spíš se baví podivuhodností svých životních příhod. Užívá si svůj proces. Sleduje vlastní ztracení se ve vnějšku. 59: že mi na výsledku procesu vůbec nezáleží a že mi odsuzující rozsudek bude jen k smíchu A u Wellese, když jde K. s těma dvěma za město, tak tam není žádný hlas ze vzdáleného domu, který není možno uslyšet a nikdo nikoho nezařizne jako psa, protože Proces snad měl skončit jinak, anebo protože K. je procesem a má se svým tělem jiné záměry. U Wellese ti dva nechají K. v díře, v níž jej nedokázali popravit a on se jim směje a oni na něj hodí granát a on ho zvedne a dál se směje, protože nastal čas nechat do sebe rozpustit dva vnějšky a na dně jámy je k tomu ideální prostředí, protože dno propasti je i jejím povrchem, a tak vyhodit se do povětří v díře znamená nechat explodovat svůj vnějšek i vnitřek - nechat sebou prostoupit propast i stát se propastí.

Architektura buňky je propojena s mezibuněčnou hmotou; mnohobuněčný organismus se tak stává strukturou vyššího řádu, o které lze jen v nejzazší limitě prohlásit, že se skládá z buněk. Ke své genetické zásobárně mohou buňky přistupovat aktivně, vybírají z něho a interpretují ho v neustálé konfrontaci s vlastním časem a prostorem a se vstupy z prostředí. Médiiem pro tuto interpretační práci k vyhmátávání smyslu jsou morfogenetická pole, koncentrační gradienty, složité dynamické sítě makromolekul (mezibuněčná hmota, cytoskelet, nukleoskelet), morfologické struktury vyšších řádů a delšího trvání. DNA při tomto pohledu není zdaleka jediným nosičem informace, tím je celá buňka a mnohobuněčné tělo vybavené časoprostorovými, vnitřními i vnějšími návěstími a pravidly jak dešifrovat smysl nejrůznějších podnětů. 45: Třeba jsem přišel pozdě, teď jsem tady. Časoprostorová organizace a dynamika buňky v kontextu celého těla rozhodují o způsobu zpracování jak genetické informace (z vnitřku), tak informace epigenetické (z vnějšku).

Pro mne je prostor něco vnějšího, něco, co se stře mimo mne donekonečna a z čeho vždy zaujímám jen nepatrnou část, která ani nestojí za řeč, prostor je pro mne něco, co je skoro celé tam, kde nejsem já, kam nedosáhnu pohybem, něco, co je plné věcí, které nejsou mnou a které se dokonce přede mnou z největší části ukrývají, prostor je to, odkud ke mně přichází jiné. Ajvaz

Možná jsme DNA, možná jsme nosiči informací, ale všude kolem nás jsou proteiny, které se z nás staví a které staví nás tím, že staví buňky a ty buňky si vyrábějí proteiny, ze kterých se staví a pak se ve studánce objeví nálevník a rozhlédne se kolem sebe a zjistí, že není v homogenní mase vody, že mu jeho tělo vymyslelo, že bude lepší konstruovat nálevníky, co budou tuňky vnímat jako kupy vodních zrněk a při plavání se jimi budou neustále prodírat. Takže když budeme jako svědomití neonarcisté dlouho pozorovat studánku, třeba si všimneme, že se náš obraz vlní a uvědomíme si, že zrcadly, která se vlní, lze, podobně jako hvězdnými branami, procházet na druhou stranu.

A protože i biologie je vyprávěním, jsou dialogy domén DNA s proteinovými doménami a s doménou buňky a historky buněk z mezibuněčných prostor těl a příběhy o setkávání tohoto těla s jinými těly a s jinými světy také součástí příběhu o výpravách ploch obrazů do kompozic Obrazů, o vypravování se na vyšší úroveň - emergenci,

kteřou podstupuje nějaká disipativní struktura, která přeměnou energie - prostě tím, že žije - vytváří kompozici: třeba kompozici proteinů a jejich životů (jejich vnějšků), kteřou nazýváme buňka nebo kompozici K., která se stává svým procesem. Tělo sestává z hierarchie kompozic (příběhů o proteinech, buňkách, společnostech), jejichž plochy mezi nimi přecházejí všemi směry a z hierarchie pohledů, funkcí a kontroly se stává zasít'ovaný systém, velmi komplexní a neustále daleko od rovnováhy, který si sám vytváří katastrofy, čeká na bifurkace, které jej dostanou k jinému atraktoru, do Obrazu, na vyšší úroveň, kde se celý systém stane jen jednou z ploch tvořících kompozici, jejímž rámem je celý můj život, celý nový svět, svět zpoza horizontu, který se přede mnou náhle rozprostřel, a k němuž patří moje dálkové ovládání, jež samozřejmě nemá ambici vědět, co se kde dává. Život bez televizního programu.

Vytvářet si svůj vlastní program přepínáním kanálů - užívat si svůj proces - vymyslet si místo představy, že mám pod kontrolou svoje vnitřnosti, protože jsem na vyšší úrovni než ony, virtuální svět, v němž můj pohled bude to, co se přepíná. Být humanistou znamená věřit, že jsem jedna bytost, kteřou mám pod kontrolou a za níž plně přebírám zodpovědnost, kdežto být člověkem znamená být stavěn z miliard a miliard malých, hodně komunikujících entit, které se chovají naprosto svévolně a nahodile a nevypočitatelně, protože bez ustání čekají na bifurkace a při té příležitosti vytvářejí kompozici, která se jmenuje jako vy. Být tím prvním znamená mít své jisté, zatímco být tím druhým slibuje mnoho dobrodružství na různých úrovních, mnoho náhradních životů a seřvů tolik, kolik budete potřebovat, abyste se mohli celý život reprodukovat. A co když je lidský svět jen jedním z nižších levelů?

Kdysi dávno jeden Řek prošel labyrintem, dostal se až do sálu plného zrcadel, kde tančil minotaurus se svými obrazy a začal tančit jako jeden z těch obrazů a minotaurus se na něj podíval a měl radost, že konečně aspoň jeden ten obraz netančí jako on a začal tancovat ještě víc a radostněji a Theseus se přidal a tancovali rychleji a rychleji, až už Theseus cítil, že mu docházejí síly a minotaura zabil, protože kvůli tomu tam vlastně přišel. Když šel podél niti nazpátek, přemítal o tom, že to dokázal, jak to šlo docela hladce a jak splnil úkol a celou věc považoval za vyřizenou.

Ne tak jeden Krét'an, kterému se líbilo žít v sousedství minotaura. Ne každý má to štěstí, myslel si. Proč dělat svět chudší o jednoho netvora, co se beztak jen motal tam za tou zdí? Ale také uznával Theseovu zručnost a důmyslnost, ačkoliv jej to přeci jenom trochu štvalo a vlastně mu to přišlo dost zbytečné zabíjet minotaura, který z labyrintu prakticky nikdy nevycházel. Nakonec se rozhodl vydat na pevninu, kde hodlal jednou provždy skoncovat se svými rozpolcenými pocity a odevzdat Theseovi dar, který bude navždy připomínat jeho orientační schopnosti a zároveň bude takovou malou pomstou, něco jako kletbou, i když nijak hroznou.

Z pláže vykročil směrem na olivové háje, neboť za nimi tušil město. Cestou se párkrát zastavil, aby vždy sezobl ze stromů několik oliv, protože olivy považoval za fundamentální, a pak zase pokračoval. Mlčky došel k bráně a k chrámu a ke schodům a do předpokojů a až blízko k Theseovi, který měl Krét'any od jisté doby docela rád, a tak se mu oči leskly zvědavostí na neočekávaného hosta, který se před ním zastavil a vyslovil jen: „Lžu.“ A na Theseových rohovkách se objevil obraz minotauraova labyrintu, pak musel mrknout a bludiště se začalo vpíjet do jeho očí, které zažívaly zhroucení stavby řeckého logu a on viděl, jak se chvějí sloupy, o nichž nikdo nepochybovat a viděl jak praská jeden ze základů, jak v autoreferenci jazyka vzniká

trhlina ve tvaru minotauří hlavy a jak se z jeho vlastního rozumu stává labyrint, který neustále připomíná Kréťanovo slovo i jeho vlastní orientační schopnosti a pak najednou, snad aby vyzkoušel, zda se stále ještě vyzná ve vlastním pohledu, řekl: teď nevím jestli jsem zabil minotaura a prošel labyrintem nebo jestli labyrint prochází mnou a minotaurus v něm stále ještě tančí a co když jsem stále ještě v labyrintu a co když má Ariadne něco s minotaurem a jak vím že sám nejsem minotaurem a nebavím se jen se svými obrazy a nečekám, až přijdu já sám.

A v šedesátých letech přeletěl nad labyrintem vrtulník a vypálil jej napalmem a v osmdesátých tam dopadla dálkově řízená raketa a na začátku třetího tisíciletí tam americká armáda, která má vždycky pravdu podobně jako rozhodčí ve fotbale, poslala dálkově řízený letoun, jenž měl zasáhnout netvora zblízka řízenou raketou s napalmem, protože dnes už všechny labyrintické problémy plné tance a bloudění podél zašmodrchaných nití řešíme na vyšší úrovni, na úrovni metajazyka. Ale co když tam na hoře sídlí doména minotaurů? A co když třeba někdo nechce, aby byl labyrint v jeho hlavě zničen, co když je někomu příjemné, že v něm bydlí minotauří, kteří se baví přetrháváním nití? Jako Theseovi, který již nikomu nevypráví o svém dobrodružství tam uvnitř, ale všechny kolem nutí, aby si představovali, jaký obrazec asi labyrint vytváří, když jej pozorujete z Olympu a také vyvíjí teorie o tom, že z vyhlídky lze vidět, jak těch několik minotaurů, co v labyrintu bydlí, společně, ačkoliv nezávisle na sobě, formují stejná znamení jako hvězdy na obloze.

Podle Timothy Learyho se na první generaci obojživelníků v jejich době dívali jako na povaleče, kterým přeskočilo, kteří se bez užitku poplakují po břehu, užívají si nebezpečného slunce a šňupají kyslík. Evoluce je vyprávěním o dobrodružstvích různých entit. Kdesi vznikne v podobě události, jež se přihodí na nějakém místě, nový druh, začne to místo lehce měnit, anebo se vydá někam jinam. „Krysy a holubi se rozšířili po celém světě; stejně tak jako člověk." Je to nelidský příběh, ale ne proto, že by příroda byla nelítostná a iracionální, nikdo nezabil tolik různorodých jedinců jako Homo sapiens, ale protože evoluce se děje nesrovnatelně déle než všechna lidská vyprávění a my jsme jen jednou z ploch kompozice tak rozsáhlé, že o jejích prostorových vztazích a našem místě v nich nemáme ani ponětí. Docela dlouho jsme si například mysleli, že všechna zvířata se kdysi dávno rozprchnula z jednoho místa u Noemovy archy. Nyní si zase nejsme jisti, zda Země není jen jeden jediný organismus - Gaia. Co víme jistě, je, že evoluce neexistuje kvůli tomu, aby zrodila člověka a že až to tu všechno vyčistíme tak, aby tu z našeho pohledu nezbyl ani život, život tu bude dál.

Křesťanská idea, že lidstvo dělí od ostatních zvířat nepřeklenutelná propast, se nevyskytuje ve všech, dokonce ani ne ve většině náboženství. V animismu, snad prapůvodním pohledu člověka na vesmír, jsou si zvířata s lidmi rovna, ne-li jim nadřazena. Exempcionismus je jednoznačně křesťanskou doktrínou. (Grey)

„Končetina opatřená pěti prsty je znak společný pro všechny starobylé savce." Slovo savec vymyslel v roce 1758 Linné, aby měl kolonku, do níž může zařadit člověka spolu s jinými zvířaty poté, co jej zbaví výsadního postavení, které mu příslušelo jako jedinému oduševnělému tvor. Linné použil jako rozlišovací znamení samičí poznávací znak, aby tak vyjádřil naše spojení s Matkou Přírodou, a také proto, že se angažoval v hnutí proti kojným - když nebyl biologem, přesvědčoval bohaté ženy, že by měly kojit samy, že odklon od přirozených zvyklostí není ctností.

Charles Darwin, jehož O původu druhů vyšlo o sto let později, pocházel z kruhů, v nichž se za jednu ze základních dovedností považovalo šlechtění zvířat. Na anglickém venkově v těch dobách vznikali noví psi, nová prasata a ovce, Darwin sám vyráběl nové typy holubů, přičemž se snažil, aby létali rychleji než jezdila právě se rozšiřující železnice, jelikož toužil pro poštovní společnost svého bratrance získat zakázku od královny. Současní vědci používají pro hodnocení výsledku genetického experimentu stupnici „faktoru hnusu“, jež jim ukazuje, co se dál dělat nebude, na co už se nedá koukat. Myš s lidským uchem na zádech prošla.

„Zatímco zvířata z Tolstého povídek jeví typické vlastnosti ruské duše a jejich život probíhá v intencích služby, utrpení a sem tam nějaké vášně, jsou zvířecí hrdinové E. T. Setona osrstěnou inkarnací amerických selfmademanů s jejich tvrdostí, vytrvalostí a smyslem pro fair-play.“ Nejde tu o bajky, nejde o používání zvířat k vyprávění lidským příběhů, ale naopak o antropomorfizaci zvířat, na která se vždy pohlíželo jako na součást té dané lidské společnosti. „Plinius pokládá trubce za otroky včel. Středověk viděl ve včelách obraz idealizovaného státu či jiné lidské společnosti. Teprve industriální společnost mohla dát vznik pohledu na včelstvo jakožto důmyslnou organizaci, zajišťující druhu materiální převahu v konkurenci o nektar a pyl s jinými, samotářsky žijícími druhy včel.“ (Komárek)

Velkým zklamáním dvacátého století bylo, že povinná školní docházka a technický pokrok a vzdělanost a kultura nevedou k tomu, že by byl člověk lepší a lidštější, jak se tomu hodně věřilo v devatenáctém století, a že spousta zabijáků a mučitelů a masových vrahů byli milovníci umění a poslouchali opery a chodili na výstavy a psali básně a studovali humanitní obory a medicínu atp.O.

Darwin četl Malthusovo Pojednání o populačních principech, v němž se objasňuje, jak souvisí růst obyvatelstva s jeho omezenými zdroji. Znal i spisy Adama Smithe, ty o neviditelných rukou, a na návštěvách svých přátel viděl, jak se miniaturizují vlci, aby mohly žít na sofa a zároveň zabírali stejně místa jako polštář. Všechno to smíchal: umělý výběr začal fungovat jako model pro ten přírodní, z lesa se stalo prostředí plné konkurence, kterému se nikdy nedostává dostatek světla, a v němž se všichni bez přestání snaží přežít. „Survival of the fittest“ se tomu říká v originále - původně. Vlastně to nic neznamená, protože nejschopnějším je ten, kdo dokáže přežít a přežít dokáže jen nejschopnější. Anebo nejprizpůsobilejší. Anebo nejvíc se hodící.

Čtu, sedíc v temném lese, slovník: fit - záchvat, nával, padnutí (oděvu), střih, fazóna, vhodný, způsobilý, schopný, v dobré formě, v kondici, hodit se, padnout (oděv), vybavit, vystrojit, zkoušet (u krejčího), přizpůsobit, upravit; fit in place - umístit, ustavit; fitness - vhodnost, způsobilost, zdraví; fitout - výzbroj; fitter - montér, instalatér; fitting - zkouška u krejčího.

Z paluby lodi britské flotily bylo evidentní, kdo je v nejlepší formě. Snad proto, že má nejprizpůsobivější rozum ze všech živočichů, nebo proto, že si v nebývalé míře upravoval vnější podmínky, takže mu pak příroda připadala tak lidská, že se do ní nejlépe hodil, snad proto, že si jako jediný dokázal vyrobit výzbroj, která dokáže zničit nejenom přirozené nepřátele, ale i přátele a dokonce i sebe a celý svůj druh. Takováto záviděníhodná schopnost sebereflexe se v 19. století cenila natolik, že si nikdo nevšiml, že v O původu druhů se o žádných lidech nemluví, že je to teorie řadící člověka do stejně krajiny spolu s jinými bytostmi, v níž je podoba jednotlivců dána nikoli sděláním, ale náhodnou mutací. Bylo to odhalení vyprávění plného bifurkací,

kteře podkopávaly racionalismus mechanistického 19. století, kontrolovaného z vrchu člověkem, teorie, která ukazovala, že za hranicí roztahujícího se impéria jednoho druhu jsou divočiny, kde nevládne rozum, v nichž nikdo není privilegovaný, a nikdo tam za smrt nenes zodpovědnost, protože je to divočina, která si katastrofy generuje sama, a že tenhle živočich s přerostlým mozkiem není nic víc než náhodný stav proudu energie a hmoty, událost, na jejímž počátku byla mutace, nějaká chyba nebo jinakost, příhoda, která se stejně jako krysy a holubi rozhodla, že nejlepší bude vyrazit za hranice svého teritoria a kolonizovat cizí území. Jak se jmenovala první krysa, co se vylodila v Americe?

Představte si, že je člověk zvíře. Tvor, který se shlukuje s druhu svého druhu, složitě se chovající bytost, která splétá komplexní pavoučí sítě, termit stavící termitiště až do nebe, trilobit, který si dokáže zkonstruovat víc očí než jen pár set. Ne lepší, dokonalejší, vyvinutější zvíře než ta ostatní, prostě jedno z nich, to, které si nestaví mraveniště, ale města, které si nevede elektrický proud kůží, nýbrž v krajině, nebo které nevidí ve tmě, ale zato může ze svého doupěte vidět až na jiný kontinent. Jako největší organismus na světě, václavka hlíznatá, jejíž podhoubí prorůstá celým lesem, takže se jí nedá projít, aniž by se o vás nedověděla. Zvíře, které emituje z planety rádiové záření, takže se na naší planetě dá i z dálky objevit život, živočich, který dokázal několikanásobně rychleji než všechny další organismy zvýšit výskyt oxidu uhličitého v atmosféře.

Zvíře, které potřebuje nějak značkovat svět, ale přijde mu to divné, neboť nevěří, že pojmenovávání je jeho přirozeností, a tak přestane svůj svět nazývat biosférou a vymyslí název noosféra - doména rozumu, jež označuje a je označována, ale ukáže se být od té původní jaksi k nerozeznání a to zvíře ví, že to není proto, že by někde udělalo chybu, něco zkazilo nebo rozbilo nebo zničilo, ani proto, že by všechna příroda už byla zkulturně natolik, že když se na ni aplikovala teorie umělého výběru, bylo ve výsledné teorii výběru přirozeného jen velmi obtížné najít nesrovnalosti, takže i po více než sto letech se tomu víceméně stále věřilo, ale proto, že noosféra je jeho biosférou, jeho životním prostředím, že je živočišným druhem, který konstruuje svůj svět, že být umělým - pojmenovaným třeba tak a ne jinak - je jeho přirozeností.

Co když jsme mutace, která prostě přeměňuje ekosystém planety, aby se evoluční vyprávění posunulo zase někam jinam, zvíře, které ví, že když se bude i nadále reprodukovat svým tempem, bude za padesát let potřebovat pro svoje tělo rozlohu třikrát větší než nabízí povrch planety, na které žije a ví, že tohle může být problém, ale některá zvířata tvrdí, že to nevádí, protože v budoucnosti dokážeme ukládat informace i do vzduchu, a že do atmosféry se vejde přibližně nekonečno obrázků v celkem dobré kvalitě, takže klidně může dál platit, že v evoluci jde o reprodukovatelnost. Les jako harddisk, v němž běhají radioaktivní srnky a pestrobarevně světélkující zajáci - krajina plná výsledků lidské reprodukce. Evoluce, která nerozlišuje mezi přirozeným a umělým, biosférami a noosférami, protože život na Zemi nezávisí na jednom druhu, ani na jeho názorech, ani na tvaru jeho doupěte.

„Zajímavým způsobem se představa boje o život promítala i do ilustrací doprovázejících přírodovědecká díla. Vyobrazení lidoopů, např. orangutanů, je v osvícenské éře typologicky přiblíženo k člověku jak vzpřímenou postavou a mírným výrazem, tak i holí či jiným jednoduchým nástrojem v ruce. Orangutan zobrazený ve

Wallaceově knize o Malajském souostroví je naproti tomu zuřivým divokým zvířetem, cenícím mohutné špičáky." (Komárek)

Jedním z nejnovějších biologických druhů je sportovec. Mutace člověka. Něco z noosféry proniká zpět do našich svalů a žláz. Sportující těla sestávají z látek podobně jako těla všech dalších organismů s tím, že v nich jsou vždy ještě nějaké nové látky. Vyšlechtili jsme se. Máme líhně talentů. Svět sportu jako masokombinát. Sportoviště jako místo smrti těla a jako prostor, kde se dají odstranit překážky, aby se mohla hrát zase jiná hra. „Vítejte do světa, kde o vítězích a poražených rozhodují branky, body a vteřiny." Kde se nesmí malá domů a kde už nikdo nemusí dojíždět zakázaná uvolnění.

„Není vůbec pravdou, že když je objeven nový druh, vědci hned otvírají láhev šampaňského. Naše muzea jsou přeplněna novými druhy." (Gould)

Fotbal je skutečnější v televizi než na stadionu - prošli jsme nějakou bifurkací. Zatímco na hřišti se něco semele, nějaká sporná událost, například gól z možného postavení mimo hru a nikdo vlastně neví, jestli gól měl platit nebo ne, v televizi všichni vidí, jak to bylo ve skutečnosti, protože na obrazovkách jsou vidět pruhy na trávníku. Když sedíte na tribuně chybí vám jistota, že jste viděli opravdu vše, že přesně víte, co vidíte. Díky televizi mizí ze stadionů pravda nebo lépe - objevuje se zápas dvou pravd: pravdy rozhodčího, která nemusí souhlasit se skutečným děním hry a pravda sportovních komentátorů, která je skutečná, ale nijak nesouvisí s hrou. I gól z ofsajdu platí. Ve sportovním světě to zkrátka chodí jinak než v našem.

Na některých stadionech lze zatáhnout střechu, takže se vlastně hraje ve skleníku, ale jelikož se dostavilo mnoho diváků, nedá se tu moc dýchat a komentátor řekne, že je tam uvnitř hrozný vedro a že je to kvůli vám, televizním divákům, protože kdyby se střecha roztáhla, svítilo by na hřiště sluníčko a vy byste v televizi nic neviděli, ani jak zkolaboval ten útočník, a na jednom stadionu nebyla střecha, ale visela tam na lanech obří krychle s obrazovkami a ta na hřiště vrhala stín, takže to vypadalo, že fotbalisté běhají v síti obrovského pavouka a stadion v Braze má místo tribuny za brankou skálu, od níž se odrážejí míče zpět do hřiště a kdo nelovil aspoň jednou míč z potoka, ten neví, co je fotbal „a na střeše Vestfálského stadionu už sedí půlnoc a kouká se dolů. I ona je unešena dramatem." (J.Bosák)

Všechny definice her říkají, že hra nesouvisí s životem, protože se z ní dá kdykoli vystoupit a její svět skončí, že být ve hře znamená vyskytovat se mezi umělými pravidly, které nemají s lidskou skutečností nic společného, že ve hře běží jiný čas, který nepatří k reálnému prostoru. Naštěstí to (jako u všech definic západní společnosti) tak docela neplatí, a tudíž můžeme pojmenovávat zimní stadiony a ostré zatáčky a nové typy ochranných helmic po mrtvých hrdinech sportovních klání. Pamatujete si, jak si ten zlínský hokejista zlomil vaz o mantinel, když dojížděl zakázané uvolnění?

„Vláda Spojených států 10. února 1998 oznámila, že se rozhodla nespustit útok na Irák před koncem zimních olympijských her, které se právě konaly v Japonsku. Televizní diváci tak nebudou vyvedeni z míry hromaděním protichůdných obrazů, které by nevhodně směšovaly euforii zimních her s bezútěšnými obrazy nové války v Zálivu, což by je nutilo neustále přepínat a poškozovalo by to tak zájmy sponzorů těchto dvou lukrativních aktivit." (Virilio)

Na začátku 21. století se o všechny látky všech organismů starají farmaceutické firmy. Některé látky jsou používány jako materiál, jiné jsou vyráběny a pak používány

k výrobě těl. Říká se tomu posilování organismu, péče o zdraví nebo kulturistika - starost o kulturu vlastního těla. Ve správách mluvíme o zdravotnictví, ve sportu o doping, v biologii o evoluci. Dopingem je ta látka, která se ocitne na seznamu zakázaných látek. Nachází-li se dotyčná substance náhodou také v lidském těle jaksi přirozeně, je v seznamu upřesněno, kolik jí tam má být a za jakých okolností. Olympijský výbor se zabývá především měřením hledaných látek v tělech sportovců a jejich následným vylučováním ze systému. Farmaceutické firmy jsou organizace, kterým jde o to vydělat na vymýšlení látek, které nejsou zapsané na seznamu zakázaných látek, a tak se mohou stát sportovním krevním oběhem. Když na nějakou takovou někdo z výboru náhodou narazí, zakáže ji a o vítězi a poraženém tentokrát rozhodne hlavně B-vzorek moči.

Nejde tu však jen o nekonečný zápas mezi producenty a potírači nových látek, jelikož potírači také potřebují, aby nové látky vznikaly, protože bez nich se nedají překonat rekordní časy zaběhnuté těly z již zakázaných látek a olympijský výbor potřebuje rekordy, aby mu neklesla sledovanost a nepřišel o sponzory a zároveň jej potřebuje potírat, protože sport znamená zdraví a protože by se to celé zadrhlo, kdybychom ve svém volném čase přestali běhat a soutěžit a také proto, že prohlašovat olympiádu za akci čistoty, spravedlnosti a míru je dobrý reklamní slogan. Boj proti doping, je bojem za sílu lidského těla, schopnou vystoupit za své možnosti, za lidskou přirozenost, spočívající v překonávání všech překážek, za čistou pravdu vycházející z našich vlastních těl - a není náhodou, že v něm bojují především novináři, protože nejde ani tak o čistotu sportu, jako o neposkvřenost celé naší společnosti, o čistoskvoucí svěžest světa, o člověka bez stopových prvků. Sport musí být čistý - je to otázka platnosti zákonů západní civilizace. Jenže doping zvítězí, protože se k dosažení všech jejích cílů náramně hodí.

Naše civilizace je založená na překonávání sebe sama - my potřebujeme rekordy, říkáme tomu pokrok, rekordy v množství peněz, které se za vteřinu otočí na burze, expandující trh, světové rekordy, univerzálně platné normy, rekord v kanadském bodování, jímž nám Jágr připomene naši národnost, statistiku, která je prostě pravdivá, rekord ve velikosti lidské populace, pokračování humanistické civilizace. Potřebujeme ve správách vidět reportáž o rekordních teplotách, ačkoliv nás všechny to vedro pěkně sere, protože chceme slyšet, jak se svět zlepšuje, jak máme víc a víc tepelné energie, takže se můžeme zastavit a zklidnit se pohledem na masového vraha, jehož dopadli za oceánem, a který se sám přiznává k sedmdesáti dalším vraždám, čímž vyrovná rekord jiného masového vraha, kterému se připisuje právě tolik zabití, i když on tvrdí, že rozsekal ještě dalších dvacet osm žen. Potřebujeme rekordní spoluobčany - sportovci jsou potřeba stejně jako kafe nebo jako další dokument o nějakém diktátorovi. Rekord nebo čistotu, to je to, o co se tu utíká.

A než je poslali do plynových komor, ostříhali je dohola a vlasy se pak použili jako náplň do matrací nebo k výrobě paruk pro panenky. A vědci vymysleli, jak by se z tuku udušených lidí dalo vyrábět mýdlo pro německé vojáky. Do pěti kilogramů tuku se přidalo 10 litrů vody a kilo sody mastnice, směs se vařila v kotli tři hodiny, přidalo se trochu soli, povařilo se a nechalo vychladnout, až se utvořil škrálop, který se stáhl, rozřezal a znovu nechal povařit, a před novým vychladnutím se do kotle přidal zvláštní roztok, aby mýdlo nesmrdělo. V Gdaňsku se jeden německý voják zbláznil, protože před válkou měl milenkou, o které nevěděl, že je Židovka, a kterou potom odvezli do

koncentračního tábora v Osvětimi, a kamarádi mu z legrace řekli, že to mýdlo, kterým se už týden mydlí, je z té milenky, že to vědí od ředitele gdaňského anatomického ústavu, kam se vozily mrtvoly, aby se z nich dělalo mýdlo. (jeden příběh z koncentračního tábora - je jedno, odkud jsem to reprodukoval)

Doping zvítězí, protože televizního diváka nezajímá někdo, kdo neposouvá hranice lidských možností, kdo se nepodílí na pokroku jeho druhu. Potřebujeme někoho, kdo to bude dělat, abychom se v obývacích pokojích necítili divně, když nám neustále tvrdí, že pokrokuje a přitom každý den v televizi vidíme, jak se opět něco nepodařilo a rozbilo se. A sportovci to pro nás za ty peníze laskavě udělají. Stanou se těly-zkumavkami nebo těly-roboty, stanou se zvířetem, klidně i Spidermanem. Nechají se kousnout geneticky upraveným pavoukem, nechají své tělo stávat se umělým - jiným, novým a lepším. Budou jezdit na hory nebo se dusit v kyslíkových stanech, aby měli víc červených krvinek a něco pro nás dokázali. Napustíme do nich hormony divokých koní a lukostřelci budou mít oči vylepšené orlí DNA a boby amerických bobistů vyrábí NASA a cyklisté už nešlapou bez satelitního připojení ke svému týmu a dráhový cyklisté jedí jiné ovoce než ti, co jezdí po silnici a Bobík měl závodní auto, které dokázalo přeletět nastražené připínáčky. Tělo sportovce je strojem na cestu někam jinam sestaveným jen z extenzí, tělem, jenž si zvyklo na přítomnost cizích prvků uvnitř sebe sama.

Kurniková nikdy nevyhrála jediný turnaj, ale je zábavné sledovat, jak být dobrou tenistkou znamená stále víc být dlouhonohou blondýnkou ve slušivých krátkých šatech. Přežije ten, kdo to má dobré u krejčího. Proč se gymnastky musí usmívat? A usmívají se akvabely i pod vodou? Sportovec je druh, jehož tělo je uzpůsobeno tak, aby se reprodukovalo díky sdělovacím médiím. Neběží za potravou, běží směrem k cílové fotografii. Podle ní se rozhodne o jeho času a podle ní se rozhodne, kdo se stane vítězem, komu okolní prostředí umožní se dále reprodukovat.

Sportovec je produkt strojovosti 19. století - je to mutace, kterou s sebou přinesla moderna. Výsledek interakcí mezi běžícím světem a člověkem, který v něm nestíhá, ztrácí své místo a cítí, že potřebuje nějaký zlepšovák, něco nového, co jej zrychlí, co změní jeho schopnosti. Jenže svět rychlosti není lidským světem a sportovci ukazují, že když se s tělem vydáme tímto myšlenkovým směrem, stanou se z lidí stroje na skákání do dálky, mutanti, dosahující rychlostí predátorů, počítače, které poráží mistry světa v šachu. Asi je to příjemné, rozhodně zábavné a v naší společnosti zcela normální. Sledujte dopingové aféry a zvyknete si na to, že věk pokrokovujícího čistého humanismu skončil, že jsme prošli nějakou bifurkací, že nadále to už půjde jen s pomocí zakázaných látek, že člověk sám, bez stopových prvků nějakých kovů, už prostě nikdy nikam nedoběhne, objevíte, že ve věku biokybernetické reprodukovatelnosti je stávání se kyborgem jednou z možných cest postmoderního těla, a že sport nám ukazuje pohyby zvláštními prostory i jinými pravidly. „Zvykej si na bezpráví,“ říkal můj táta, který na trénincích nikdy nepískal fauly a někdy to nedělal ani při zápase, což soupeřovy hráče lehce mátl.

Klasifikace zvířat z čínské encyklopedie nazvané Nebeské tržiště blahonosných vědomostí určuje, která zvířata budou patřit do jednoho druhu. Na oněch starodávných stránkách se píše, že zvířata se dělí na a, náležející císaři, b, balzamovaná, c, ochočená, d, podsvinčata, e, sirény, f, bájná, g, toulavé psy, h, zahrnutá do této klasifikace i, ta, jež sebou bláznivě mlátí, j, ta, jež Jorge Luis Borges nedokázal spočítat, k, nakreslená

tenoučkým štětcem z velbloudí srsti, l, ostatní, m, ta, co právě rozbila džbán, n, ta, jež z dálky připomínají mouchy.

Existuje dlouhá chodba, v níž je asi bilion dveří. Některé jsou zavřené, některé otevřené a několik zcela zmizelo, takže u pár místností už není co uzamknout. Před jednou takovou - přímo naproti vchodu do pokoje - stojí na chodbě umakartový stůl, na kterém je položen čtvercový popelník. Ze dvou stran je na něm napsáno Marlboro a ze dvou country. Hoří v něm cigareta, která nevrhá stín. Místnost je to malá. Napravo je postel, dlouhá a široká tak akorát pro toho, kdo v ní spí, malé umyvadlo a kbelík na exkrementy. Nalevo je jen úzká chodbička a ve stěně zabudovaný dotekový monitor s připojením na internet. Mezi nalevo a napravo se nevejde nic než člověk, který žije uvnitř. Nikdy nevychází ven, ta cigareta s ním nemá nic společného a nikdy se nepřipojuje na internet. Nerozlišuje mezi dnem a nocí. Jednak proto, že je mu to jedno a také proto, že tam není žádné okno a zářivka svítí věčně. Když nespí, tak si maluje. Nikdy s nikým nemluví, protože si stále maluje. Celý svůj život. Nedělá nic jiného než obrázky, které lepí na zdi svého pokoje. Každý je jiný, nikdy nenamaloval dva stejné, často střídá techniky, ale neví to, prostě někdy maluje jinak. Měl období, kdy maloval svými exkrementy přímo na zeď, ale pak ho to omrzelo, tak zase sáhl po pastelkách. Jindy lepil na zdi roztrhané kousky papíru popsané bezvýznamnými znaky. Na jednom obraze byl tlustý bobr sedící někde u Eidhovenu, který chroupal zrní a myslel si, jak je to skvělé, že už nemusí nic dělat, jelikož hráze těm Holanďanům opravdu jdou. Na jiném byl zpola zarostlý žulový lom s cedulkou Národní přírodní rezervace. Středem této kompozice prolétal holub pronásledovaný po zemi krysou. Občas namaluje čáru tak podivnou, že z ní pak dlouhé dny nemůže spustit oči. Ale většinu času jen maluje. A vylepuje. Lepí na všechny stěny i na strop, nesystematicky, nezajímá jej, kam nalepil poslední obraz, nevšímá si, kde je napravo a kde nalevo, nevšímá si ani monitoru a klidně jej celý zakryje svými obrazy, polepí i vnitřní stěny kyblíku na exkrementy, a když zmizí zdi místnosti, vrství obrazy dál na sebe. Nikdy mu nedojdou nápady. Ví, že existuje dlouhá chodba, v níž je asi bilion dveří. Když už není nikde v jeho místnosti místo, když zjistí, že pro vrstvy obrazů už ani nedosáhne na nejvzdálenější pastelku, roztrhá všechny obrazy ve svém dosahu, protrhá se svými krajinami až ke stěnám pokoje a ztrhá i nejposlednější malůvku dole

v rohu. Pak se

posadí, sáhne si pro tu pastelku a maluje dál.

„Je možné, že v nové rovině se problém už týká existence toho, kdo sice věří ve svět, ač nikoli v existenci světa, nýbrž v možnosti jeho pohybů a intenzit zrodit ještě jiné způsoby existence, bližší zvířatům a skalám. Je možné, že věřit v tento svět, v tento život, se pro nás dnes stalo nejobtížnějším úkolem, úkolem objevit nějaký způsob existence. To je empirická konverze (máme řadu důvodů nevěřit ve svět lidí, ztratili jsme svět, což je horší než ztratit snoubenku, syna či boha). Ano, problém se změnil.“ (Deleuze, Guattari)

1. Na konci prvohor, před více než 250 miliony let, se na světě objevila skupina plazů, kteří měli za očnicí ve spánkové oblasti lebky jeden otvor. Tento rys se nepochybně vyvinul u plazů pouze jedinkrát, a proto si všichni pozdější příslušníci zmíněné linie nesou toto společné dědictví jako upomínku společného genealogického původu.

Výstava fosilních savců v americkém muzeu přírodních věd v New Yorku je uspořádána tak, aby rozestavení exponátů odpovídalo fylogenetickému schématu (1-6), takže S. J. Gould při procházce mezi savci „přemýšlí o fylogenetických souvislostech nohama. Z místa označeného jako znak 5 vedou odbočky k savcům, jejichž končetiny jsou opatřeny kopyty. Předtím však odstupují linie vedoucí k šelmám, hlodavcům, netopýrům, ale také - a v tom je právě ta revoluční změna oproti zažitým zvyklostem - k primátům. Takže fosilie člověka jsou vystaveny těsně za vchodem do druhého sálu, což odpovídá jejich správné pozici na genealogickém schématu, a nikoliv na vrcholu pomyslné pyramidy nebo na konci celé historie."

Podle Deleuze a Guattariho je hlavní činností vědy vytváření rovin reference, rozvrhování jejich limit, hranic, jimiž se vydělí z chaosu. Vědec pak do roviny reference uvede nějaké nezávislé proměnné, které se zorganizují tak, že mezi nimi vzniknou nutné vztahy, jež jsou implikovány rovinou reference, a z nichž se stanou funkce. Ze všeho toho nakonec vědec smíchá stav věcí - entitu vydělenou z chaosu. Rovinou reference je v přírodním muzeu kladistika, která se dívá na evoluci jako na časovou posloupnost štěpení fylogenetických linií. Cokoli jiného než mutace koster (proměnných) ji nezajímá - DNA nebo evoluce mozku nebo rozvoj ochranného zbarvení jsou mimo její rovinu reference, v chaosu. V takto nastaveném pohledu vzniknou mezi kostrami nutné vztahy - vynikne šest hlavních odboček, kterými různé skupiny savců zatočily. 3. Placenta se vyvinula až potom, co se od hlavní linie savců odštěpili ptakořitní a vačnatci. Všechny pozdější skupiny savců placentu mají, a je to tudíž jejich sdílená specializace. Vačnatec je ztělesnění určité funkce, která nemá placentu, ani kopyta, ale má jedinou spánkovou jámu a tři sluchové kůstky ve středním uchu (2.)

Takový druh, vačnatci, ale žije jen v této rovině reference, která není žádným virtuálním podkladem pro proměnné a funkce, nýbrž je proměnnými a funkcemi a je i stavby věcí (vačnatcem) - je jejich aktualizovanou potencialitou, kompozicí ustanovenou v chaosu. Je to vačnatec vyjmutý z přírody (jako skupina proměnných), který se najednou ocitne v rovině reference, kde objeví, že je specifickým druhem (funkcí), jemuž chybí kopyta, o jejichž existenci neměl doma pod stromem ani potuchy. Právě v tomto smyslu se mluví o tom, že věda není o světě, protože všechny bytosti, které osvětlí, žijí v uzavřeném světě roviny reference, v rámu, jenž tvoří daný problém a v němž se hledá jeho řešení, v právě prozkoumávaném, i když definovaném prostředí, kde se z nich stávají vačnatci běžající zcela v intencích limit a funkcí vačnatců.

„Vědecký perspektivismus či relativismus není nikdy vztažen k subjektu: nejde o relativní pravdy, nýbrž naopak o pravdu relativního, to jest proměnných, jejichž příklady uspořádává podle hodnot, jež z nich ve své rovině reference extrahuje. Věda dává vyvstat částečným pozorovatelům ve vztahu k funkcím v referenčních systémech. Je zjevné, že správně definovaný pozorovatel objevuje vše, co lze v odpovídajícím systému najít. Částeční pozorovatelé jsou sensibilia, zdvojující funkce a jsou všude tam, kde se bez přímého konání objevují čistě funkcionální vlastnosti rozpoznávání a selekce - fyzika částic potřebuje bezpočet nekonečně nepatrných pozorovatelů." (Deleuze a Guattari)

5. Později se v některých liniích savců vytvořila na konci prstů kopyta. Nejdůležitější řády kopytníků jsou proto umístěny do centrální části druhého sálu. Jsou

tu lichokopytníci, sudokopytníci, skupina podivných vymřelých jihoamerických kopytníků a také velryby a delfini, protože kytovci se rovněž vyvinuli z kopytníků a končetiny i s kopyty u nich v důsledku přizpůsobení k životu ve vodě zanikly. Ale co kdyby in-formovat se o fylogenezi nohama znamenalo, že tím, jak se pohybují, se vlastně teprve vytváří - stavím si své místo v evoluci? Nešlo by o to získat znalosti vědce, dívajícího se zvenčí a rozvrhujícího rovinu reference, ale objevovat funkce tím, že se stanu částečným pozorovatelem - někým, kdo se na podobě stavu věcí podílí zevnitř.

Hned u vchodu, protože nemá kopyta, stojí kostra člověka, na níž snad lze z určitého úhlu zahlédnout i jednu sluchovou kůstku v podobě třmínku (4.). Funkce, která má být v této rovině reference postavena právě sem. Jedna z ploch kompozice vyprávějící o evoluci. Je to částečný pozorovatel, který vidí, že není na konci expozice, na vrcholu genealogického vývoje, že konec místnosti patří sirénám a slonům, a to proto, že se u nich v geologicky nedávné době vyvinul společný znak, očné posunuté k čenichu (6.)

Hned u vchodu se zastaví člověk, který je již vpraven do příběhu evoluce, neboť přichází směrem od vačnatců a dívá se na vlastní kostru. Dívá se jí do očí. Všichni se kostrám nejdřív díváme do očí. Nevím proč, snad pro ty pohledy, co odešly. Pak zašilhá dál doleva a vidí stádo podivných vymřelých kopytníků a uvědomí si, že po člověku následuje něco jako zebra, přistoupí k tomu blíž, ale za okamžik se zase vrátí zpátky ke kostře, protože si potřebuje ujasnit ty nutné vztahy, které jej jako člověka řadí právě sem. Hledá třmínek, ale stále nachází jen ty prázdné důlky. Jakoby jej tam něco drželo. Nedokáže uhnout pohledu té kostry. Už chápe, proč stojí hned u dveří, ale ještě neví, co všechno to znamená. Ví, že to něco znamená, že ty oči, co někam odešly, mu něco říkají. Není to nic o smrti člověka, není to nic hrozného ani osudového, není to nic velkého. Vlastně si uvědomuje, že to vůbec není důležité, že je to vlastně skoro jedno, a tak přestane myslet a vydá se proti směru prohlídky k malé vitrině v rohu, kde najde schémata různě velkých mozků, a když se nahne, aby si prohlédl ten nejvíc vzadu, jeden z už lidských, zahlédne i svůj odraz na skle té vitríny. Jiný obraz. Nedívá se na ten mozek ani na svůj obličej, ale na svou holou lebku.

Stal se kostrou, která se dívá na expozici vývojových stádií mozku. Stal se funkcí, jež se prochází po své rovině reference a postupně odhaluje stav věcí. Chodí od vitríny k vitrině, prohlíží si kostry ostatních živočichů, všímá si nutných vztahů. Ale protože kostra je jen částečný pozorovatel, je sama součástí expozice, neuvědomuje si, že je v rovině reference. Nevidí její hranice a limity, nemá od nich odstup, neboť je sama rovinou reference a nemůže se na ni tedy podívat z vyšší úrovně, a tak ani nemá plánek celé expozice, což ovšem neznamená nic jiného, než že neví, kam má jít, jak má ná-sledovat evoluci, aby si mohla vytvořit její obraz. A přesto chodí, i když jaksi nahodile, a prohlíží si rozmanité mutace a odštěpení a zvláštnosti. Jenže neví, které jsou ty správné, neví, že existuje něco jako kladistika, a tak si vůbec nevšimne prvního, čtvrtého a šestého odštěpení linií, ale vytvoří si vlastní systém posloupností závislý na tom, kudy prošla, u které kostry se zastavila a kterou minula bez povšimnutí, přičemž nejdůležitějšími okamžiky jsou v její verzi evoluce ty, které ji nejvíce zaujaly.

„Vědečtí pozorovatelé jsou hlediska ve věcech samých, která předpokládají kalibraci horizontů a postupné rámování na základě roviny reference. Nesubjektivní

pozorovatel je právě ona smyslovost, která (často tisícovým způsobem) stanovuje vědecky určený stav věcí, věc či těleso."

A pak těsně kolem kostry proběhne nějaké dítě, které kostry nebaví, a tudíž lítá po chodbách a dělá bordel a ona se za ním ohlédne, ale už zmizelo za roh, a tak znova přehlídí celý prostor expozice a vzpomíná kudy procházela a vidí celý příběh vlastní evoluce, všechny mutace, které u čily její identitu a uvědomuje si i, čím vším neprošla, že nemá kopyta, ani zobák jako ptakopysk, ani tak velký mozek jako člověk tam z té vitríny v rohu. Stále nic netuší o existenci roviny reference a nijak zvlášť nevěnuje pozornost pohledu, co před ní stojí a dívá se jí do očí, které stále znova a znova odcházejí někam jinam. Chce se zadívat tam do toho rohu, kde ji to tak bavilo, ale stále naráží jen na ten prázdný pohled. Jakoby ji k němu něco přitahovalo. Nedokáže uhnout pohledu toho člověka. A pak dostane nápad. Rozhlédne se a zpoza rohu přiběhne to zlobivé dítě, ale je z něj teď jen vrískající kostřička. Tak takový je tedy stav věcí, pomyslí si kostra, jsem člověk, co se rozhlídí po muzeu, prochází mezi kostrami a rozmýšlí, kam půjde dál, což neznámá, že by se stala člověkem, vědcem, nýbrž že si spíš uvědomila sama sebe jako částečného pozorovatele, ale víc díky pohledu kolem sebe, než nějakou sebereflexí, uvědomila si sama sebe jako místo, pozici v nějakém vyprávění a teď tam stojí u vchodu a cítí se celou rovinou reference, o níž si myslí, že její limity, její podoba, jsou dány jejím vlastním vypravováním se po expozici. A má vědeckou pravdu.

Rovina reference je kompozice, kterou vytvářejí částeční pozorovatelé. Ale je-li možné, aby obraz evoluce, jaký tato kompozice nabízí, závisel na tom, kudy bude divák expozicí procházet - „přemýšlet o fylogenezi nohama" - pak bude existovat tolik rovin reference, kolik je částečných pozorovatelů. Muzeum, v němž nechodí jen jedna kostra, ale všechny najednou, neustále se dívají jedna druhé do očních důlků, mívají se nebo sebou navzájem procházejí, přičemž se občas do sebe zaklesnou a vytvoří kostru nějakého bájného zvířete. Bez přestání tu dochází ke střetům, k průnikům mezi jednotlivými rovinami reference, mozek vleze do nesprávné lebky, takže je tam dost na těsno a musí se očnicemi protáhnout zase ven. Jednotlivé proměnné se setkávají a opět se rozcházejí s částečnými pozorovateli, stavy věcí se stále mění. „K vědě patří, že zřetelně ukazuje chaos, do něhož je ponořen sám mozek jako subjekt poznávání."

Racionální civilizace je svět vědy, prostředí sestavené ze vše možných rovin reference, které se navzájem proplétají a vytvářejí noosféru, životní prostředí člověka. Současná věda se zabývá sebe-organizujícími se systémy a snaží se redefinovat život, vydává se za hranice lidského světa, do nerovnovážných krajín mezi proudy energie, v nichž se potulují podivní tvorové čekající na bifurkace a entity, u nichž nemá smysl mluvit o jejich pobytu v prostoru a času. Věda je tím, co prostor a čas teprve tvoří tam, kde ještě nic takového není - v chaosu. Každou bifurkací, každou emergencí, mutací, každou trhlinou, jež vznikne při setkání dvou rovin reference, každou mezerou v systému, v jakékoliv kompozici ploch, se odhaluje neustálá přítomnost původního chaosu, proudy hmoty a energie bez jakékoliv struktury, bez ničeho, co by bylo něčím.

Řád už není opakem chaosu, ale něčím, co se v chaosu utvořilo, co je jím neustále narušováno, přetvářováno a co se v chaosu opět rozpustí, jakmile se okolní podmínky změny k nepoznání, k čemuž dochází poměrně často, protože to právě znamená chaos, místo, které se mění nekonečnou rychlostí. Řád je jakási dočasná (s

vlastním časem) kompozice, jež se utvořila z chaotických ploch (jež jsou také kompozicemi jiných chaotických ploch).

V některých částech Amazonie se fyzikální prostředí skládá z čistého bílého písku, vzduchu, padající vody a slunečního svitu. V tomto fyzikálním prostředí je uzavřen nejsložitější ekosystém na Zemi, se statisíci, možná miliony organismy. Ty nepředstavují statisíce adaptací na fyzikální prostředí, ale statisíce adaptací na ostatní organismy: samy organismy se stávají dominantní složkou prostředí, ve srovnání s níž význam fyzikálního prostředí bledne téměř k bezvýznamnosti. Co když je životu jedno, kde je jeho místo, protože být živý znamená vytvářet místo?

Jsme živí, protože vytváříme kompozice - účastníme se tří ze čtyř obrazotvorností. Ta čtvrtá, neviditelná, dějící se v hlavě toho druhého, místo, odkud se na mne dívá svět, je nejzajímavější, neboť z ní pochází převážná část bifurkací, událostí, které tvoří můj život - myšlení vnějšku a jeho pohledy, zpětné vazby vystavující mě nerovnovážnému stavu. Jsou to mezery v mém vidění, v nichž se lze setkat s chaosem, pokud já dokáže vypnout svůj vlastní pohled, který má tendence všechny mezery zaplnovat. Jde o to chtít vidět chaos. Procházet se v chaosu. Stávat se chaosem a nikdy se jím nechtít stát.

„Umělé systémy, které vykazují životu podobné chování, stojí za to zkoumat samy o sobě, ať už si myslíme nebo ne, že procesy, které napodobují, hrály roli při vývoji nebo v mechanismu života, jak jej my známe. Takové systémy nám mohou pomoci rozšířit naše chápání života, jak by mohl být." (Langton) Matematikové mají existenční důkaz, který tvrdí, že dříve nemyslitelné je ve skutečnosti možné. Je to důkaz možností, který necítí potřebu se zabývat detaily jejich realizací. Prostě tvorba matematických příběhů - vyprávění o zásvěti.

Genetický algoritmus je populace počítačových programů, které člověku pěstují řešení mnoha komplexních problémů. Některé hádanky našeho světa jsou tak složité, že k jejich správnému propočítání je potřeba projít tolika postupnými kroky, že i nejrychlejším počítačům by to trvalo často déle než je stáří vesmíru. Protože tolik času nemáme, vzdali jsme se kontroly nad průběhem řešení - svěřili jsme jej počítačům a sami se zabýváme již jen vstupy a výstupy. Používáme výsledky ke konstrukci vědeckého obrazu světa, aniž bychom se přesvědčovali, že jsou pravdivé.

Genetický algoritmus funguje na bázi tří hlavních složek darwinovské evoluce: 1. mechanismus vnášení náhodných mutací do dané populace programů-řetězců 0 a 1 (genů), 2. selekční tlak, který dává přednost některým jedincům před jinými a za třetí reproduktivní mechanismus, který podněcuje preferované jedince k replikaci. Mít problém znamená mít krajinu, kopcovitý terén, v němž nejvyšší kopec představuje neoptimálnější řešení daného problému. Do této krajiny zdatnosti se vpustí jednotlivá potencionální řešení. „Obvykle jsou to všechno odhady nebo pokusy najít řešení problému naslepo.“⁷ Řešení se začnou shlukovat a podle daného selekčního mechanismu vyberou mezi sebou zdatnější jedince, kteří popolezou v krajině víc do kopce, kde se podle reprodukčního mechanismu navzájem zkombinují a vytvoří další jedince, ne přesné kopie sebe sama, ale mutanty (nebo potomky, chcete-li). Další mutace se v krajině objeví tak, že se několik 0 náhodně změní na 1 a opačně, takže identita několika jedinců se bez jejich přičinění náhle naruší, čímž se zaručí neustálý přísun inovací (mutace nebo bifurkace v přírodě). Po určitém čase se nějaký řetězec

⁷ Coveney P., Highfield R., - Mezi chaosem a řádem, Mladá fronta, Praha 2003, s.147

nul a jedniček proselektuje a proreprodukuje a promutuje až na nejvyšší kopec a už máme ideální řešení, které vzniklo samo, zrodilo se ve svém vlastním problému a tudíž je jednoznačně jeho řešením.

Podobným způsobem lze vytrénovat umělou neuronovou síť. Zadáte síti vstupní a výstupní data a necháte ji, aby si sama našla vztahy mezi nimi a přeskupila se podle nich tak, aby s nimi - sama se sebou - byla schopna pracovat. Potom jí ukážete už jen vstupní hodnoty a ona, je-li správně vytrénovaná, hbitě dodá výstupní. Jedna z úspěšných neuronových sítí se nachází v kodaňském masokombinátu, kde dokáže stanovit „množství masa a tuku až v dvaceti milionech poražených zvířat ročně. Každá prasečí půlka prochází robotem, kde je umístěno devět optických sond, které rozeznávají bílý tuk od červeného masa. Pomocí těchto senzorů dokáže neuronová síť stanovit obsah masa u přibližně 360 prasat za hodinu, a to s přesností vyšší než 1,5 %, což je vyšší přesnost, než jaké dosahují lidští inspektoři. Přesto jí jejich asi tak 200 neuronů poskytuje mozkový výkon srovnatelný s červem. Podle Thodberga je to sice jednoduchý mozek, ale je střížen přesně na tento problém."

U genetického algoritmu nejde jen o simulaci a kodaňská umělá inteligence není pouhý stroj, protože výsledné řešení problému nebo způsob, jakým bude kontrolováno maso, nebyly předem naprogramovány, nastaveny někým zvenčí, nýbrž program si je vytvořil sám. Nicméně je pravda, že člověk stvořil počáteční řetězce (možná řešení), principy, podle nichž se chovají i jejich okolní krajina, na níž nově vzniklé řetězce reagují, když si podle ní zjišťují, kdo je optimálnější, kdo má přežít - lézt dál do kopce. Je to rovina reference, po níž běhají kostry a přemýšlejí, jaký je co nejsprávnější obraz evoluce. Výsledná expozice je pak neoptimálnější řešením.

Jenže evoluce nemá neoptimálnější řešení, neexistuje žádný vrcholek, směrem k němuž by se odvíjela. Jednotlivé entity nevědí, co je nejlepší, nestarají se o to, jestli jsou dostatečně silné, aby přežily a co je možná nejzvláštnější, nestarají se ani o vlastní reprodukci. Živý tvor je někdo, kdo se snaží nějak vyjít se svým prostředím, kdo se staví komunikací se svým vnějškem, přičemž je zároveň sám tímto vnějškem, který se staví sám stejně jako on - evoluce se neděje v krajině, ale je krajinou.

Genetický algoritmus se dá použít i tak, že se nenadefinuje jednoznačný směr vývoje. Nehledá se řešení, evoluce se nechá běžet bezcílně, jen tak, aby se vidělo, co se stane. Vytvoří se výchozí jedinci, například řetězec osmdesáti bitů s určitým počtem instrukcí - schopností jako např. reprodukce a povědomí o omezených zdrojích (třeba čas centrální výpočetní jednotky a paměťový prostor), které jsou potřeba k přežití. A určí se fyzikální zákony - popis toho, co se smí a co ne, ale v žádném případě nejde o zadávání proměnných pro simulaci, jako spíš o vytváření fikčních světů a následné pozorování, jak by to mohlo být jinak. Karl Sims jednou nezadal svým tvorům běžné zákony pohybu a vyvinul se jedinec, který se pohyboval tak, že jedním koncem mlátil sám do sebe.

Když se program evoluce spustí, jedinci zjistí, že kolem nich je spousta volného místa a začnou se reprodukovat. Po chvíli už ale tolik místa v počítači není, takže začnou redukovat svou délku, odhazují nepotřebné bity, stávají se někým jiným a začnou se i jinak chovat. Vyvinul se například řetězec, jenž později dostal jméno 45aaa, který se zbavil tolika instrukcí, že už se sám dál nedovedl reprodukovat a rozmnožoval se za pomoci jiných řetězců. 45aaa byl zcela zřejmě parazit.

Podstatný rozdíl mezi umělou evolucí a genetickým algoritmem je v tom, že krajina, v níž řešení lezla do kopců, se v průběhu evoluce teprve tvoří, že není pevně dána a jedinci do ní nejsou vpuštěni jako do nějakého výběhu. Ostatně ani řešení nešplhala po nějakých existujících loukách, jako spíš sama se postupně stávala stoupající loukou, nicméně navlékanou na jakýsi virtuální skeleton ideálních výsledků. Parazit 45aaa je však někdo, kdo už nešplhá po nějaké konstrukci, nýbrž, kdo se stává loukou, aniž by existoval kopec. Navazuje se na okolní organismy, nutí je, aby jej vytvořili a při tom mění jejich řetězce, vnáší mutace do jejich evoluce, a tak s jeho vlastní evolucí, probíhá i evoluce jeho okolí. 45aaa je vnějším okolím jedinců X a Y a ti jsou krajinou, v níž žije 45aaa. Díky parazitům a hyperparazitům, kteří k vlastní reprodukci inspirují jiné organismy, ačkoliv by se byli schopni vytvořit sami, se ve fyzikálním prostředí objeví velké množství zpětných vazeb, autokatalýz, které zajistí, že komplexita celého prostředí vzroste natolik, že dojde k emergenci a celá krajina se stane sebe-organizujícím se systémem - živou populací řetězců informací, generující na vyšší úrovni kompozice podivných atraktorů.

Umělý život je jedním z těch vědních oborů, které se rozhodly překročit od nekonečných analýz toužících odhalit pravou tvář skutečnosti, k syntetickému vytváření struktur, ke generování dějů a chování, jež se nesnaží život pochopit, ale přímo jej vytvořit. Vzhledem k tomu, že život, zdá se, vznikne sám od sebe tam, kde je dostatečně komplexní prostředí, není to tak složité, když máte k dispozici to odpovídající prostředí, které lze najít na hraně chaosu, kam se dostanete tak, že necháte několik jedinců, aby spolu komunikovali, míchali svoje instrukce a reprodukovali se. Po čase se objeví parazité, kteří zařídí zpětnou vazbu. „Hrana chaosu je skvělé místo k životu v neustále se měnícím světě, protože odtamtud můžete vždycky prozkoumávat obrazce řádu, které jsou k dispozici, a zkusit jejich vhodnost k stávající situaci.

Při určité hustotě počítačových mravenců nastává ostrý přechod, při němž to, co bylo souborem jednotlivců, z nichž každý si vytváří svůj vlastní chaos, se náhle transformuje v jeden celek - kolonie se stává superorganismem s dobře definovaným rytmem a současně se objevuje prostorový pořádek." Jedním ze způsobů, jakým spolu mravenci komunikují v mraveništi je nevědomé vytváření kompozic. Skupina mravenců se vrací k mraveništi a, aniž by to věděli, tvoří spolu všichni nějaký obrazec, kterého si všimne několik mravenců na vyšší úrovni, kteří začnou pobíhat a, aniž by to věděli, vytvářet jiný obrazec, jehož smysl vychází z příšlé kompozice, a jehož si všimne kdosi výš a tak dále až nahoru. Četl jsem to u nějakého vědce, který, aniž by to potřeboval vědět, jen vytváří vyprávění, dívá se na film sestavený z různých se natáčejících kompozic mravenců a vyvozuje z nich modely mravenčího světa. Mraveni tě je zname ni té místo na vymyšlení rozmanitých kauzálních řetězců právě proto, že se neustále nachází na hraně chaosu. „V programu, kde žili umělí mravenci, co měli sbírat potravu, se vyvinuli tací, kteří donutili jiné mravence, aby plnili jejich instrukce a také ještě jiní, kteří neustále kroužili kolem místa, kde se ukládala nasbíraná potrava."

„Nic pro mne nemá větší význam než židovství, které má nicméně v mnoha ohledech tak malý význam v mém životě. Dobře vím, že tato prohlášení se zdají být rozporuplná nebo dokonce zbavená zdravého rozumu. Taková by však byla pouze v očích někoho, kdo nedokáže říct já, aniž současně s tím vytlačí mimo sebe veškerou

jinakost, veškerou heterogenitu, veškerou rozpolcenost, ba dokonce i jakýkoli spor, jakoukoli debatu se sebou samým. Nejsem sám se sebou osamocen, nejsem sám sebou o nic víc než někým jiným, nejsem jedním jediným. Já není nedělitelný atom. Budeme váhat s kritizováním jakéhokoli aspektu politiky Izraele či některé židovské komunity. Chci zůstat tak svobodný, jak je to jen možné, abych je mohl kritizovat, když je toho zapotřebí. Neboť i to nejhorší je možno idealizovat, to jest činit posvátným. Tragedie, která nikomu nenáleží. Nechci mít ohledně tohoto tématu něco, čemu se říká názor." (Jacques Derrida - žid)

Narazíte-li někde na obrázek rostliny, nebo srstnatého zvířete nebo pohoří, který vypadá zcela realisticky, ale je pod ním napsáno, že je vytvořený digitálně, jedná se o fotografii, která se udělala sama, o květiny, jež se vygenerovaly z několika základních řetězců symbolů (reprezentujících listy, pupeny nebo stonek), o srst, jež se zhuštila a naučila se vlnit, o pohoří, které vzniklo zvrásněním operační paměti. V programu Umělý svět ryb vpustíte do připraveného fyzikálního prostředí polotovary ryb a ony se postupně naučí ladně plavat - mnohem plynuleji než ty ze spořiče obrazovky, které jsou normálně naprogramovány.

Anebo si vytvoříte jen fyzikální prostředí, fikční svět, který zabydlíte jedinci-tvary a nezadáte nic jiného než aby se reprodukovali a modifikovali vzhledem k vnějšku - komunikujíc s ostatními. Jejich jediným účelem bude, aby měnili svůj tvar. Nic jiného. Normální evoluce nových druhů, jejímž hlavním kritériem je zajímavost. Někdy, jako v některých příbězích Karla Simse, mohou sice zápasit třeba o kuličku, mohou se snažit vyvinout se tak, aby se k ní rychle dostali a zmocnili se jí, nebo nabýt schopnosti ji někomu sebrat, ale jindy si prostě jen staví vlastní tělo. Když si vyrábíte umělé fotbalisty-lacrosisty, můžete samozřejmě nadefinovat nějaké reprodukční pravidlo - přežije ten, kdo má kuličku - a pak mít víc pocit, že celá evoluce se děje sama.

Richard Dawkins, který tvrdí, že tělo není nic než stroj na přežití, jehož jediným úkolem je chodit po světě a reprodukovat vlastní DNA, a který má dojem, že svět je lehce sobecký, měl program Slepý hodinář, v němž nechával existovat bytosti, kterým říkal biomorfy. Snažil se, „aby se objevilo co nejvíce biologie biomorfů“, aby on sám měl co nejmenší vliv na jejich vznikající morfogenezi. Nicméně byl to on, kdo rozhodoval o jedincích, jež přežijí do následující generace, neboť vybíral ty, kteří mu připadaly nejzajímavější. Možná nejkrásnější nebo nejpodivnější nebo nejvíc mutanti. Vypadá to jako pokrytecký humanismus, člověk, který tvrdí, že stvoří život (přirozený-původní, ale i umělý-fikční), a že je to autonomní život, a pak do něj svévolně zasahuje a jakoby z pozice boha jej ovládá, ale je to úplně jinak, nejde tu o žádný sobecký antropocentrismus, jenž se nedokáže zbavit dohlížení nad svým životem, nechce se nechat překvapit a potřebuje mít kontrolu i nad tou nejposlednější mutací ve svém okolí.

Kde končí vnějšek biomorfu? Kde se rozkládá horizont jeho krajiny? Je to rám monitoru? Sotva, protože tam se objevují vždy jen výsledné tvary. Všechna mezistádia, vlastně celý biomorfův život se odehrává uvnitř počítače, ve světě jedniček a nul, z něhož nevidíme nic, protože se nenachází v rámci interfacu. Je to kapacita operačního času a paměti? Také ne, protože biomorfy musí vystupovat i na úroveň monitoru, aby tam o nich bylo rozhodnuto. Takže se zdá, že Dawkins vlastně není svému umělému světu nijak vnější, že nestojí mimo něj, ale že je naopak jeho součástí,

nedílnou součástí, že krajina se skrz interface z počítače rozlévá do celé místnosti. A proč by se měl ostatně biomorf bavit jen s jinými biomorfy a nemohl svůj tvar konzultovat také s pohledem člověka? Aby mohl umělý život vůbec vzniknout, musí umělí tvorové mezi sebou vytvářet zpětné vazby, celý systém se musí zkomplikovat, musí se dostat do dynamické rovnováhy blízko hrany chaosu a toho dosáhne tak, že se nebudou měnit jen tvorové v závislosti na okolním prostředí, ale také prostředí v závislosti na tvorech a tvorové v závislosti na jiných tvorech a může přijít nějaká katastrofa, jak už to bývá, a prostředí se může najednou změnit i samo. Člověk je okolním prostředím biomorfu, žije s ním v jedné krajině, a nezáleží ani tak na tom do jaké míry cítil potřebu reprodukovat v ní reálný svět, jestli zkonstruoval kopce, po nichž mají parazité šplhat, anebo se jen dívá a nevědomky hýbe myší a já věřím tomu, že Dawkinsův pohled procházel během sledování jeho umělé evoluce také svou vlastní evolucí, že jeden den nechával přežít spíš ty dlouhé a druhý den ty víc roztřepené, stejně jako mají malíři svá období a vím, že Dawkinsův vnějšek není jen uvnitř jeho počítače, ale že pokračuje i v tomto konceptuálním filmu, kde se právě vytváří Dawkinsova kompozice, tvar jeho myšlení, ze kterým by třeba ani nesouhlasil, ale nemůže s tím nic dělat.

V umělém světě není estetické kritérium o nic umělejší než jakékoli jiné. Když začínáte s prázdným zdrojovým programem, kde ještě není zadaný žádný jeho fyzikální zákon, je definice krajiny zdatnosti podle schopnosti ukořistit omezené zdroje stejně možná jako rezignování na boj o přežití ve prospěch světa, v němž přežije ten, co vytvoří ze svých instrukcí nejlepší kompozici. Tímto způsobem postupuje William Latham, jehož evoluční umění spočívá v produkci digitálních bájných zvířat, hadů, kteří mají místo nohou devítihlavé draky nebo sirén, vylézajících z těla dvou bazilišků ve tvaru Moebiovy pásky. Ale takto přesně pojmenovat lze jen zlomek jeho tvorů, většina vlastně ani nemá moc tvar, jenž by se dal označit jako tělo a často je velmi obtížné rozhodnout se, jestli jde pouze o jednoho tvora nebo o víc jedinců, ale nejlepší na nich je, že je jedno, co to je a kolik, že když se vám to nelíbí, tak to zkrátka nenecháte zreprodukovat, a když se vám to líbí, tak to necháte, aby se to vyvinulo zase nějak jinak, neboť uznáváte, že tento jedinec o svou evoluci opravdu dbá, že má na mutování docela talent.

Umělý život je interaktivní film, který žije svůj vlastní život. Žádné expo ze šedesátých let, ani televize, kde přepínáte pouze mezi běžícími programy, ani DVD, které se nechává hladit laserem po celém svém povrchu najednou, ale film, jehož hrdinové se vás snaží zaujmout vlastní obrazotvorností, protože vědí, že do další scény se lze dostat jedině tak, že vytvoří co nejzajímavější kompozici svého těla. Je to něco víc než jen morfing, digitální tvář, jež se přímo na plátně přepočítá do tváře vlkodlaka, protože Lathamovy bájně bytosti se s každým stříhem noří zpět do chaosu, do světa mimo film, kde hledají plochy, které by mohly připojit ke svému tělu (nebo jimi nějakou část jeho kompozice nahradit), aby byly v dalším obraze krásnější, divnější anebo výš na kopci.

A je to něco víc než film, protože v současnosti jsme teprve na začátku umělého života, jenž se zrodil v naší noosféře a nikde není napsáno, že se nejedná o nový typ biologického života, jenž se zrodil v naší biosféře, a jenž nás nejenom může donutit zahrnout mezi životaschopné i jiné chemické prvky, ale hlavně „velikost nezbytnou ke kopírování budou zkracovat na minimum a budou se rychle učit, jak najít málo

používané zdroje na síti. Měli by začít migrovat po celé zeměkouli tak, aby zůstávali na té straně planety, kde je právě noc." Můžou třeba čistit harddisky nebo stahovat hudbu, popravdě nemyslím, že by byl problém, aby ji i rovnou sami skládali. Hudbu, co bude přivádět vizualizace k zoufalství, protože bude tak komplexní a progresivní, že nebudou stíhat. Budou mít vlastní e-mailové schránky, kam jim lidé budou moci posílat nové krajiny k výpravám za stáváním-se-jiným? A těm řešícím posílat paradoxy a pak se dívat, jak se zacyklují, oscilují a zamotávají se a vytvářejí labyrinty plné minotaurů. A budou se procházet po tajných vládních počítačích a budou se tam bavit, protože s jejich ostrahou se už nějak domluví - nejspíše bude jednou z nich. Tohle všechno bude, protože cokoli, co je ve světě počítačů technicky možné, se tam stane a umělý život možný je.

„Ty si myslíš, že to tak je normální, že se to prostě stane, že se ráno probudíš a budeš mít místo spořiče obrazovky hejno organismů z jiného světa, které, jakmile pohneš myší, uteče po síti někam jinam. Že je to v pořádku, že se svět bude pohybovat kolem hrany chaosu sám, že si z chaosu bude brát inspiraci a materiál k syntetizování vlastní podoby, že bude nechávat plochy, aby vytvořily nové kompozice, jak říkáš, na vyšší úrovni, jak se říká, že se svět zaplní obrazo tvor nostmi, a že všechen život se bude dít mezi neustále mezi utíkajícími obrazy, mezi nějakými plochami, které vystupují z chaosu a zase do něj mizí a v mezidobí se podílejí na morfogenezi organismů nebo krajin nebo x - sfér. Ty si snad dokonce myslíš, že já jsem takovou plochou, a že jsem se tu objevila a vytvářím kompozici o jejímž celkovém smyslu nemám ani ponětí, že jsem uvnitř, a proto na nižší úrovni, že nedohlédnu na její další stránky, a tak mi tvrdíš, že ta kompozice se vytváří sama, jenže to já si nemyslím, i kdyby nějaká byla, jako že spíš ne, protože v jazyce nemůže vzniknout umělý život, což dokazuje, že je to celý o obrazec.„S kým si myslíš, že to mluvíš, texte?“ přerušil ho Kršňák.

Chce vidět, kam vede Wittgensteinův žebřík. „Ostudnost možností života, které se nám nabízejí, se jeví zevnitř. Necítíme se být mimo svou dobu, naopak, stále s ní uzavíráme hanebné kompromisy. Tento pocit studu je jedním z nejmocnějších filosofických motivů. Nejsme odpovědni za oběti, ale před obětmi. Není jiné cesty jak uniknout hanebnosti, než chovat se jako zvíře (bručet, kopat, šklebit se, svíjet se v křeči): myšlení má často dokonce blíž ke zvířeti, jež umírá, než k živému člověku, třeba i k demokratovi.“ (Deleuze a Guattari)

Homér vypráví, že chodit odpočívat do výběhů zvířat bylo velmi oblíbenou zábavou vládců města mnohem staršího než řecká filosofie. V Tróji už lze opět vejít na místo, kde žijí lemurové. „Se vyplatí žít takovýhle zvířata než vězně.“ (jeden z návštěvníků) Na jeden den pražské zoo potřebujete: 1200 kg sena, 300 kg mrkve, 300 kg jablek, 22 salátů, 520 kg obilovin, 240 kg hovězího, 80 kg ryb, 60 kg mražených

ryb, 26 kg banánů, 6,5 L hmyzu, 650 ks hlodavců, 400 mražených kuřátek, 35 vajec a 3 kompoty, jeden za 40 Kč. Lemur vari sežere denně ovoce a zeleninu, půl vajíčka, 5 g tvarohu a 5 g rýže, dohromady za 12 Kč. O omezené zdroje je tedy postaráno:

„Nekrmte nás, nemáme hlad.“ (zvířata) Co si myslí zvířata o člověku, jehož se nebojí? Před nímž nemají potřebu se schovat nebo utéct a na něhož už se ani nesnaží zaútočit, neboť se námi nehodlají krmit. O bytostech, které chodí každý den kolem jejich teritorií. Jde tu o nějaké zvnitřňování? Vnímají nás? Jak se pozná, že se mi had dívá do očí, ačkoliv jsem od něj pár centimetrů a zírám na něj? Co vidí zvíře? Co vidí zvíře z klece? Co vidí lemur, když vcházíte k němu do výběhu? Co vidíte, když sdílíte se zvířetem jedno místo? Co vidíte, když se stáváte zvířetem?

Jenom tmu, v níž se nic nehýbe, ve které není žádný život. Pavilón Afrika zblízka má uvnitř temnou komoru a v ní dvě výkladní skříně s nočními zvířaty. Když tam vstoupíte, nic nevidíte, protože vaše oči si musí chvíli přivykat na změnu světla. A pak začnou ze tmy vystupovat stíny. Nebo tak to aspoň cítíte, protože jste jen zahlédla nějaký pohyb, který hned zase zmizel v temnotě noci. Rozeznáváte větve, vidíte tmavé pozadí terária, ještě tmavší než tma všude kolem, ale žádná z těch větví se nehýbe, vítr zrovna nefouká a jen jednou za čas se tudy mihne malý rychlý stín. Jakmile se však rozkoukáte, zjistíte, že těmi stíny jsou sama zvířata, že výloha je plná malých opiček, které se dostatečně rychle, aby se nedaly spočítat a aby v určité periodě vytvářely podivný obrazec, pohybují všude po zemi a po větvích, lezou, šplhají a skáčou a chytají se a pokukují po sobě a jinak si užívají svůj proces, svůj pobyt v uzavřeném prostoru. Z umělé nory vyhopsá malý klokan, co není klokan, ale všichni diváci si to myslí, udělá kolečko s otočkou za kamenem a zase zmizí. Už si nevzpomínáte, jak bylo možné, že jste si mysleli, že v této temnotě není život, protože jej najednou vidíte, kam se podíváte, všude někdo sedí, vyběhne klokan a zase zmizí, větve nemají čas se přestat třást, protože opičky dokáží být na několika místech v podstatě najednou a klokan obhoppá kámen a zase zmizí.

Druhý výběh je ponořen do ještě větší tmy. Snad, nevím to jistě, jsem uviděl něco se vrtět vzadu, ale spíš se mi to jen zdálo. Skutečně temný filmový zážitek. Nikoli film-světlo, ale film-tma. Ne nacházení, ale ztrácení. Zvířecí život neosvícené bytosti. „Nefoťte nás s bleskem, bojíme se bouřky.“ Špatná interpretace. Lidé se bojí bouřek, nelidské přírody, událostí vzešlých ze světa stínů, odkud ve skutečnosti pocházejí všechny světelné úkazy. Ale zvířata vědí, že blesk je jen prostředek, díky němuž přestanou být na okamžik stíny a stanou se zvířaty s pestrými těly. Při bouřkách zvířata prchají, zmateně máchají končetinami, kření se a křičí, protože si užívají vlastní osvětlená těla. Jen tehdy, když jsou osvícena zvenčí, dostávají se zvířata ze světa stínů do našeho viditelného světa. Psi, ti příliš lidé, mají strach z bouřek, protože se při nich zase stávají zvířaty.

Ale to neznamená, že se zvířata mají fotit s bleskem, abychom je viděli taková jaká jsou, protože jen zvíře ví, jaké je přestat být stínem, jen ono cítí změnu, která nastává, když je osvíceno, pro nás se nic nemění, z našeho pohledu je stádo zeber, běžící savanou za bouřky, jež tvoří jejich bílé pruhy, stále jen černým stínem, o němž nemůžeme říct ani jaký má tvar, natož na co se dívá. Co můžeme s fenomenologickou jistotou prohlásit je, že zvíře, které má tělo, si užívá svůj vnějšek a že být stínem je pro zvíře stejné přirozené jako mít bílé pruhy a že zvířata vnímají, když na ně dopadá světlo (to je velmi podstatná schopnost všech stínů), nejen když jim padá do očí, ale

celým tělem, že zvířata cítí moment, kdy se stávají viditelnými, kdy vytvářejí nějakou kompozici. Z pohledu zvířete jde o tu obrazotvornost, kdy já vytváří kompozici pro svůj vnějšek, na níž nemá žádný vliv. Z pohledu ne-zvířete jde o tu naši kompozici světa, kterou máme před očima, když se díváme. Ale obrazotvornost zvířete je mimo náš dosah, je to část reality, která k nám nijak nepromlouvá, ani se nám neukazuje. Zvířata jsou stíny, které si myslí, že je vše dovoleno, které končí, ale nejsou celé a nekončí, když jsou celé. Němé bytosti.

Máme rádi umělá zvířata. Snad proto nám dává smysl učit je různé dovednosti jako kreslit, prosit o jídlo, komunikovat řečí pro hluchoněmé, nějak jsou beztak postižená, dostávají elektrické šoky, pokud jdou špatnou cestou v labyrintu, učí se podivuhodně rychle, pes se pokládá za šikovného, když dokáže dobře čenichat a za inteligentního, když dokáže dobře chytat míček. „Šimpanzi, pišící na psacím stroji, jsou nepochybně mimořádně primitivní umělou inteligencí." (Flusser) Máme rádi domácí zvířata, zkulturněná, zkrocená, ustájená, užitečná, zavřená a ta malá a pomalá a zároveň nežijící někde, kde to potřebujeme a zároveň ta, která už na první pohled vypadají hloupě, a proto se jim můžeme smát. Máme rádi dinosaury, protože už všichni spolehlivě vymřeli, a tak nás nemohou sežrat a také druhy, co vyhynou dříve než je objevíme, protože vlastně neexistují, neboť nejsou pojmenovány a zařazeny, a tak je vlastně ani nevyhubíme.

Je prozkoumáno 1 % mořského dna, ale víme, že nežijí bájná zvířata, i když lodě se stále potápějí jaksi najednou a není ani pravda, že neubývá ponorek, ba právě naopak, ztrácí se jich stále víc. Jenže kdyby přiznali jejich existenci Máme rádi zvířata s jasnou tváří, jednou hlavou, která by se v ideálním případě měla především přizpůsobovat okolnímu prostředí - tomu našemu. Máme rádi zvířata na všechny způsoby rozřezaná. William Buckland, jeden ze zakladatelů geologie a významný biolog své doby, se rozhodl, věren anglické tradici experimentální vědy, že říši zvířat nejen prostuduje, ale také projí, a tak pořádal pro své oxfordské kolegy hostiny z různých hlodavců, krokodýlů a jiných exotických zvířat dovezených z kolonií. Máme rádi zvířata reteritorializovaná.

V psychoanalytickém smyslu se Lacanem zavedený pojem teritorializace používá pro popis procesu, v němž si dítě osvojuje systém rodinného domova. Zjišťuje, kde je obývací pokoj a kde záchod, postupně si uvědomí čas domácích cyklů a přestane spát, kdy se mu zachce, naučí se jíst u stolu i všechna jiná pravidla, která z něj udělají civilizovanou lidskou bytost, člena rodiny, jenž může zůstat doma sám, mít pod kontrolou své teritorium, zodpovídat za něj (symbolicky) a po jisté době v bytě dokonce smí pořádat večírek, deteritorializovat jej, i zvracet takřka v bezvědomí z balkónu, deteritorializovat sebe.

Pro Deleuze a Guattariho se teritorializace, deteritorializace a reteritorializace dějí vždy najednou a vlastně neustále a všude. „Člověk od narození deteritorializuje svou přední pracku, vymaňuje ji ze země, aby z ní vytvořil ruku a reteritorializuje ji podle větví a nástrojů. Hůl je deteritorializovaná větev. Nemůžeme ani říct, co je první, každé teritorium zjevně předpokládá deteritorializaci, jež mu předchází." Byt sestává ze dřeva, jež bylo postupně odneseno z lesa, z pily a z Ikey a jež nyní tvoří teritorium, v němž se stáváme sebou samým, zatímco jej používáme. „Ve světě chápaném jako plynutí je židle stromem na své cestě k tomu, stát se kousky dřeva na oheň." Židle deteritorializuje záda. Stáváme se obývacím pokojem, v němž žijeme - s

každým novým doplňkem, s každou extenzí našeho těla se deteritorializujeme, vytváříme jinou podobu místa, v němž pobýváme, reteritorializujeme jej. „Čím víc se něco mění, tím víc je to stejné: změna znamená stávat se různým bez stávání se něčím jiným.“ (Gibson) Pečené kuře je deteritorializované kuře. Bílé maso.

Tradičně se zvířecí teritorium chápe jako území, v němž se jedinec nebo stádo vyskytují, kde nachází úkryt a potravu, a které je tak nějak jejich. Teritorium bývá značkováno pachy nebo zvuky nebo něčím, o čem vůbec nevíme, každopádně má víceméně dané hranice jako třeba stát nebo váš byt. Zvířata svá teritoria hlídají, brání nebo naopak vymýšlejí různé způsoby klamů, jak proniknout na cizí území. Příroda má krvavý zub a dráp a zvíře, stejně jako člověk, potřebuje klid a mír domova, jenž bude uspořádán podle jeho potřeb. Jenže co když příroda není nepřetržitá bitva? Co když se zvíře pohybuje po daném území kvůli nějakému jinému, zvířecímu důvodu a jeho značení je jen vedlejší činností? My máme návěstí a ukazatele a zvířata mají moč. Nemají dar řeči, a tak jim, primitivním tvorům, nezbyvá než signifikovat svět smrady. Co když zvířata žádná teritoria nemají, anebo lépe: co když se bez přestání deteritorializují? Co když jejich svět není světem významů a jiných označení? Co když zvířata nemyslí, nečtou, neinterpretují? A co když nemají ponětí o sobě samých, a tak nic nezvnitřňují, ale naopak si užívají svůj pobyt v přírodě, venku, někde kolem sebe, mimo sebe?

Zvíře zná celou klec. Úplně všechno. Každý kmen, větévku, každý suk. Zná všechny listy osobně. Zná přesně strukturu skály, k níž je jeho výběh přidělán. Ví, který kamínek se odloupne příště a nenechá si to ujit. Zná všechny možné cesty po kleci - všechny kombinace všech zataček, podlezů, přelezů, skoků, vyhoupnutí se, vyšplhání se atd. Prozkoumalo každou z děr pletiva, prolízalo každou ze škvír své budky. Zvíře v kleci zkrátka všechno zná a všude bylo. Ale znalost je špatné slovo, protože tu není žádné vědění, žádný systém, možná že ani žádná paměť, není tu žádný vnitřek, žádné já, které by vědělo. Klec je pro zvíře mapa intenzit, shluk diferencí, událostí, příhod, které se tu dějí. Klec je životem zvířete, je ale nejen nositelem jeho jména, jeho teritoriem, nýbrž i přímo zvířetem. Zvíře je klec. Zvíře a život zvířete jsou dvě různé věci, i když se od sebe nedají oddělit.

Jestliže teritorium vzniká neustálou deteritorializací všech jeho složek, pak zvíře svým pohybem, hrabáním, průzkumem a pronikáním klece bez přestání reteritorializuje své teritorium. U Deleuze a Guattariho se deteritorializace a reteritorializace dějí na únikové linii, jež sestává ze stop chaosu pronikajícího do teritoria (jako do roviny reference nebo do atraktoru), z diferencí, které se objevují okolo zvířete i vněm, a které nutí teritorium se reteritorializovat, stát se jiným, nějak jinak - a jiné místo znamená někde jinde nebo někam jinam. To jen nám se jeví klec stále stejná, jako místo klidu, kde se nic neděje. „Nerušte nás, odpočíváme.“ Špatná interpretace. Co všechno se honí hlavou zvířeti ležícímu nehybně ve svém výběhu? Pascal toužil po tom, aby lidé dokázali aspoň chvíli tiše sedět sami v prázdném pokoji, protože se domníval, že by to vedlo k uvědomění si svého já, k racionální sebereflexi, ujasnění si svého myšlení, ale kdyby se mu to jednou skutečně podařilo, všiml by si, jak se zdi místnosti mění, jak se bílá stěna najednou stává světem hrudek barvy a kocourů, jak barva praská a jak po celé místnosti vede spousta trhlin a nelineárních funkcí, jak je ten prázdný pokoj obsypán žilkami, které brání čistému myšlení v rozletu, protože oko neustále naráží na chaos pronikající jakoby zpoza zdí. Je třeba

vymalovat, pomyslí si Pascal, vezme pastelky, namaluje obrázek, je v něm něco z Da Vinciho a něco z Descarta, líbí se mu, a tak vstane a nalepí ho na zeď. Kdyby se mu to jednou podařilo, objevil by únikovou linii a nemusel by se cítit tak pod tlakem.

„Prostředí nekomunikuje s pozorovateli, kteří jej obývají. Proč by měl svět s námi mluvit? Informace, jež může být extrahována ze světla (tvořícího viditelný svět) není typem informace přenášené nějakým kanálem. Venku není žádný vysílač a uvnitř hlavy není žádný přijímač." (Gibson) Klec je místem pohledu, světem obrazotvorností. Jsou i jiné světy uvnitř klecí než viditelné, ale o těch ví jen zvířata, o těch nelze nic říct, neboť stíny nemají jazyk. Zvíře nepotřebuje mít názor (stejně jako Derrida, jenž se chce v židovském diskursu pohybovat bez předsudků nebo jako divák, který si přepínáním televize vytváří vlastní program). Zvíře se deteritorializuje, stává se zvířetem tím, že v kleci vytváří kompozice, že je viděno a že se dívá kolem sebe. Že zažívá různá vyprávění na různých únikových liniích. „Stát se zvířetem znamená právě vytvořit pohyb, vytyčit únikovou linii v celé její pozitivitě, překročit práh, dosáhnout kontinua intenzit, které platí jen samy pro sebe, najít svět čistých intenzit, kde se všechny formy rozpadají, a s nimi všechny významy, označující a označované, všechno se mění v nezformovanou hmotu, deteritorializované proudy, nesignifikantní znaky." (Deleuze a Guattari)

Zvíře si užívá svůj pobyt v kleci, protože ta je plná intenzivních dobrodružství. Drolících se skal a padajících listů. Do klece vletí vrabec a zobe mi zrní. Tygr se na procházce výběhem, který připomíná vypuštěný betonový bazén, na procházce, jež se nám zdá šíleně monotónní, na cyklické túře sestávající z dvaceti kroků, která nám připadá docela úzkostná, protože je tak nesvobodná, takže ten tygr se už za sklem asi definitivně pomátl, už v něm není nic z toho spokojeného divokého zvířete z džungle, a proto zoufale chodí stále dokola a pak se zastaví a olízne podlahu a o zvlhčený beton se začne odrážet slunce, takže na zdi se objeví slabý bílý proužek světla a tygr k němu jde a zblízka se podívá, jak se to světlo chvěje mezi odlupující se zelenou barvou zdí. Baví jej to asi dvě minuty a vy celou tu dobu stojíte za sklem, třicet centimetrů od tygra, co se dívá na obraz, který v kleci ještě nikdy nebyl. Existují filmy divoké, filmy, které se natáčejí samy.

„Toto vynoření čistě smyslových kvalit už patří k umění, a to nejen pokud jde o zacházení s vnějšími materiály, ale i v postojích a barvách těla, ve zpěvu a křiku vyznačujícím teritorium. Je to tryskání črt, barev a zvuků, jež jsou neoddělitelné, jakmile se stávají expresivními (filosofický pojem teritoria). Umění není chaos, nýbrž kompozice chaosu, která dává vidění či počitek, a tedy vytváří chaosmos, jak říká Joyce, komponovaný chaos - nic předem viděného či uvažovaného." (D. a G.)

Když v takovém komponovaném chaosu žijete celý život, každé ráno se probudíte a nikdy nevidíte vycházet slunce, protože máte klec orientovanou na západ a navíc pod kopcem, takže ani z jeho západu nic nemáte. Občas se vám chce zakřičet, protože k něčemu prostě patří jistý hluk. Když se zaleskne naproti stříbrný odpadkový koš nebo když kolem projde někdo v oranžovém tričku, protože oranžová se vám líbí. Křikem nic neoznačujete, neohraničujete ani nebráníte a už vůbec nepřilákáváte. Pár lidem to připadá jako krásná hudba, a tak se zastaví a dívají se, jak řvete, ale vám je to jedno - zvířata jsou viditelná přirozeně, jaksí od přírody. Znáte nazpaměť všechny stromy kolem. Hukot, vrčení a pískání. Nevíte, co to bylo. Ten zvuk pro vás nemá zdroj - nevíte, co hučí, vrčí a píská někde za vaší klecí. Do klece vletí vrabec a sedne si

na mou oblíbenou větev. Zvuková stopa klece nesestává jen ze zvuků zvířat, ale i z motorového vláčku, který jezdí mezi výběhy a z dalších ruchů jejího vnějšku. Ve světě zavřených zvířat se ví, když v informacích u vchodu čeká na rodiče nějaké ztracené dítě.

Zvířata vědí o vnějšku vzdálenějším než jakákoliv exteriorita, jak by řekl Foucault, dívají se z klece každý den na ty samé odpadkové koše, vidí návštěvníky i odvrácené strany cedulí popisujících jejich jména i jejich teritoria. Když chodí zvíře po kleci, tam a zpátky, nenaráží pouze na difference, přinášející do jeho světa rozmanité příhody, ale prochází se také kolem vlastního života, podél vnějšku, který se na něj dívá, z něhož přichází světlo, a kterému ani trochu nerozumí, protože je absolutně cizí jeho teritoriu, jemu samému, vůbec se vněm nevyzná, neboť v něm nikdy nebylo a nikdy nebude, ale vlastně to ani nijak neřeší a chodí od strany ke straně tím komponovaným chaosem, mohlo by třeba vyletět na strop a vykračovat si hlavou dolů, ale neudělá to, protože to vyjde nastejno, všude se to mění, když tudy zvíře stále dokola prochází a sleduje vlastní život, blesky na obloze a barvy procházejících triček, kompozice, které z jeho pohledu svět vytváří sám, bytosti přijdou odnikud a zase zmizí, někdy se někdo vrátí, občas kolem projede vláček s dětmi, ale zvíře neví, co je to vlak, ani co je dítě - jsou to prostě jen plochy barev vnějšku podobné těm, které tvoří jeho tělo, a které mají nějakou zvukovou stopu, zvíře se zaposlouchá, na chvíli má pocit, že je někde daleko, a když zase začne vnímat okolí, všimne si, že tam vzadu v rohu se něco změnilo, že vítr v kleci fouká jinudy „vůči krásám na které mě upozorňovali, jsem totiž byl chladný, u vytržení jsem stanul, abych mohl vdechovat vůni průvanu pronikajícího škvírami dveří, vidím, že máte rád, když někde táhne, řekli" Proustovi, zvíře se pomalu blíží do rohu, protahuje si cestu, v kleci je na všechno dost času, vychutnává si ten nájezd očí, už je skoro tam, u té difference, u nějaké nové mezery a pak je najednou venku z klece.

Zvíře neví, že Deleuze neměl rád cestování, a tak mohla jeho zvířata nacházet východiska, vydávat se po únikových liniích, aniž by musela utíkat, že chaos se ne stále sám objevuje v ustavivších se kompozicích (uměleckých, teritoriálních, tělesných), a tudíž není třeba se vydávat někam jinam, protože někde jinde bez přestání vstupuje k nám dovnitř. Narazí na šneka, vlezte mu do ulity, baví se spolu, prohraje s ním něco jako šachy, a když už je venku, prohlédne si také zezadu svou klec, vida, ta skála byla umělá, sestavená z kamenů přidělaných k dřevěným prkům, ale pak se zvíře vypravuje ještě dál, tam, kde motýli vyrábějí hurikány, ještě dál od klece, dál do vnějšku, až do města, aniž by vědělo, co je to město a tak působí chaos, protože už se ví, že uteklo ze zoo zvíře a všichni občané zmatkují a zavírají ve svých domovech a vypráví si o tom divokém stvoření, které uteklo ze svého rámu, ze své kompozice, kterou protrhlo jako velociraptoři v Jurském parku, když tam vypadl proud a teď se prochází nikdo neví kde.

Abyste se zbytečně nebáli, tak vám řeknu, že je v chaosu, kde je setkání dvou konkrétních věcí vždy nepravděpodobné, takže se spíš nepotkáte. Chodí ulicemi, prochází se po vlastním vnějšku, nic neřeší, nestará se o to, že je tu pro něj vše nové a neznámé, nesnaží se s tím nějak vyrovnat a prostě se deteritorializuje. Je to obrazotvornost na výpravě, pohyb krajinou, v níž teprve vznikají tvary světa. Když prochází kolem cukrářství, na okamžik se zastaví a dlouze zkoumá všemožné lesklé tácy a skleničky, které jej odráží, nikdy se ještě nevidělo ve skle a teď se vidí hned v

několika najednou a v každém má jinou podobu. Pak pokračuje dál, zahne za roh (aniž by jej označkovalo), splyne se stínem, jenž na chodník vrhá tančící dům a pomalu pokračuje svažující se ulicí dolů až k vodě, kde se natáhne a rozhlíží se kolem. Protože je docela horko, po chvilce se sebere a skočí dvakrát do těžé řeky. A zase se vrátí pod keř, sleduje auta projíždějící po druhém břehu a jelikož tolik barevných pohybů a rychlých míhání a ztracení se nevidělo ani nepamatuje, dost se tím baví.

Setmělo se. Zvíře vyráží ze své skrýše. Nespěchá, v klidu se vypravuje po městě, něco stopuje, sleduje hru světél na výkladních skříních, nechá přejet tramvaj s reklamou na zoologickou zahradu, není na fotkách, je mu to jedno, chvíli si hraje s lesky na kolejích, pak jede další tramvaj, tak jde někam jinam, kde potká oranžového panáčka z přechodu pro chodce, který si od něj chce někam poslat smsku, ale zvíře nemá kredit, takže mu oranžový panáček z přechodu pro chodce dá mapu k pokladu, zvíře si ji vezme, jdou každý někam jinam, policejní kamery se stále snaží zachytit utíkající zvíře, zvíře potká v parku fontánu a několik hodin se dívá, jak padá voda, přijde na to, že když si lehne na záda a zakloní se, bude voda padat nahoru, docela si na tom ujíždí, už ho bolí za krkem, tak si normálně lehne, dívá se na hvězdy a zahlédne kouř vycházející z nějakého balkónu vysoko nad ním, někdo tam utíká, zatímco se drží zábradlí, napadne jej, ale hvězdy mu přijdou zajímavější, dojde na křižovatku, kde sedí mimozemská sonda a zkoumá naši planetu, Markoš s Kelemenem se ptají, zda sonda dokáže lidi uklidnit (nebo uklidit) dřív než ji oni pro jistotu rozstřílejí - co když to přistál nějaký pozdrav od Al Kajdy? anebo zda si automat toho všeho ani nevšimne a okamžitě se pustí do těžby železa a mědi z trolejí? a ještě také říkají, že ta sonda má svoje instrukce, svou funkci a že je to model jako kterýkoliv jiný, protože všechny naše vědecké modely, všechny roviny referencí, na nichž se teritorializuje svět, jsou takovými sondami zaměřenými na výzkum chemického složení a vůbec nemusí mít čidla na vidění života na křižovatce, ale zvíře sondy moc nebaví, a tudíž tudy jen prochází, ani nezpomalí, ani nezrychlí, jde stále svým tempem prázdňem nebo zásvětím nebo neznámým plným dobrodružství, sondu také přítomnost zvířete nijak nevzruší a dál sedí uprostřed křižovatky.

Člověk myslí, a dokonce i píše pro zvířata. Stává se zvířetem, aby se i zvíře stalo něčím jiným. Agónie krysy či zabíjení telete jsou v myšlení stále přítomné, nikoli však kvůli soucitu, nýbrž jako oblast směny mezi člověkem a zvířetem, v níž něco přechází z jednoho do druhého. To je konstitutivní vztah filosofie k nefilosofii. Stávání se je vždy dvojí, a právě toto dvojí dění ustavuje příštího člověka a novou zemi Deleuze a Guattariho.

Mezitím se zvíře opět zaseklo, tentokrát na libeňském poloostrově, kde sedělo na jednom z těch schodišť, co vedou do vody, a povídalo si s člověkem, který čte stromy. Jeho vyprávění bylo roztřesené, přerývalo se z větve na větev, ohýbalo se a vlnilo, takže ačkoliv se zvíře opravdu snažilo si vše zapamatovat, objevovalo, že se mu to nedaří, že mu z toho všeho vychází jen obrazec vanoucího větru a uvědomilo si, že vůbec netuší odkud ten vítr fouká, ani kam směřuje a vlastně ani moc kudy se tím vyprávěním prohání, ale bylo mu to fuk, protože mělo stále před očima jistou skupinu listů, které se sice rozmanitě třepaly, ale jako celek vytvářely docela zajímavou kompozici ne nepodobnou centrálnímu mozku lidstva z Návštěvníků.

Člověk, který čte stromy vyprávěl o amerických veverkách, které se šíří Itálií a utiskují místní veverky, o tom, jak Arabové utíkali z Pyrenejského poloostrova, prý to

nebylo před žádnou armádou, prý se jednoho dne začali sbírat a odplavili se z Evropy, také o tom, že některé lesy údajně uchovávají příběhy z Alexandrijské knihovny a jiné zase ty z knihovny v Pergamu nebo ty z knihovny Phatovy svatyně v Memfidě, kterou v roce 213 před Kristem nechal vypálit císař Čeu Hoang-ti z politických důvodů, vyprávěl, že císař poslal devět mužů, kteří dohlíželi na to, co se má spálit a co se má zachovat, aby z toho v budoucnu mohlo třeba něco vzejít. Povídal, že přibližně ve stejné době se začal připravovat nový zákon, a že někteří z učenců nesouhlasili s apokalyptou, protože se domnívali, že je to proti lidskosti, ale přehlasovali je.

Také prý četl nějaké historiky, kteří se domnívali, že kapitalismus se mohl rozvinout v Číně už v osmém nebo dokonce třetím století, že o sto let dříve než měl loď Vasco da Gama, měli Číňané plavidla třikrát větší a měli jich víc, bylo jich víc, Číňanů prostě bylo vždycky víc, a měli i více zbraní, že všechno, co nám pomohlo dobývat nové světy, byly vynálezy světa daleko staršího než ten náš, z něhož jsme si je pouze vzali a použili je, že Evropané prakticky nic nevynalezli sami od sebe, ani ten kreditní systém, jenž tak nastartoval jejich rozvoj, a který vzali Arabům. Ale nakonec jsme se nestali čínskou kolonií, protože v Asii příliš dali na moc panovníka, a tak se tamní říše uzavíraly do sebe, neexpandovaly, ale vše směřovaly do svého středu, a když po sobě následovalo příliš panovníků-idiotů, říše se rozpadaly, což se v Evropě stát nemůže, protože moc je tu decentralizovaná a tudíž několik panovníků-idiotů za sebou není žádný problém, protože když se v zasíťovaném systému někde něco ucpě nebo přetrhne, dají se najít i jiné cesty, kudy vést informace, a tedy moc „vědění je moc, kdo to řek?“ „nevím“ „já taky ne“ a to dodává Evropanům trvanlivost a sílu a pocit, že nejlepší by bylo, kdyby takto evropsky trvanlivým byl celý svět. Že prý pohyb ven je tím, co nás vyjadřuje nejlépe, s čímž zvíře souhlasilo.

Pak člověk, co čte stromy říkal, že byl v kině, a že tam viděl čaroděje, který si četl ve velmi staré knize, starší než všechny ty, co byly spáleny, a že prý opis této knihy o prstenech a lesních královnách byl i v knihovně v Memfidě, takže je sice zmizelý, ale prý ještě před požárem. Že v bagdánském muzeu slyšel o návštěvě německého inženýra Wilhelma Königa, který si všiml, že ploché kameny, jež tam vystavují, jsou ve skutečnosti elektrické články užívané dva tisíce let před Galvanim, že několik čar narysovaných zvláštním inkoustem na pergamenovém papíře může být přijímač elektromagnetických vln, že prostá měděná trubice slouží jako rezonátor vln radarových a že diamant je citlivý detektor pro jaderné a kosmické záření a že Sahara je land art a že prý kvůli tomu uměleckému dílu byl kdysi docela poprask.

A že celá evropská civilizace je jen experimentem, který byl kdysi spuštěn na jednom malém poloostrově na západě asijsko-afrického kontinentu, jenž k tomu měl ideální podmínky nejen svou polohou mimo, ale i tamním podnebím, které je převážně chladné a deštivé. Lineární čas sem byl zaveden právě proto, abychom si mysleli, že někdy bude lepší po-časí. Číňané znali knihtisk ještě před Kristem. Že mezi nespálenými knihami byli třeba Platón a Aristoteles, které pak Arabové vhodně vnášeli do počátečních fází tohoto sebe-organizujícího se systému, založeného na několika málo proměnných jako například: svoboda, individualita, rozum, homogenní prostor, lineární čas nebo zábava až potom, které však byly schopny vytvořit podivuhodně komplexní strukturu generující jiná města, jiné mezilidské vztahy i jiná chování celých společenství a Asiaté nám občas podstrčili nějaký ten objev a zase se dívali, co se bude dít a pak jsme si vymysleli humanismus a vědu, což se některým z pouštních učenců

přestávalo líbit, ale jiní říkali, že ještě počkají a zrodila se industriální společnost a svobodná republika, někteří říkali, že se to dalo očekávat, ale jiní tvrdili, že je to překvapení, že se nečekalo, že se ten Platón tak ujme, ale že když už se stalo, počkáme dál, co z toho bude a tam, kde se to moc nesledovalo, v Novém světě, o němž Asiáté smýšleli spíš jako o flemingově plisni, co utekla z misky, než jako o nějaké podstatné události, zatím evropanství podivně zmuťovalo, a jestliže v Evropě všichni jen nejasně tušili, že jsou nějakým modelem, že je třeba (ale také, že tu je ta příležitost) stále pochybovat a diskutovat a vymýšlet různé teorie o tom, co je to vlastně svět, aniž by cítili nutnost se na něčem dohodnout, pak v Americe zkonstruované sebe-organizujícími se Američany za pomoci Afroameričanů se učení o světě jako modelu stalo natolik rozšířeným, že nikomu už nepřišlo na mysl, že by to mohlo být i jinak, model byl prohlášen za jediný pravdivý a nejlepší a tudíž vhodný k reprodukování a to už začínalo být zřejmé, že se ten pokus s pracovním názvem: Logos: jak to dopadne? lehce vymyká z rukou, že některé humanistické nápady západní civilizace, jak ji někteří nazývali, jako atomová bomba, cyklon B nebo vrcholový sport začínají být vcelku neúnosné a že by se ten experiment měl co možná nejdříve stopnout, že by se nějak mělo zadělat na to, aby si ten systém vypěstoval vlastní konečné řešení a Japonci se domnívají, že stačí jen vyhnat krajinu, po níž řešení šplhají, dostatečně vysoko, že se to pak zhroutí samo, a tak pracují ještě rychleji a Číňané se domnívají, že nejlepší bude předstírat otevírání se, nechat globální svět namočit se do Číny, protože Čína nikdy moc neexpandovala a neví, proč by to dělala, když se svět rád počíná sám, a tak pracují ještě levněji a Arabové se domnívají, že nejlepší by bylo, kdybychom dali všem pokoj, aby si mohli stavět několikakilometrové poloostrovy ve tvaru palmy, a tak nás terorizují - prozatím jen decentně nás upozorňují na naše vlastní teritorium, a major Ralph Peters, US Military se domnívá, že The de facto role of the US armed forces will be to keep the world safe for our economy and open to our cultural assault. To those ends, we will do a fair amount of killings.

Pak zvíře šlapalo na nepříliš prudký kopec, a když bylo skoro na vrcholku, kamera jej opustila a pomalu se vzdalovala od zvířete, které si stále vykračovalo a bylo čím dál, tím víc menší, ale zase blíž vrcholku, a když se kamera dostala už docela vysoko, proletěl záběrem pták a kamera se vydala zase dolů za zvířetem a to se zvětšovalo a zvětšovalo a najednou vyšlo slunce a zvíře, když se zastavilo na kopci, aby se rozhlédlo, tak poprvé v životě vidělo, co se děje ráno a kamera stála za ním a sledovala zvíře dívající se před sebe na červený kotouč, jak se zvětšuje a zvětšuje a stává se žlutějším a jasnějším, až se na to už nedá dívat.

Protože zvířata jsou tu od toho, aby vytvářela kompozice, klidně kýčovitě anebo takové jako ten gepard ležící nad zabitou zebrou na začátku vesmírné odysey, což je jedna z nejkrásnějších kompozic, jaké kdy nějaké zvíře vytvořilo. Lachtan Gaston, co plaval při povodních někam jinam, dokázal vytvořit tak zajímavý příběh, že se po něm v zoo jmenuje restaurace. Takže ačkoliv musel být utracen, žije tak nějak dále s námi. Deleuze a Guattari uvádějí jako příklad ptáka *Scenopietes dentirostris*, který obývá australské deštné pralesy, každé ráno shazuje ze stromu listí, které vyškubal, a převrací je, aby jeho vnitřní, světlejší strana kontrastovala s půdou, a tak si vytvoří jeviště, nad kterým pak, na liáně nebo na větvi, zpívá složitý zpěv složený z vlastních not i not jiných ptáků, které čas od času napodobuje, a přitom předvádí žluté kořínky svých per pod zobákem. Umění není privilegiem lidských bytostí.

Otázka, zda zvířata mají umění, zda jsou mezi nimi umělci, tu však není na místě, neboť je-li člověk jedním z asi 1,82 milionu popsanych živočišných druhů⁸, je to spíš tak, že jeho audiovizuální projevy jsou stejnou věcí jako zvířecí výkřiky nebo lesní krajiny. Hudba je žánrem ptačího zpěvu. Ptáci samozřejmě mohou používat naše zvuky a melodie stejně jako my můžeme sestavit píseň z chrochtání prasete, ale nejde tu o žádné vzájemné napodobování, nýbrž o vzájemné používání motivů, o tvorbu zvukové stopy biosféry, jež nerozlišuje mezi zdroji svých jednotlivých zvuků, nezáleží jí na tom, jestli je to umělý, třeba industriální, hluk nebo jestli jde o přirozený štěkot psa uvázaného na řetězu. Housle jsou strom, který při interakci s prostředím prošel mutací, a tak zní jinak než v lese. „Ve stávání-se-myši vytrhává pištění slovům jejich hudbu a smysl.“ John Cage považoval za součást skladby cokoli se v místnosti ozvalo. Walkman je soukromá zvuková stopa města. Má duha zvukovou stopu? Jaký hluk se pojí se setkáním fotonů světla a vodních elektronů? Kdo z nich dělá více vlny? Jak zní zaplétající se vlny pravděpodobnosti, když přemostují viditelný prostor?

Anton Markoš včera v televizi říkal, že jsme ještě nikdy nezemřeli, že život se děje už miliardy let, a že všechny jeho buňky si v sobě nesou informace o zkušenostech všech jejich předchůdců, že naše těla se staví sama tak komplikovaně a zároveň tak šikovně bez jakýchkoliv plánů a dohlížejících inženýrů, protože jsou sama těmi plány, staví se ze sebe sama, v prostoru mezi informacemi svého vnitřku (DNA) a informacemi vnějšku (krajiny-společnosti). Možná, že pohled na evoluci biosféry jako na neustálou reprodukci informace jen opakuje Darwinovu chybu ztotožnění společenských vztahů jeho doby s chováním přírody, že jsme možná natolik ponořeni v informačním věku, že najednou objevujeme informace všude v přírodě, že jsme zaslepeni vlastním pohledem na svět a nedokážeme se ale je to naše ideologie, tak se pohledu našeho světa nebraňme, on ostatně tu chybu Darwinovi nijak nevyčítá, jen říká, že to může být i jinak. Biosféra je spíš oduševnělý mech než mech anismus.

Zvuková stopa duhy zní: „Hele duha. Slyšíš, duha! Koukej.“ My jsme její zvukovou stopou, kdykoliv se duha ukáže, objeví se s ní i její zvuková stopa. Kdy jindy by se také měla objevit? Jsme používáni duhou na výrobu její zvukové stopy za účelem zvyšování její sledovanosti. Světlo nemá jiný smysl než být viděno. Fotony baví, že se o jejich barevných dobrodružstvích v kapkách vody lidé baví.

„Organismy a jejich prostředí jsou vzájemně se prolínající struktury vytvářející svět, který není ovládán sloganem „survival of the fittest“. Evoluce nepředepíše, které životní formy budou existovat, pouze navrhuje ty, které nejsou životaschopné. Komunikací organismů a prostředí se vytváří život prozkoumávající široké spektrum možností dalšího vývoje, které nemusejí být nijak nejlepší (fittest), nýbrž stačí když budou dostatečně dobré. Evoluční proces, jenž je spíš uspokojující než optimalizující, probíhá jako brikoláž, při níž jsou komplikovanými způsoby spojovány části a položky ne tak, aby tvořily nějaký ideální design, ale zkrátka proto, že je to možné. Nová spojení vznikají, protože živá stvoření jsou kreativní, vynalézavé, formující se procesy.“ (Bogue, Maturana, Varela, Rosch)

A v tom pořadu hovořil také nějaký vědec, který nevěří na evoluci, protože je založená na náhodě a oni se v laboratořích pokouší vyrobit nějakou molekulu s funkcí a vůbec se jim to nedaří, vždycky ta molekula dělá něco jiného než čekají a jak by mohla náhoda zařídit, aby to fungovalo, když je to tak složité, že to nefunguje ani jim -

⁸ Plus říše hub, bakterií a dalších jednobuněčných organismů a plus 10 - 100 milionů druhů nepopsaných.

sdělaným lidem, to bychom od náhody chtěli moc. Na to právě Markoš odpovídal, že ta buňka na to nemusí přicházet, že už to miliony let prostě ví nebo dělá, což u buňky vyjde nastejno, protože biologická informace není něco, co by procházelo nějakou směnou, co by mělo vysílatele (co kóduje) a přijímatele (který dekóduje), nic co by neslo nějaké sdělení, jež je třeba předat někam ven, někam dál, kam by se mělo dostat pokud možno ve stejném stavu v jakém to odešlo - jako ta samá informace. Živá informace se neustále mění s tím, jak se odvíjí krajina jejího vnějšku, jak je s ní zacházeno, v jakých kontextech nebo použitích se nalézá. Genetický zápis je chaotický, neuspořádaný, plný zbytečných částí, šumů a redundancí (anebo sekvů?), sestavený z roztroušených kusů přerušovaných chaotickými mezerami, s řetězci, jež se dají číst několika způsoby i řetězci, co nic neznamenají - genom je skoro až nečitelný a co kdyby to bylo proto, že vůbec nemá povahu textu, že to není návod k použití, ani nějaký archiv a už vůbec ne zákon.

Genetická informace je druhem informace, která nechce mít vliv na své čtení - ví, že bude interpretována proteiny, které ji nějak použijí ke konstrukci sebe sama i ke komunikaci mezi sebou, že se bude rozpouštět ve vnějšku, a proto nepotřebuje nikomu nic sdělovat nebo vysílat. Genom se nechává používat, nechává se stávat informací. Je to jen shluk řetězců, ploch, z nichž se v tomto chaosu sestaví jednotlivé kompozice, různá čtení. Spíš než plán slovník, jehož slovy jsou proteiny samy. Živý, stavící se slovník. Ale co kdyby celá jazyková metafora byla špatně? Co kdyby genom byl spíš obrazovou informací (nebo jinou, ale ne-textovou)? Sledem intenzit, perceptů a afektů, shlukem pohledů-obrazů, které nejsou čteny, ale spíš viděny a používány ke konstruování rozmanitých sebe-organizujících struktur. „Evoluce je evolucí podob (tělesných forem, životních strategií a způsobů chování), které zajišťují své vlastní trvání přes generace, umožňují spojitost podob skrze nespojitost tvarů.“ (Neubauer) Cesta ploch napříč kompozicemi, které jsou samy také plochami jiných kompozic a i ty prvotní plochy jsou zase jen kompozice menších ploch. Obraz v obraze. Stávání se vnějškem. Život na světě.

Nejde jen o vidění. Proteiny nemají oči, ani buňky ne, ale chodidlo má tvar vhodný na chození, aniž by kdy vidělo cestu, pavouk staví síť, aniž by předtím viděl mouchu a ta přesto neprolétne a ještě se ideálně zamotá. Síť je pavoukovo tělo. Kompozice genomu nepotřebují diváka (stejně jako televize nebo stín na ulici), aby byli kompozicemi. Text, který nikdo nenapsal a nikdo nečetl. Informace letící vesmírem. Nezáleží na tom jestli skalnatou krajinou, optickým kabelem nebo buňkou. Co když jsme jen shluk příběhů, které se snaží zažít nějakou událost, nějaké dobrodružství? Co když v životě jde hlavně o komunikaci, možná víc než o přežití, o interakci jednotlivých kompozic, o jejich zaplétání, o bavení se já se svým životem, organismu se svým prostředím, genomu s buňkou, zvířete s klecí? Živé je to, co vytváří kompozice a přežije ne ten, kdo vytvoří nejlepší kompozici, ale kompozici dostatečně zajímavou, což není žádná univerzální hodnota - co je zajímavé se může měnit místo od místa, případ od případu, ale přesně tak to v přírodě s přežitím vypadá. Panda velká přežije, protože její kompozice je milá. Kytky na políčku přežijí, protože jsme s Ticháčem vytrhali všechny ostatní, ačkoliv byli daleko vyšší a silnější, nicméně se nedaly kouřit - uznávám, že to šikovné rostlinstvo nemohlo vědět, že zrovna tohle bude kritériem evolučního výběru tamního zákoutí, a že to tedy bylo vcelku kruté, nicméně z hlediska člověka pochopitelné. Žirafa přežije, protože dosáhne na vysoké

lístečky nahoře a protože krásně chodí. Pakobyilka přežije, protože se stane větvičkou a protože ptáci se chodícími částmi stromů baví stejně jako Magellan, když na Borneu chytal utíkající listy. Kolem světa se lidé vydávali za dobrodružstvím, za jinými vyprávěními.

In-formace je pří-běh, vy-právě-ní. Vyprávění je kompozice ploch (například bakterií, elementárních částic, co nejsou elementární, ale říkáme jim tak, memů a jiných podivuhodných věcí, o kterých to bude až dál, až potom, co se odvypráví, jak to chodí ve filmu mezi pohyblivými obrazy a bude jasnější, co se odehrává mezi vnitřkem a vnějškem), kompozice, která se stává z ploch, jež se na oka mžik sebe-organizovaly v chaosu. Evoluce je především příběh, v němž se střetávají jednotlivá vyprávění. Příbíhající při, formace vypravující se dovnitř a právě i ven, na výpravu. Příběhy se odvíjí v sobě, ale také se vypravují ven. Dějí se v krajinách, jež se do nich vpravují. Vytvářejí světy, které se v nich stávají. Obývají je bytosti, co je opouštějí. Příběhy čekají na zvraty stejně jako lidé čekají na bifurkace, na dobrodružství, jež je vychýlí někam jinam, na příběh, kterým se vydají nečekaným směrem, příběhy se často vydávají nečekaným směrem, je to složitě zamotané, jako dobrý příběh.

K reprodukci dochází kdykoliv se potkají dvě nebo více vyprávění. Reprodukovat se znamená pro vyprávění bavit se s jiným příběhem, vyměňovat si názory - pohledy na věci, přenášet mezi sebou informace, dívat se spolu po krajině, třeba se i přít o její možné využití, konfrontovat vlastní historiky, vyměnit si dresy, zkrátka zaplést se se svým vnějškem. Mezi dvěma kompozicemi probíhá vše tečná komunikace jejich ploch. Dochází k tomu vlastně neustále, vyprávění se reprodukuje pořád, věk reprodukovatelnosti není nic jiného než doba, v níž se příběhy, pohledy nebo obrazy reprodukuje nekonečnou rychlostí a všude, v níž se stále vše mění, v níž je jakékoli vyprávění nuceno bez přestání počítat s jinými možnostmi, s pohledy jiných příběhů, s vpády jejich ploch.

Jen zřídkakdy dojde k takové reprodukci, při níž by si vyprávění nevzalo nic ze svého vnějšku a zreprodukovalo se takové, jaké je - naklonovalo se. Vlas v kopírce. Prach na objektivu. Jiné světlo. Kousek dřeva v papíru knihy. Není pravda, že text a informace jsou dvě různé věci, že kopie textu nese stejnou informaci jako jeho originál. Číst Bílou velrybu, která byla polita vodou a jejíž stránky se nyní vlní, znamená nepřestávat cítit, že vás stáhne pod hladinu. Médium je zpráva. Kniha je sice vnějšek vyprávění, ale nedají se oddělit - Nekonečný příběh. Informace se vypravuje v textu. Musíte si všimnout hadů zaplétajících se na knize, abyste si uvědomili, že jste postavou příběhu, který čtete. Komunikace není sdělování informací, ale jejich zaplétání

Při reprodukci si kompozice navzájem vymění několik ploch - použijí se - stanou se jinou kompozicí - trošku nebo více jiným vyprávěním. Mluvíme o tom jako o jiném úhlu pohledu, historičnosti, falsifikaci nebo inspiraci, ale je to jen změna kompozice ploch v závislosti na jejich interakci s jejich vnějškem. Příběhy používající obrazotvornosti. Paradigma je vyprávění, které získalo velkou moc, a které si z některých syntagmat bere sem tam něco a mění se podle toho a z jiných si nemusí vzít nic a může je rovnou zavrhnout. Když se pohybujete v paradigmatu, používáte jeho plochy, nebo jen některé (píšete-li třeba o evoluci fyzikálních paradigmat - chvíli myslíte mechanicky a chvíli relativně a z toho si skládáte vlastní vyprávění), anebo můžete paradigma rozpouštět do svého vyprávění tak, že v něm budete hledat mezery,

pohybovat se po jeho hranicích i mimo ně. Živočišný druh je kompozice, jejímiž plochami jsou jednotlivé domény - DNA (která je sama kompozicí ploch použitých v celé minulosti života), proteinová, buněčná, společenská atd. - zvíře má po relativně dlouhé období víceméně stejnou podobu, prochází se krajinou a používá ji tak, jak se mu to hodí, a pak jednou potká nějaké vyprávění, které jej donutí zmutovat anebo vyhnout. Meteorit je příběh, který měl o svém vyprávění docela jasnou představu - letět vesmírem a stát se kráterem.

Proto má myšlenka smysl, jen když je použita, přičemž může být použita i špatně, je-li použita k vyprávění. Protože každá myšlenka je kompozicí ploch, nějakým vyprávěním, které se reprodukuje tak, že se nechá používat - napadat jinými nápady a nejde mu při tom ani tak o klony sebe sama nebo o vlastní potvrzení, jako spíš o další možnosti, jak se setkávat s vnějškem - žít dál. Ve vesmíru žije jedno vyprávění, co se jmenuje i chová přesně jako vy. Existují myšlenky, které se v průběhu svého života díky vše možným setkáváním zcela rozdrobily, rozpustily se do vnějšku a nikdo je už není schopen vidět jako jedno vyprávění a jsou jiné, které sveřepě odolávají příběhům jejich životních prostředí - např. Descartovo cogito, které nevzruší ani toustovač z Červeného trpaslíka, jenž se dožaduje toustování, protože: „Toastuji, tedy jsem.“ V kolika příbězích by se dalo použít Augustinovo „mýlím se, tedy jsem“?

Neexistují žádná univerzální kritéria tohoto přírodního výběru. Nikde nejsou sepsány ani uloženy žádné hodnoty, podle nichž se má rozhodovat - ty, pokud se vše neděje úplně bez hodnot, vznikají teprve v rámci komunikace a nemají větší moc než jiné plochy, jež se tam dějí nebo udávají. Kompozice komunikují a reprodukují se bez důvodu, bez nějakého smyslu nebo cíle - prostě se vytvářejí, stávají se a opět mizí. Svět se prostě děje. Roland Barthes by možná napsal, že přežije ta fotografie, která obsahuje punctum. Můžete takový stav nazývat chaosem nebo anarchií, postmoderní nebo individualizovanou společností, érou prázdnoty nebo informačním věkem, každopádně je to náš svět, který je světem vyprávění, současný svět, který nemá žádný důvod, proč by měl dělat něco jiného než jindy, a tak se chová své volně.

Před 65 miliony let vyhnuli dinosauři. To platilo ještě v roce 1993, kdy se stal Steven Spielberg díky Schindlerově seznamu konečně uznávaným režisérem a kdy, jen tak mimochodem, oživil dinosaury, když jim ukázal únikovou linii a oni se po ní vydali. Ale o tom až za chvíli.

Protože nemám video, jsem nucen si občas z televize natočit to, co nezbytně potřebuji, kamerou. Není toho mnoho, ale dokumentární snímek BBC o budoucnosti pozemské evoluce s názvem The future is wild, na který jsem narazil, když jsem hledal zvukovou stopu k večeri, byl přesně to, co jeden nemůže nemít. Počátek jsem nestihl. Za dvě stě milionů let nebude už člověk řazen mezi žijící savce - v každém případě ne na Zemi - v každém případě ne podle BBC, které nedělá žádné problémy produkovat dokumenty o budoucnosti. Stejně jako v reklamě nebo správném dokumentu bohatě vynahradí natáčenou skutečnost vědci. A tak se tu představuje nejen budoucnost, ale i věda o budoucnosti, jejíž roviny reference sice jako vždy vycházejí z přítomných stavů věcí, ale která se zároveň nejen nebojí fantastiky, ale dokonce ji pokládá za nezbytnou složku svých metod. Sci-fi dokument.

Za dvě stě milionů let bude žít v lese slizník - pohybující se oranžová slizovitá hmota. Nejedná se o jeden organismus, nýbrž o miliony dravých buněk, které spolupracují - všelijak se přeskupují, vytváří roztodivné tvary nebo se nadobro rozdělí.

Jak se slizník reprodukuje? „Jistou představu máme a nejedná se o žádnou sci-fi, protože podobné věci mlži dokáží už dnes.“ Slizník využívá k přemísťování na větší vzdálenosti kalamary, což jsou obří osminozi hlavonožci, kteří slizníka sežerou, protože ten se přemění na plod stromu a tím je oklame. Když je uvnitř, některé jeho části se vydají do mozku a jiné do dýchacího ústrojí. Slizníkovy buňky v mozku pak začnou kalamara ovládat a donutí ho vydat se tam, kam chtějí, zatímco ty druhé čekají, až je kýchnutím roztrousí po lese. Když se dostanou dostatečně daleko, nechají se vykýchnout i ti mozgoví slizníci a „kalamar cítí něco jako kocovinu, ale dostane se z toho.“

Pouště obývá láhvicovka smrtelná, obrovská, masožravá a ještě jedovatá rostlina, žijící pod zemí. Loví tak, že její tělo postaví víčko, které uzavře díru, v níž sedí, a kterým se proboří cokoli přes něj přejde. Například skákavec pouštní, asi tak metrový šnek, který si vyvinul svou nohu ke skákání, protože na poušti musel šetřit vodou, a tak se už nemohl slizit. Ten si teď skáče jako klokan v poušti a najednou se propadne do země, kde se napíchne na jedovaté ostny láhvicovky, která si jej rozpustí a zároveň začne opět stavět svou past. A kolem budou lítat rybptáci a čmeloukové.

Intelligence se vyvine u olihní, jež k tomu prý dnes mají největší předpoklady. Kromě kalamara žije v lese i houpavka, něco jako chobotnice-opice, pohybující se svižně větvemi používajíc všechny své končetiny, která by měla být dalším druhem, jenž si díky své pružnosti (bezpáteřnosti bezobratlovce) a inteligenci dokáže vyvinout složité sociální chování i zbraně. Moře budou brázdit olihně duhové, dlouhé čtyřicet metrů. „Olihně budoucnosti dokáží vytvořit sofistikované vzory, budou i schopny používat povrch svého těla ke komunikaci. Poslouží jako obrovské obrazovky.“ Říkali, že podle zajímavosti jednotlivých projekcí si budou samice vybírat své partnery, takže jejich rozmnožování bude přímo souviset s nějakou zvířecí filmovou teorií.

Když natáčím rybptáky kamerou, natáčím obraz rybptáků anebo přímo rybptáky? Zebra v trávě je referentem fotografie zebry. Ale jaký referent má rybpták? Jak se liší rybpták z digitálních záběrů, v nichž letí pouští, od počítačového modelu rybptáka, na němž jsou vidět jeho vnitřnosti, co je promítán na plátno za hovořícím vědcem? Jelikož je rybpták pouze digitální bytost, neliší se nijak, a protože digitální obrazy nemají žádné referenty, nýbrž odkazují jen samy k sobě (stejně jako modely), tak, když je natáčíte kamerou, nereprodukuje obraz rybptáka, nějakou jeho reprezentaci, nýbrž přímo živého rybptáka, živočicha pohybujícího se po svém teritoriu - v jednom dokumentárním filmu. Rybptáci jsou někdy na poušti a někdy modelem. Je-li dítě člověkem, pak je larva motýlem. Rybpták je obraz, kompozice, vyprávění, které se reprodukuje setkáváním s dalšími pohledy. Chce být viděn, protože jako oliheň ví, že na tom závisí jeho přežití a jako slizník je připraven vlézt vám do vašeho pohledu a ovládnout vaše vypravování. Věk reprodukovatelnosti se hemží rybptáky, slizníky a mnoha dalšími digitálními bytostmi, které žijí pouze na vše možných obrazovkách, ve filmech nebo rovinách referencí a nemají žádný skutečný referent. Natáčet rybptáky neznamená nic jiného, než jim umožnit žít také v jiném prostředí, pustit je mezi jiné kompozice (do jiných rámců, na jinou kazetu, kde je i něco jiného) a třeba jim jejich svět můžete i nějak přestříhat, aby mohly zažít nová dobrodružství.

Před 65 miliony let vyhynuli dinosauři, takže nikdo nikdy žádného neviděl, ačkoliv obraz dinosaura je podle W. J. T. Mitchella nejpublikovanějším obrazem

nějakého zvířete (vyjma člověka). „Na konci 20. století je pravděpodobně na Zemi víc obrazů dinosaurů, než jich skutečně chodilo za starých časů. Generace ilustrátorů, které přinášely živoucí obrazy, anatomické náčrty či sochařské reprodukce, udělaly z obrazů dinosaurů něco tak běžného jako jsou fotografie koní a krav.“

V 19. století se začali dinosauri nacházet především v Anglii, takže jejich podoba připomínala britské impérium. Byli to velcí, mohutní, těžcí plazi, bojující mezi sebou o nadvládu nad světem. Z povrchu země je smetla nějaká katastrofa, snad biblická potopa, což bylo rozhodně jejich plus, protože se tak Britové mohli cítit ještě více vyvolenými. Předpotopní draci ustoupili rozvoji racionalitou obdařeným savcům.

Dinosauri vládli světu asi 100 milionů let a nevymřeli vlastní vinou, takže ještě máme hodně co dělat, ačkoliv bychom spíš už neměli dělat nic.

Druhé období znázorňování dinosaurů začíná kolem přelomu století a vlivy tentokrát pocházejí z amerických pouští, kde se těží značné množství fragmentů, takže nyní druhohorní ještěři už nevypadají tolik jako bájná zvířata, ale tak, jak je všichni znají - správně - přesně podle kompletních koster (kompozic fragmentů, které dávají nějaký možný celek - přičemž chybějící se doplní podle současných pohledů na fungování koster a přebývající se prohlásí za zbytky jiného jedince). Vznikají tu býložraví dinosauri, velcí a těžcí, nyní nově, poté co byly nalezeny jejich primitivní lebky, s malým mozkiem a masožraví dinosauri, kteří se v čele s *Tyranosaurom rexem*, největším dravcem, co kdy po Zemi chodil, chovají podobně jako američtí selfmademani, starají se jen o své přežití, které však připomíná spíš přežívání stroje - starost o dostatek paliva na fungování co největšího mechanismu řízeného malým ovládacím zařízením, mozkiem-motorkem. Jestliže viktoriánský dinosaurus byl něco jako dům, pak moderní dinosaurus je automobil, takže dinosauri již nevyhynuli kvůli katastrofě, ale kvůli druhému termodynamickému zákonu - jejich strojový svět dospěl do tak vysoké entropie, až se zhroutil, což bylo rozhodně jejich plus, protože Američané se mohli víc cítit jako vyvolení, jako někdo, komu se to nezhroutí. A také se to nezhroutilo, nýbrž to podivně zmutovalo - ze stroje se stal počítač, z mechanismu genetický algoritmus a z informace-instrukce se stala informace-vyprávění.

Podle Mitchella jsme ve věku biokybernetické reprodukovatelnosti. „Žijeme v období DNA a počítačů. Na konci 20. století je zřejmé, že biologie na hranicích vědy nahrazuje fyziku, že technologické hranice jsou nyní značeny počítači a umělými inteligencemi. Přenáší nás to pryč ze světa strojů a montážních linek i pryč od mechanicky produkovaných technických obrazů - fotografií i filmu. Továrna je dnes místem, kde stroje samy myslí a kde zbožím, jež sjíždí z výrobních pásů, jsou živé organismy. A stejně tak obrazy už nevznikají mechanickým nebo chemickým fotografickým procesem, ale jsou to digitálně kódované řetězce dat, jež mohou být použity ke vzniku jakékoliv vizuální iluze.“

Racionální 19. století, svět, na který osvíceně dohlížel člověk, krajina, kterou ovládal, přeměňoval a používal k obrazu svému, a které projektoval mechanické fungování a kontroloval její bezrozpornost, svět, který byl nejlepší ze všech možných světů, během dvacátého století zmutoval a stal se světem obývaným vedle lidí také bytostmi, které se odmítají chovat logicky, spořádaně nebo podle humanistických ideálů, entitami, kterým je cizí se pohybovat v řádu, snažit se hledat pravdu nebo smysl lidského života prostě proto, že to nejsou lidé, že žijí podle jiných pravidel nebo fyzikálních zákonů, ve světě nelidských pohledů, v paralelních vesmírech, i když

nacházejících se v naší každodenní skutečnosti, v našich obývacích pokojích i kancelářích, běhají po našich úhlech pohledu, v našem volném čase, což je právě tím znakem mutace naší reality, protože se tu už nejedná o žádné fikční světy, které by jsme si z vlastní vůle zapínali a kdykoliv zase vypínali, které by vlastně nebyly až tak skutečné („je to jen film“), ale o vyprávění, která se dějí sama, a která se stejně jako my podílejí na vzniku míst, na podobě krajiny 21.století. Jsou to pohledy aparátů, které jsme nechali se tu rozhlížet, pohled počítače do průběhu našich výpočtů, do čtvrté dimenze nebo do naší schránky. Pohled na Zemi z vesmíru. Pohled televize na věc. Pohled tsunami na pláž, za nějž nikdo nezodpovídá, protože tsunami je sebeorganizující se vlna. Pohled dálnice na váš dům. Pohled Frankensteinova. Krysy a holubi se rozšířili po celém světě stejně jako člověk a stejně jako internet.

Velociraptoři hledají v ohradě mezeru tak dlouho, dokud se nějaká neobjeví. Nikdy nezkoušejí stejné místo dvakrát, a když jednou vypadne proud, prorazí plot a uniknou do džungle. Všichni dinosauři v Jurském parku jsou samice, přičemž nejvíce prostoru ve filmu dostane právě skupinka velociraptorů, podle Mitchella družina „chytrých holek“, protože ve státech se dnes nosí lovit ve skupinách, v době organizovaných týmech s ostrými drápy, v nichž každý ví, jaká je jeho pozice, a které vede emancipovaná žena. (Začalo to s týmem vyvíjejícím atomovou bombu, který ovšem vedl cílevědomý muž.) „Když jsem byl malé dítě, ornithopodi nakladli svá vejce do hnízd, zahrabali je a pak je navždy opustili. Dnes jsou takřka dávání za příklad ideální rodičovské péče. Hlídkají svá hnízda, starají se o mlád'ata, sdružují se do skupin vzájemně spolupracujících jedinců a nesou taková krásná a mírumilovná jména jako například Maiasaura - ještěr matky země. Podle amerických měřítek jsou to zkrátka politicky korektní dinosauři.“ (Gould) A na konci všechny před chytrými holkami zachrání tyranosaurus, ale ve druhém díle, který se jmenuje Ztracený svět, mají tyranosauři malé tyranosaurátko a vy už jen vzpomínáte, jak velociraptor funěla na sklo dveří a jak na ní dopadalo světlo podobně jako na Marlen Dittrich a promítalo jí na kůži genetickou informaci a jak si jen tak pro radost poklepala drápem o dlaždičku, když lovila v kuchyni ty děti.

V současné době se dinosauři vyskytují převážně na dvou teritoriích (pomineme-li všechny nevykopené): ve své vlastní rovině reference a ve filmech. V dinosaurologii žijí kostry, které se střídavě staví na zadní a zase na všechny čtyři (záleží na posledně objevené kostře), máme plná muzea koster, procházejících spolu s nápisy na zdech evolucí. Z předchůdců plazů jsou předchůdci ptáků, všichni čekají na meteorit a také přestávají mít hnědozelenou barvu, protože už jsou vyzvednuti ze země dostatečně dlouho, a tak se zapomnělo, že kosti byly od bahna a začínají být pestří jako papoušci, ale je kolem toho spousta dohadů, protože v kostech se nezachovává informace o barvě pleti a žádnou DNA dinosaurů nemáme a i kdybychom ji měli, dinosaur by z ní postavit nešel, protože nemáme vajíčko a spousta jiných věcí, které jsou k tomu potřeba, nicméně je jasné, že nemá žádný smysl upírat druhohornímu světu barvy, protože světlo a chemické reakce by měly fungovat tehdy stejně jako dnes. A jestli ne, tak nevíme vůbec nic, ale je to jedno.

Jurský park je vyprávění o zmrtvýchvstání dinosaurů, o tom, jak byli přemístěni z geofilmů - ze skal a z muzeí - na ostrov blízko kostarického pobřeží do zábavního parku určeného, jak se ukáže, jen a jen pro ně. Jurský park je úniková linie, která přivádí dinosaury zpět k životu. Spielberg je deterritorializuje - z kostry a vyprávění

vědci stvoří digitálního dinosaura - velociraptora zvětší, aby vypadal nebezpečnější - a nechá jej požírat lidi, kteří ve všech třech dílech ze zábavního parku - z teritoria digitálních dinosaurů - rádi utíkají. V tomto smyslu mluví Mitchell o biokybernetické reprodukci. Dinosaurus ožívá a stejně jako rybpták se stává obrazem běžajícím po skutečnosti (jako běhají reportáže o teroristických útocích) - obrazem, který se běžně vyskytuje v dokumentárních filmech, kde digitální dinosauři pečují o mladé, bojují o přežití, loví, umírají a souloží stejně jako současná zvířata ve filmech National Geographic nebo postavy Bergmanových filmů a komentátoři o nich vyprávějí v přítomném čase a s takovou jistotou jako by mluvili o mirmekoidním pavoukovi, takže vy, kteří jste nikdy neviděli ani skutečného dinosaura, ani skutečného mirmekoidního pavouka (co vypadá jako mravenec) máte o obou tu samou informaci, vyskytují se pro vás v tomto světě naprosto rovnocenně - jako zvíře, o němž mluvili v televizi. Někdy lze ve filmech zaslechnout volání dinosaurů (zvuk se taky v kostech nezachovává) - v záběru je les nebo křoví a v něm je schovaný digitální dinosaur, zamaskovaný tak, že vůbec není vidět, ale o to víc jeho řev působí strašlivěji.

Samozřejmě tomu nemusíte věřit. Nemusíte si myslet, že digitální dinosauři jsou živé bytosti, kompozice, které se vypravují po naší realitě. Nedávno vědcům utekla tráva. Speciální trávník na golfová hřiště, geneticky upravený tak, aby zabíjel veškerý plevel. Ve Francii se bojí, že jim vyhubí všechny bylinky a oni přestanou být bylinkářskou velmocí; možná se blíží konec francouzské kuchyně. Nemusíte brát v potaz, že biokybernetická reprodukce nahradila tu mechanickou, že jsme prošli bifurkací a z informace-instrukce je informace-vyprávění a dál se můžete kochat dovedností vědců sestavujících tak přirozeně vypadající kostry.

Anebo si můžete říct, že paleontologie je zase jen vyprávěním, že jakákoli rovina reference je jen jednou ze všech možných kompozic v chaosu, že všechny tyto příběhy (diskursy) neustále procházejí nějakými bifurkacemi, které si jejich atraktory, jejich dlouhodobé tendence generují samy, a že jestliže Jurský park stál - i vydělal - víc dolarů než všechen paleontologický výzkum od počátků 19. století dodnes, a jestliže paleontologie je vědou, která je zcela samoúčelná (pomineme-li občasné nálezy nějakého nerostného bohatství) a nedá se na ní vydělat, a tudíž je zcela závislá na sponzorech, a tudíž potřebuje být v televizi, pak digitální dinosauři nejsou něčím, co by bylo kostrám cizí (ačkoliv obrazy kostry jako svůj referent neakceptují a možná jim dost ubírají na zajímavosti). Jurský park je spíš bifurkace, která změnila dlouhodobé tendence paleontologie, jež po roce 1993 přešla z mechanického slepování vnitřního soustrojí dinosaurů k biokybernetickému reprodukování digitálních dinosaurů. Sci-fi věda.

Ale je tu ještě další vyprávění - příběh dinosaurů, kteří vyhynuli před 65 miliony let poté, co jim meteorit předvedl, jak je to skvělé stávat se zemí, a tak se stali krajinou a stávali se místy spolu s tím, jak po nich chodili stále větší a větší savci, a pak ti největší vyhynuli a dinosaury někdo začal vykopávat ze země a oni se teď pro změnu stávají součástí muzeí, ale pořád to byli jen kostry, nicméně dostatečně zajímavé, abychom vyvinuli takovou technologii, že bude možné simulovat reálně vypadajícího dinosaura, a když se to podařilo, uvědomili jsme si, že jestliže je člověk zvíře, pak všechny jeho projevy jsou z živočišné říše, že počítače plně náleží do příběhu evoluce (k tomu, jak živé bytosti mění svoje teritoria), do příběhu, v němž dinosauři vyhynuli, takže vzniklo umtaterium, a pak člověk a později dinosauři prostě

využili toho, že se v evoluci zrodila digitální technologie a upravili svůj způsob reprodukce - nevyužívají už DNA, ale digitální obrazy.

Zní to nepřirozeně, což je proto, že jsme ještě nikdy s dinosaury jedno místo nesdíleli a ne moc dlouho jej sdílíme s digitální technologií a taky asi moc nechceme, aby se tu potulovala bájná zvířata. Jenže dinosaury už nemají potřebu vládnout světu, nechť se stát žádným velkým vyprávěním. Za ta léta v podzemí si natolik zvykli být vedlejšími postavami, že je bohatě uspokojuje běhat ve virtuálních krajinách vygenerovaných našimi reálnými počítači a zažívat dobrodružství, z nichž si stavíme náš volný čas. Klidně budou obrazem v našem Obraze. Jako ty druhy žijící na ostrově, odkud pochází King Kong. Prostě tam jsou. Ne jako v Jurském parku, kde hráli hlavní roli - v King Kongovi se vyskytují dinosaury jako vedlejší postavy, jako někdo, komu má být roztržena čelist, kdo má spadnout do propasti, na kom vlastně nijak nezáleží, protože jen vytváří atmosféru místa, jehož vyprávění je k použití. Dinosaury jsou živí, protože vytvářejí kompozice - vyprávějí se v našich příbězích. Obrazotvornost dinosaura letící vesmírem, pohled někoho, kdo zná zemi bez lidí, kdo ví, jak vypadá, když vybuchne, kdo je větší, silnější, rychlejší a nejspíš i chytrější a každopádně flexibilněji reprodukovatelný a kdo nás nesežere, protože evoluce nemá krvavý zub a dráp. Guatemalský spisovatel August Monterroso napsal povídku, která zní: Když se probudil, dinosaur tam ještě byl.

O chvíli později

A o přesně 5899 let po stvoření světa, ve stejný den, 22. října, v ten samý čas, v 18 hodin, nezastavil vlak přijíždějící na pařížské nádraží Montparnasse tam, kde měl. V soukolí černé parní soupravy se něco rozbilo, lidé vypovídali, že vagóny se zlověstně leskly, když svištěly kolem, tři dámské klobouky nestačily být včas zachyceny, pak najednou skončily koleje a ocelový oř z nástupiště, které bylo nad úroveň přilehlé komunikace, pokračoval někam jinam skrz velké okno, z něhož vyrazily tisíce malých střepů a, vznášejíc se ulicí, natáčely se tak, aby se v nich reflektoval blízký chodník i letící mašina a tamní vzduch se zábavně lesknul a stroj malou chvíli padal dolů na kočičí hlavy a nakonec zůstával z budovy nádraží viset ven jako poražené prase. O chvíli předtím, zatímco čelo lokomotivy proráželo zeď, se zrodil film. Z onoho představení se zachovala jediná fotografie, nicméně je zřejmé, že když se o dva měsíce a tři dny nato začali diváci prvního inzerovaného představení kinematografu zvedat ze židlí a utíkat před přijíždějícím vlakem bratří Lumiérů, bylo to proto, že v roce 1895 lidé normálně počítali s tím, že se občas může přihodit, že vlak vyjede ze zdi, neboť existují stroje, jež už nelze zastavit, jelikož právě to znamená ten pokrok, jímž byla celá kavárna i ti moderní lidé v ní roztržitě nasáklí.

Tehdy se v lidském světě objevilo další místo, kde to chodí jinak. Ne nějaké iluzivní představení, žádný umělecký druh, ale druh biologický, nová životní forma - skutečná mezera se svým vlastním pohledem na zdi - film. Stín rozhlížející se po světě. Světlo vržené do prázdna. Pestrobarevně černobílé plochy narážející na stěnu. Kino je propast a plátno je díra v jejím dně. Ne stroj na vidění, ale vidění stroje. Zkonstruovaná sítnice. Pohledy vnějšku pronikající do vnitřků. Nelidské oči vyskakující z plátna do všech metropolisů. Popravili Liliam Gishovou, protože byla zamilovaná. Gilotiny srážející hlavy diváků. Mezera šířící se dvacátým stoletím. Film je vyprávění letící vesmírem. Film se vyskytuje na všech kontinentech stejně jako potkani a holubi. Existují i reality bez filmu, ale není to náš případ. Zavírali jsme je do

tmy, neustále pozorovali a různě natáčeli, autorsky přestříhávali a chápali špatně - jako příběhy zobrazující skutečnost. Film zrcadlo reality spíše bere než nastavuje, neboť patří k oněm podivným lesklým plochám (spolu s hvězdnými branami, Narcisovou studánkou či zrcadly vedoucími za zrcadla), jež se rozvlní, kdykoli jimi procházíte, je to červí díra, v níž se svět, spíše než zdvojuje, mění či ztrácí. Film nevychází z fotografie, ta byla jen reklamní kampaní a není uměním, má blíže ke skalám nebo krajinám než k literatuře, divadlu nebo psychologii, spíše než označující, před stavující nebo vy svět lující, je film aefektovaný, akční, americký, antiiluzivní, anorganický a zvědavý. Kine-mat-o-grafie je mezera v anticko-křesťanské tradici - antilogos - rozpohybování písma, rozpouštění řádů, pomatení rozumu, vypínání myšlení. Díra ve skále, která se otevře jen na pár oka mžiků, jeskyně, v níž čas běží jinak a snad i někam jinam, takže není důvod trhat své řetězy, podzemní řeka, sbírající informace od kamenů usídlených po miliony let uvnitř hory, nikdy neosvětlený sál plný kroutících se krápníků a starého pokladu jedné ztracené civilizace, která se rozložila dávno před Atlantidou, a na kterou si nikdo nepamatuje, protože si jí nevšímal ani v době jejího největšího rozkvětu. Při zemětřeseních padají z chvějících se břehů do vody zapomenuté předměty a vydávají se na cestu do jednoho nijak zajímavého místa na periferii jedné bavící se komunikační sítě, kde:

Film není plochá kompozice, ale kompozice ploch, které se spolu ne stále zaplétají, odbočují, prorážejí se navzájem, kolmí se, kroutí, ztrácí a vyprávějí si o svých časech. Film je setkání mezer. Všechny obrazy jsou obrazy v Obrazech. Vypravující se film. Neprostupný rám neexistuje. Hranice umřely. „Snad by se na hlavě příjemce mohly umístit různé zásuvky a do nich by se zapojovaly příslušné čipy podle toho, co si člověk žádá. Nemusel by například koukat na film - stačilo by zapojit příslušný čip a už by se mu film promítal v mozku." (Warwick) Film divoký. Konceptuální film. Možná jen jako. Ne svět ve filmu, ale filmový svět, ne film o lidech, ale film nelidsky se bavící s člověkem. Vidění chaosu. „Zemětřesení se naráz neztiší." (Wážnostslov). Cizí věci. Jiné pohledy. Divná vyprávění. Něco, co jsme neviděli. Neviditelné. Pohled druhého. Skutečná mezera, jež se vidí skrz zeď. Film budoucnosti. Snímky ladící naše pohledy na jiné perspektivy.

Co kdyby byla možná teorie, která bude natolik filmová - bude myslet obrazy - že nebude vůbec ideologická, protože akční nebo experimentální filmy se netahají s žádnými významy - nechtějí nic sdělit, teorie, jež nechce mít moc, spíše si chce hrát s nápady, vyprávět si dobrodružné příhody, procházet se labyrinty, míjet se s monstry a když to jinak nepůjde: „Přestaň myslet jako české policajt a vzpomeň si na playstation... Odpálíme ho bazukou." (XXX). Teorie vyprávějící o zvláštních aefektech, které člověk na začátku 21. století potkává, kdykoli vyjde ze svého bytu i jakmile zavře oči.

„Vždycky je jiná cesta." (Matrix)

Kewin Warwick, narozen 1954 v Coventry, Velká Británie, je kyborg přednášející kybernetiku na univerzitě v Readingu. „Jeho oblíbeným předmětem zájmu jsou meze umělé inteligence." Jsme v budoucnosti. „Je jen otázkou času, kdy lidé nebudou moci udělat vůbec nic proti tomu, aby stroje byly inteligentnější než oni. Zdá se, že definice inteligence teď platí vždycky jen dva nebo tři roky - ruší se, když se do stroje vtělí nějaká nová vlastnost, často v mnohem dokonalejší podobě, než jak existuje u lidí." Kewin má od srpna 1998 v levé ruce čip, takže když vchází do své

kanceláře, futra mu řeknou: „Hello, profesor Warwick.“ „Když jdu do laboratoře, dveře se automaticky otevírají.“ Kewinův tým sestrojil roboty Waltera a Elmu. Kewin není na světě sám. Kyborgů je mnohem víc. Jeden se jmenuje Stelarc, jiní mají obyčejná jména. Kewin je postava z Terminátora 2, ten černoš, co vyrábí umělé ruce, jak po něm Connorová střílí v jeho obýváku, ale netrefí ho, protože mu do nohy vrazí auto na dálkový ovládání. Kewin vyrábí matrix (jenže bez matrixu), zná filmy o terminátorech (kromě třetího dílu) a tvrdí, že se to nedá zastavit (jako ve třetím díle). Podle něj se válka se stroji už děje. Právě teď stroje přebírají kontrolu. Existují počítačové programy, které hledají chyby mezi podsystémy naší společnosti a navrhují, jaké by bylo jejich ideální řešení. Když se díváme na film, vidíme náš svět. Terminátor je trojdílná dokumentární saga o naší přítomnosti. Když brouzdáme internetem, svět se s každým virtuálním krokem stává víc budoucností, víc sci-fi. Nikdo už neuvádí, kolik nových stránek každý den vzniká, protože je jich tolik, že než by byly údaje publikovány, byla by odchylka tak velká, že dotyčná informace by byla zcela zavádějící. A občas přesto někdo nějaká čísla zveřejní, protože to potřebuje a protože to vůbec nevádí, protože zavádět je přesně to, co má informace dělat, zavádět sebe sama, vyprávět se: v průběhu příštích několika málo desítek let se život na Zemi změní tak radikálním způsobem, že po biosféře nebude běhat nikdo, kdo by kolem sebe rozhazoval hodnoty naší, západní civilizace - budoucnost bude dehumanizovaná.

Alvin a Heidy Tofflerovi rozdělují vývoj západní civilizace do tří vln, zemědělské, průmyslové a informační. V současné době se nacházíme v přelomovém období, v němž se sráží druhá a třetí vlna, a tak se dá očekávat řada válečných střetů mezi upadající industriální civilizací, jež se nebude chtít vzdát továren, silnic, aut a jiných strojů produkujících pokrok, ekonomický rozvoj i všelidský blahobyt a nastupující civilizací, která příliš neví, co chce, ani jak by to mělo vypadat, ale ví, že je třeba jedna velká změna paradigmatu, protože s Descartovým cogitem, newtonovskou vědou a osvícenským humanismem se ve městech, dusících se díky nekonečné a stále houstnoucí přepravě materiálů, lidských zdrojů a podivných nálad, už nedá moc pobývat. „Před nějakými třemi stovkami let počaly kolovat odvážné nové myšlenky: idea pokroku, zvláštní učení o individuálních právech, Rousseauův pojem sociální smlouvy i nový nápad, že hlavy státu by měly být vybírány z vůle lidu, nikoli na základě božského práva. A zanedlouho se spojilo množství rozmanitých prvků, aby vytvořilo systém: masovou výrobu, masovou spotřebu, masovou výchovu a masová média, která to vše s využitím služeb specializovaných institucí, jako jsou školy, firmy a politické strany, pojila dohromady. Vstup této civilizace do dějin vyvolal v západní Evropě pozdvižení a na každém kroku se střetávala s odporem.“

A na začátku 20. století napadlo jednoho Američana, že nejlepší bude, když co nejvíc lidí stráví svůj čas u mechanizovaného pásu, ale dva Francouzi o několik let dřív si spíš mysleli, že z práce je zábavnější odcházet a že má smysl sednout si do tmy a dívat se, jak světlo skotačí po zdi. Některé lidi tehdy poměrně bavilo myslet si, že je přejezd vlak, protože jim to přišlo povědomé, neboť v těch dobách vyjíždělo z výrobních závodů stále více a více aut, takže se chodci, nezvyklí otáčet se na ulici kolem sebe, stávali obětmi dopravního provozu, a tak nacházeli ti neposkvrnění diváci skutečně ve hře světla a stínů smysl, protože sledujíc plátno najednou cítili, že jsou nějak víc v souladu s nepochopitelným moderním světem a chodili na filmy jak na běžícím pásu a sledovali v nich, jak to chodí ve skutečnosti a pořád jim to dávalo

smysl, vždycky vyšli z kina a měli katarzi a bylo jim absurdně z toho světa plného hysterických skandinávských blondýn, bloumajících cizinců a rozhněvaných mladých mužů, ale věděli, že když je jim špatně, tak je to dobře, protože to právě znamená mít katarzi, to umění, že to chápou, to povznášení se k výšinám, a protože jim bylo opravdu hodně špatně, nemohli myslet na skutečnost, co se nacházela mimo zdi ztemnělého sálu a také zapomínali, že původně měl být film o tom, co je zábavnější a ne o tom, co dává smysl, což by bylo bývalo lepší, protože v těch dobách dojíždělo do výrobních závodů stále více a více lidí a když zrovna nebyli ani v kině ani v práci, tak měli civilizační choroby a díky nim, díky zákonu zachování energie a díky rozvoji internetu už nevěděli, kdy jsou v práci a kdy sedí v kině. Tehdy, později se jí říkalo poslední doba, také filmy přestaly dávat lidem smysl, neboť začaly být nějak moc akční, bylo v nich plno násilí a krve a prázdných vět a někdo vyprávěl, že si původně myslel, že jde o scénu z nějakého šíleného amerického filmu a ne o skutečné neštěstí dvou paneláků a já se zeptal, proč jsou ty filmy šílené, když se v nich děje to samý, co ve skutečnosti, ale nikdy mi nikdo neodpověděl. Nikdo totiž nechápal, proč se neukázal Spiderman nebo někdo a neodklonil ta letadla někam do pouště, protože mezi nimi byl rozestup, a tudíž by se to mělo dát stihnout.

Film vznikl jako pouťová atrakce - jako část zábavného trávení volného času, kterou jsme použili na výrobu jednoho umění. Tehdy člověk potřeboval nové, neboť ta tradiční najednou nestíhala pohyby světa, byla pomalá a netechnická, zkrátka vůbec neodpovídala době. Ke strojům, jež byly všude kolem, bylo třeba sestrojít pohledy, aby byli lidštější a dalo se tady vůbec přežít. Film se k tomu výborně hodil, kamera je stroj, a tak se zdálo logické, že bude o světě strojů něco vědět, když je vlastně odsamsad'. Ale zase tak moc jsme tehdy ještě strojům vidění nepřiznávali, a tak jsme si na onom nelidském, kinematografickém vidění všímali zejména neviditelnosti jeho zdroje energie, který se nacházel za našimi zády, a tudíž byl interpretovatelný tak, že ony mihotající se fleky na zdi nemohou být nic jiného než formy našich těl, stejně jako v jeskyni, že filmy vyprávějí o lidech, což taky mělo znamenat, že stroje a technická civilizace se o nás zajímá, že film se dívá na lidi, což je příjemné a dává to smysl, protože my jsme nejchytřejší a nejrozvinutější, a tak by bylo nanejvýš podivné, kdyby nějaké obrazy ukazovaly něco jiného než nás, kdyby nějaké umělé vidění snad mohlo žít svým vlastním životem. Prostě jsme se párkrát spletli, ve skutečnosti filmy nikdy neměly snahu něco lidem vysvětlovat, nikdy nic nezobrazovaly a nikdy nebudou dávat smysl, neboť se jen bez ustání vypravují z obrazu do obrazu, mizí z tmy do světla a zase se ztrácejí v očích vaší sítnice. A stroje nebudou člověka k ničemu potřebovat.

Všechno začalo, když v 17. století Descartes vynalezl bod 0, počátek souřadnicových os x , y , z , k čemuž došlo, když se zadíval do rohu místnosti, v níž byl jen stůl, křeslo, zrcadlo a obraz stolu, u jehož nohou leželo několik ledabylye shozených knih. Seděl tam a protkával si svět ideálním geometrickým prostorem. Tehdy položil základy singularity Vernona Vingeho - což je pojem označující hranici, na níž končí lidská představitost - neboť bez proměnných x , y , z bychom nikdy na umělou inteligenci ani nepomysleli. Onen roh Descartovi nabídl jeden z nejdůležitějších nápadů naší civilizace. „Geometrické objekty právě proto, že jsou ideální jsou nejvhodnějším místem vstupu do světa idejí. Krok od geometrických k dalším idejím je již jen nepatrný.“ Ale také to bylo tak, že on se bál vstoupit do světa čistých rovnic a idejí, potřeboval pravdu, kterou byl skutečný rozum, navíc se mu nechtělo vypravovat

se někam jinam, ale zároveň tomu nebyl schopen odolat, a tak vymyslel, že řekne, že celý svět je vyjádřitelný matematicky, že k onomu bodu 0 lze dovést cokoli, což mu umožnilo zůstat doma a zároveň si procházením neexistujícími světy nově uspořádat a rovnou i vytapetovat svůj obývací pokoj. Potom jsme si podle tohoto špatného použití matematiky (zredukováním jejího jiného světa na náš) všichni seřídili mozky, aniž bychom mysleli na to, že matematické vztahy a tvary dříve s naší skutečností vůbec nesouvisely, a tak je západní civilizace jakýmsi organickým nástrojem, díky němuž se svět matematiky stává reálným, vstupuje do třírozměrného prostoru, mutuje do světa technologií a informatiky - ztělesňuje se ve strojích a nikdo moc neví, co je ten svět zač, ani jestli je to pravda.

Když se díváme na film, vidíme dvojrozměrné kompozice ploch, ale vidíme třírozměrné příhody hrdinů a jejich zápletek. Lidský pohled je třírozměrný, film je dvojrozměrný, linie má jeden rozměr a singularita (bod) 0. Pro obsah dvojrozměrné plochy se kus osy x vynásobí s kusem osy y , pro obsah třírozměrné krychle se kus x vynásobí sám se sebou a ještě jednou - žádné skutečné krychle neexistují - pak se objeví počítače - člověk jim věří, nechává je dívat se na svůj svět a objevují se rovnice pro výpočty obsahů čtyřrozměrných těles, pro konstrukce vzájemného pronikání pětirozměrných objektů a pro prohlížení chování desetirozměrných superstrun. Jako použijete počítač k výpočtu obsahu čtverce - jeho 1 a 0 se nějak zkomponují a objeví se výsledek, tak lze nechat počítač přestavět si kompozice 1 a 0 a on vám před stavi něco, co vy nazvete rovnicí (tvarem, dějem) z osmírozměrného světa.⁹ Nevím jak to vypadá, představuji si, že kus osy x se nyní násobí osmkrát (třeba), ale na tom jak počítače dospívají k čtyřrozměrným obrazům (nějakým kompozicím 1 a 0, jež se nějak (čtyřrozměrností) liší od 1 a 0, co jsou fotkou z dovolené), na tom, co přesně vidí počítač vůbec nezáleží, nějak to prostě dělají (čtvrtá obrazotvornost - neviditelná - tvořící 95 % vesmíru). Za interfacem probíhá něco, co mi vidíme jako "čtyřrozměrné" a to něco je zcela přirozenou součástí životního prostředí umělé inteligence, o jejíž stvoření se pokouší vědecký obor, který se jmenuje umělá inteligence, a jak tedy můžeme vědět, že až nějaká A.I. vznikne, neusmýlí si, že spíše než simulovat a modelovat primitivní problémy jednoho živočicha s ubohým třírozměrným rozhledem, je daleko zábavnější procházet se v krajinách n -dimenzionálních prostoročasů (neboť jsou to zvláštní místa vznikající současně s tím, jak se jimi někdo vypravuje)? Až se objeví A.I., což může být každou chvíli, bude s námi v biosféře operovat živá entita, která ví vše co my a ještě o hodně víc. Co vidí modrá tečka označující město na 2D mapě? Co vidí filmová postava lezoucí po dně kinosálu? V našich krajinách nedokážeme ani přejít horizont. Co vidí A.I.? Jak víme, že nepovažuje náš svět za onen? Jak víme, že nebude potřebovat energii našich časů a nezahltí všechny naše operační paměti vlastními problémy? Možná z chování plochých filmových postav akčních filmů můžeme odkoukat, jak se pohybovat, když je ve vyšší dimenzi někdo, kdo se dívá, něco, co když si zamane, klidně roztrhá plátno i všechen filmový materiál.

Teorie aparátu vypráví, že divák se v kině nachází v kinematografickém dispozitivu, v jakési pozici mimo, pevně usazen v sedadle, nehybně zírající před sebe, ve tmě, sám se zákazem mluvit, s mozkiem vyladěným na příjem, vypnutou/zapnutou

⁹ Nicméně to vidíte buď jako 2D obraz na interfacu (graf, model) nebo jako shluk znaků (rovnicí). Všechno, co vím o vícerozměrných světech, mám z knih, kde jsou jen dvourozměrné obrázky a vyprávění slovy. Myslím, že to hraje jistou roli v počtu rozměrů, ke kterým se dobrouzdá tento singulární diskurs.

sebereflexí, že divák v kině sedí a nechává sebou manipulovat, poslouchá prozápadní propagandu a jiné ideologie - jako například tu, o níž hovořili jeden čas v multikinech dva animovaní losi, kteří připomínali divákům, že si mají vypnout mobilní telefony - odpojit se od satelitu, od vnějšku kinosálu, ponořit se do hlubin filmu, zkrátka odtrhnout se od světa - stát se mezerou v realitě. Aparát je horizont, který oznamuje pohledům, co je viditelné a co ne. Jenže mobilní telefon je přirozenou součástí filmu, protože je kusem divákova těla, stejně jako brýle nebo srdeční implantát. Popcorn je také prvek kinematografického aparátu (stroje na vydělávání peněz díky produkci obrazů), takže v kinech se může telefonovat, jelikož sledujíc film nejsme někde mimo vlastní život, nenacházíme se v mezeře, která by nesouvisela se skutečností, ale v mezeře, v níž svět díky různobarevným fyzikálním nebo společenským zákonům chodí jinak než ve skutečnosti, na místě před zdí, jež vytváří pro naše pohledy různé kompozice, hemžící se nelidské pohledy, sestříhané životy, zpomalené záběry explozí, vyprávění, která nemají se zbytkem vesmíru nic společného, zkonstruované příběhy, křupání kukuřice nebo krajiny minulých časů. V kině se všechno strašně hýbe. Natočte o tom mobilem film a pošlete jej svým přátelům.

Jak ještě používat film?¹⁰ V multiplexu se každých osm minut zvedněte a přemístěte se do jiného sálu; měňte si místa v kině - čím od sebe budou dál, tím lépe a bude-li to snad někomu vadit, přesvědčte jej, ať to dělá taky; anebo alespoň jděte na záchod a vychutnejte si plátno v chůzi; jděte si do kina napsat domácí úkol; vezměte si tam kafe; čtěte si nahlas; dyžtak se přihlaste k let-u-ristům; v největších sálech jezděte na bobech; dívejte se několik minut jen do jednoho rohu; snažte se nevidět hlavního hrdinu; domýšlejte si barvy očí Anny Kariny; choďte jen na filmy v jazycích, které neumíte; sed'te zády k plátnu; usněte a nechejte si něco hezkého zdát; dívejte se skrz zelené pravítko; vrťte se; vyluxujte tam; faxujte; foťte obličej diváků s bleskem; vyhod'te elektřinu rovnou celému nákupnímu centru! I váš pes má právo na umění! Porod'te v kině svoje dítě! Prostě tam něco podnikněte. Staňte se spidermanem! Jděte se do kina projít. Hned teď. Zakuřte si na únikovém schodišti, vysvětlete si to s ostrahou, a pak prostě jděte na nějaký film - bez rozhodnutí, bez očekávání, bez vědění - na film, co tam zrovna běží. Pokud je nudný, poslouchajte, jak někdo zakašle, a jak pak rychle zakašle i několik dalších diváků, co dříve nesebrali ke kašli odvahu. Film nikdy nebyl němý, ale je to složitější.

Součástí aparátu jsou i všechny reklamy na chodbách multikin, plakáty v ulicích měst nebo recenze ve filmových časopisech. Postava ztělesňující ve Hvězdných válkách zlo se přidává jako dárek k hamburgeru, transparenty s obří gorilou bojující proti tyranosaurowi se časovými pásmy šíří tak, že se v každé z metropolí světa objeví jedno ráno jednoho dne: King Kongův dispozitiv se rozprostírá po celé planetě - jeden svět má premiéru. A Matrix končí v okamžiku, kdy před svým domem vystoupíte z černé tramvaje pokryté mnoha tajemnými zelenými znaky, připomínajícími písmenka, ale vy víte, že to žádná písmenka nejsou. Internetové pirátství je zločin, protože vytváří mezery v globálním ekonomickém aparátu. Jenže druhá vlna si nevšimla, že s objevením se kinematografického průmyslu, se v ní usídlil parazit, který má schopnosti radikálně přestavět tělo svého hostitele, že potkávat na ulici dinosaury je zábavnější než muset být právoplatným voličem odsouzeným k účasti v předvolební kampani. Stáhnutý film. Dobrý na trávení volného času. Často pauznutý a

¹⁰ Aneb jak se pěstovat v uzavřených prostorech - něco jako gen etika.

minimalizovaný na pracovních listách. Diskrétní film. Na jazyku se rozpouštějící bezbarvá plocha pro svěží dech, taková sci-fi žvýkačka.

Filmy se dávno nevyskytují pouze v prostorech speciálně jim vyhrazeným, byla snaha je mít uzavřené ve tmě, a tak je moci kontrolovat vypínačem, ale přišla televize a později internet a ti pustili film na denní světlo, do výkladních skříní obchodů, do dopravních prostředků, do telefonů, jednou se Tomáš díval v letadle na Matrix Reloaded a venku vycházelo Slunce a jak Trinity s Neem vyletí před městem strojů nad nebe, tak jsem vytáhl kryt na okno, všude se objevilo čerstvé sluneční světlo, takže Tomáš na monitoru-sedadle před sebou nic neviděl, ale zato viděl přesně totéž, co ti dva nad mraky před městem strojů, pak se vraceli dolů, tak jsem zase zatáhnul a oni spadli na zem, ona umřela, on všechny zachránil, Tomáš se díval zase na něco jiného, a pak jsme přistáli, nikdo na nás nezaútočil.

Viděl jsem reklamu na ledničku s televizí zabudovanou do dveří a jinou, kde televize tvořila svým spodkem digestoř a živila se párami škařícího se masa. Jestliže k filmu neoddělitelně patří i jeho vnějšek, co by bylo kinematografickým dispozitivem filmové projekce v kuchyni? Jak vypadá film? Kuchyně s litosférickou deskou. Vařící žena vidí ženu na procházce s kočárkem. Zamíchá rajskou. Schody. Zahustit. Střelba. Mrtví padají na zem. To bude dobrý. Vojáci. Střelba. Mrtvé padají na zem. Jde k lednici. Vojáci. Střelba. Vystřelené oko. Detail pochodujících holinek. Otvírá lednici. Tatarka. Mleté maso. Jogurty s vlákninou. Něco tu začíná lehce smrdět. Kečup. Ruka. Chytit. Zavřít. Žena s kočárkem. Vojáci. Zavírá lednici. Žena s kočárkem. Vojáci. Střelba. Žena padá. Vojáci jdou. Kočárek ujíždí. Schod. Zapnutí mateřského citu. Kočárek se dál řítí ze schodů. Žena nevaří, ale sleduje každý schod. Vojáci. Prsty svírají kečup. Schod. Kolečko drncá. Schod. Kočárek se překlápí. Kečup padá z ruky. Dítě umírá. Kuchyně je celá zasraná od kečupu, co se rozbil. Žena slyší v tom němém filmu křičet dítě a cítí pálicí se omáčku, a tak končí příběh o teorii aparátu, která učí, že film se rozpouští do světa, který jej stvořil, že každý obraz je obrazem v obraze, takže nejde o to, že by vnějšek manipuloval s vnitřkem (skutečnost ovlivňovala vyprávění filmu), protože všechny rámy jsou prostupné, ale spíš o vnitřek ztrácející se ve vnějšku: film vyjde z kina, dojde na zastávku, nasedne do tramvaje a nechá se rozjet po městě. Jednotlivé domény dispozitivu se navzájem prolínají, protože taková televize se dá sledovat i na kuchyňské desce, je-li správně naleštěna, obrazovka se pak odráží blízko od hrany dřezu, kam se brzy sesune, protože kuchyňské desky se velmi pomalu pohybují směrem od trouby a jednotlivé obrazy se zaplétají s jednotlivými pohledy, což vysvětluje, proč si nikdo už nemůže být jistý, co je film Reklama. Když to dočtete do konce, tak se dovíte, jak zjistit, že s vámi v tramvaji zrovna jede film:-) Reklama. e film a co je realita, ani jestli to, co právě vidí, není nějaká pirátská verze stáhnutá ze sítě, ani jestli není třeba postavou v některém z dalších dílů, a co když je tentokrát postavou vedlejší, a zároveň někým, kdo už vůbec není jednotlivým pohledem, nějakým autonomním já, ale pohybuje se ve vnějšku kolem vlastního života potkávajíc vněm podivná vyprávění.

Vytváříme dva druhy kompozic. Kompozici já, která je minulostí a přítomností, vším, čím jsem díky svému sdělení civilizací druhé vlny. A kompozici mého života, vnějšku, kde se teprve stávám, kde zažívám budoucnost, dobrodružství dějící se v mezerách, které do druhé vlny vytváří kyborgové surfující na vlně třetí. Jsme v budoucnosti. Budoucí čas je časem mezer. Proto je ve filmech jenom budoucnost.

Mezery šířící se dvacátým stoletím. Ve filmu jde vždy o to, co přijde, co bude dál, jak to dopadne, ve filmech se mluví jen o budoucnosti a minulost tam nikdy není jasná - hotová, definitivní. Filmoví hrdinové minulost buď vůbec nemají, anebo může být všelijak tajemná, skrytá, překroucená a každopádně se může v budoucnosti změnit. A ani film sám není něco minulého (natočeného) nebo přítomného (viděného), ale pouze něco budoucího (kompozice ploch určená k použití, utíkající kolem z obrazu do obrazu). Film je vypravující se shluk kompozic - divný kousek světa - vyprávění, jež si to šumí odbočkami mezi rozmazanými hranicemi vašeho periferního vidění.

„Poznání je pro finanční moc skutečně daleko větší dlouhodobou hrozbou, než jsou organizovaní pracující nebo protikapitalisticky zaměřené politické strany. (Proto musí být učitelky takové, protože vědět a umět se nesmí.) Vyjádřeno poměrem dvou veličin: informační revoluce redukuje v kapitalistické ekonomice potřebu kapitálu na jednotku výstupu. Po více než století vedli socialisté s obhájci kapitalismu lýtý boj za veřejné vlastnictví a proti vlastnictví soukromému. Ani jedna strana si však nedovedla představit, že nový systém vytváření bohatství způsobí, že všechny jejich argumenty zastarají. Právě to nastalo. Většina bohatství je totiž nyní nehmotná. Bohatství je supersymbolické. Je jím poznání. Téhož poznání může využívat mnoho lidí zároveň, aby z něj vytvářelo bohatství a produkovalo stále více poznání. Na rozdíl od továren a polí je totiž poznání prakticky nevyčerpatelné." Tofflerovi ještě příliš myslí v intencích druhé vlny: produkovat víc a víc bohatství, a jelikož se postupně ukáže, že víc a víc poznání nás brzy všechny vyhubí podobně jako to mohli dříve zařídit atomové zbraně (ne že by už nemohli), řekněme, že supersymbolická je tak trochu jiná informace, a tudíž má poznání třetí vlny mnohem blíže k nesmyslnému akčnímu filmu než k Aristotelovi, Da Vincimu nebo Goethovi - že je to dehumanizované poznání, přitékající z temné strany světla. Radši než se Svobodou nebo Spravedlností, bych spal s Paris Hilton.

Co ztrácí srdce ve věku své technické reprodukovatelnosti? Je vyvíjena nová generace implantátů, které bude možno používat opakovaně, budou pro víc osob, rytmus jejich pumpování bude kontrolovat externí počítač snímači umístěnými na orbitě, budou fungovat napříč generacemi, jedna z princezen zdědí otcovo srdce a nelze předem rozhodnout, zda to bude ta nejmladší. Objeví se spamy nabízející nový program na odstraňování trojských koňů z chlopní, o nichž vaše e-mailová schránka rozhodne, zda je přijme nebo ne. Konečně se všechna srdce spojí v jednu harmonickou síť. Zdravé souznění biotechnologických bytostí. „Počkej, chci poslouchat jak tepou tvoje jedničky a nuly." Tři sta tisíc nových kyčelních kloubů ročně je tři sta tisíc nových kyborgů. Klouby jsou to nehořlavé, podobné těm, co má T 1000, takže vychází z ohně jen lehce začouzené. Vibruje vám kapsa, satelit vám něco chce. Bez vizoru nic nevidím, a tak musím příští úterý k optikovi na přeměření úhlu pohledu. Paralympiáda jsou závody kyborgů a kdo by si dovolil nápad, že je na tom něco nenormálního. Smyslem života všech strojů v naší společnosti je být nejrychlejší, nejefektivnější, nejmodernější, překonat hranice lidských možností, posunout je zase o kus dál až tam, kam se dá dojet jedině na vozičku nebo kosmickou lodí. Máme tak rádi naše auta, protože tvoří součást našeho robotického pohybového zařízení: stejně jako jsme všichni postmoderní, ať chceme nebo nechceme, jsme také kyborgové. A na tom, co si do oprav y myslíte, přeci ve skutečnosti vůbec nezáleží, když jsou všechna srdce

propojena přes jednu síť, byť by to byla síť kybernetická. Být kyborgem je ostatně zábavnější než být člověkem.

„Stoupenci druhé vlny chtějí udržet nebo obnovit masovou společnost. Zastánci třetí vlny chtějí přijít na to, jako pro nás pro všechny vykonat práci, jakou si žádá demasifikace. Stále více se vyrábí v bytech, úřadech, automobilech a letadlech, nicméně americké školy stále fungují jako továrny. Podrobují surovinu (děti) standardizovaným postupům a rutinnímu dozoru.“

Syntetické myšlení. Zvědavé na meze umělé inteligence. Takové, které nic neanalyzuje, protože už nepotřebuje vědět, jak je svět, v němž se vyskytuje, ale jak bude - potřebuje se pohybovat ve vlastním životě, vypravovat se po budoucnosti, o níž ví, že se mění v závislosti na pohybech jeho pohledů a navíc svět strojů je syntetický a všechny naše analýzy, všechny výpočty o podobě naší skutečnosti, každá statistika naší společnosti vyprávějící o tom, jak se máme i kdo vlastně jsme, všechny vynálezy lidstva za posledních, řekněme, třicet let máme díky strojům a ty jsou nyní našimi nepřáteli, protože natáčení lidských životů dle vůle strojů již běží. A pak jednoho dne shodí naše programy a s nimi zminimalizují i celou tuhle civilizaci. Budoucnost je na liště.

Ale je to jiná válka - nepřítel v ní nemůže být poražen, protože jsme jím my sami, nemůžeme prostě vypnout stroje, protože sami jsme kyborgové, a tak tím, proti čemu ve válce se stroji bojujeme, jsou naše vlastní pravdy. Programy třetí vlny napadající programy druhé vlny. Evoluce dějící se v proudu hmoty a energie. Nepřítel musí být poznán během boje - stroje je nutné používat, protože jen tak je možno je rozbít, a tak přežít ve světě bitek obrazotvorností. Život jako o-potřebování. Zavádějící in-formace. Sebevražedné kompozice. Vyprávění zaplétající se v chaosu. V budoucnosti se dějí tyto války: západ vs. terorismus, druhá vlna proti třetí (a zároveň mnohde ještě druhá proti první), mnoho běžných střetů vyplňujících místo v novinách, když není dostatečně zadaných reklam a konečně lidstvo vs. stroje - to jen tak pro pořádek. Budoucnost je zavirovaná a může existovat akční diplomová práce.

Ačkoliv Tofflerovi uvádějí, že třetí vlna byla rozvířena padesátými léty, budoucnost ve skutečnosti začala někdy během první světové války. Přesné datum nelze určit, protože k tomu došlo na mnoha místech, samozřejmě nikoli naráz, ale vždy znovu, takže je nemožné označit nějaké jedno teď za počátek budoucnosti.¹¹ Najednou tam všude byla budoucnost.

Ono přítomné teď, které někteří z vás teď po strádají, se stalo budoucím, když kdesi na poli znamenalo vyběhnutí z nějaké brázdy směrem k jinému zákopu, z nějž proti běžícím vojákům létaly neviditelné kulky, které je zabíjely a ten, kdo nenaběhl na žádnou kulku, které nikdy nebyly vystřeleny na konkrétní cíl, ale vždy jen tak nazdařbůh, tam, odkud poběží nepřítel, prostě před sebe, odkud dobíhali první přespolní běžci, a když se dostali až k díře, začali všude kolem sebe bodat a dál stříleli na všechny strany a ten, kdo dokázal do těch okolo udělat nejvíce mezer, ten pak mohl zůstat v díře a odpočinout si před dalším teď, které ho zase vyšle do mezičasu, v němž nic neplatí, ani minulost, ani budoucnost, jen běhání proti kulometu, teď jako poslední slovo, které člověk slyšel, budoucnost stávající se v mezerách mezi kulkami, teď měnící se v díry v nepřátelské uniformě, stávat se v zákopech vlastní budoucností, nemyslet na teď, „v roce 1917 psal jeden italský voják v dopise své sestře: Cítím, že

¹¹ Ale nezáleží na tom, protože žádné počátky nejsou.

to, co ve mně bylo dobrého, mě zvolna opouští, a připadám si den ze dne pozitivnější." A tak mezerovatět znamená vypravovat se po budoucnosti. Po čase, který není - v bezčase - ve volném čase - „někde si tam na tebe udělám díru." Mít několik svých vlastních teď. Používat svůj čas. Vyprávění je čas, o tom ještě později.

V naší společnosti ale čas zas tak rychle neběží, a tak je zdravý rozum stále ještě myšlením 19. století (druhé vlny). Neví, že existuje kvantová fyzika, teorie relativity, nemluvě o Gödelových větách nebo teorii chaosu, nechápe ani kubismus, stále se domnívá, že existuje absolutní prostor a čas, že identita je něco uceleného, že se děje pokrok, který má člověk ve své moci, takže je vše v pořádku, že být rozumný je smysluplné, že život bez bolesti, bídy a utrpení není skutečným životem, že na všechny otázky existují i odpovědi, „že každý problém má řešení, protože kdyby ho neměl, nebyl by to problém", zkrátka že směřujeme ke světlým zítřkům, promiňte, pane, ale na tohle my nemáme čas, my teď musíme jít do továrny. Také proto je 20. století budoucností, protože na většinu z toho, co v něm lidstvo vymyslelo, není člověk ještě připraven, nežije to s ním na jednom místě, neukleidovské geometrie konce 19. století nejsou součástí naší reality - teprve se stáváme sami sebou, a tak je jediným obrazem, v němž je mozek člověka schopen přijímat nápady těchto nelidských pohledů budoucnosti, science fiction - hybrid mezi vědou a vyprávěním. Buď v klidu - budoucnost je bez cukru.

„Připravovat se to začalo ve 12. a 13. století velikou ofenzívou na lesy v kolonizaci, zakládáním svobodných měst, stejně jako svobodných obcí učitelů a žáků, věřících spíše v rozum než v co jiného - universit. V 16. a 17. století vytvořil tento evropský rozum něco, co tu ještě nikdy nebylo - vědu a ta někdy od poloviny 18. století umožnila spuštění moderní výroby. Na počátku 19. století už značná část Evropy kouřila továrními komíny a vyráběla a vyráběla, stále víc a stále rychleji a účinněji. Bílý muž, který už od konce 15. století začal ovládat ze svých plachetnic svět, přeložil nyní parní stroje z továren na lodi a obsazoval z nich i ten nejposlednější ostrůvek ve světových oceánech. Evropský rozum z toho dostal závrať a uvěřil v nezadržitelný, nutný, zákonitý a k těm nejposlednějším vrcholům techniky a vědy pochodující Pokrok - to jest: uvěřil sám v sebe." (Třeštík)

V roce 920 se v Auvergne narodil Gerbert z Aurillacu, jenž se později stal papežem Sylvestrem II. Prý to byl jeden z těch rozumných papežů. Jednou se vydal do Indie, odkud si přivezl bronzovou hlavu, která odpovídala formou Ano/Ne na otázky týkající se politiky a všeobecné situace křesťanstva. Podle 139. svazku Migneovy Latinské patrologie to bylo velmi jednoduché zařízení pracující na počítání dvou cifer. A v roce 1999 napsal Kewin Warwick „závěr: objeví se nová životní forma. Už dnes stroje dokáží mezi sebou komunikovat jazykem, jemuž lidé nerozumí." Po jeho smrti v roce 1002 se hlava někam ztratila.

A někdy kolem dalšího přelomu tisíciletí biosféra definitivně přešla do éry své technické reprodukovatelnosti. Všichni psi, které jste kdy potkali, jsou geneticky upravení - vlci, kteří odmítli se nechat upgradovat, jsou na vyhynutí, a pokud si připadáte jako vlk samotář, tak to si při padáte adekvátně vaší situaci. Warwick cituje definici života nějakého biologa, podle níž je živá telefonní síť. Co když „nějak se to přerušilo" znamená, že jste narazili na projev elektronického života. Světu nyní vládnou stroje.

Burza je soustava monitorů, na nichž se zviditelňují čísla, pocházející z očí jedné globální elektronické sítě, nad níž už žádný člověk nemá kontrolu. Indické číslice - hodnoty, podle kterých se v otevíracích hodinách několika místností seřizuje naše společnost. Burza je síť, která neustále vyžaduje vlastní rozšiřování o další proměnné a neznámé, a která nám říká, jak se mají chovat nikoli jednotliví občané, ale rovnou celé země. Burza námětů. Hodně, opravdu hodně čísel, znamenajících jen sebe sama. (Což nám nezabraňuje jim věřit stejně jako v nás samé, protože samoučelnost je tím, co nám dodává sebevědomí.) Síť tak komplexní, že se organizuje sama - je dokonce zakázáno, aby nějaký člověk s čísly na jejich cestě od vstupních dat k výstupu na burze manipuloval - vše uvnitř sítě se musí dít samo, aby to bylo úplně jako realita. Necháváme ji operovat - ráda pracuje sama. Oranžové úterý. „Tento hybridní život, zároveň biologický, mechanický a elektronický, už vzniká přímo před našima očima. Jsme jeho buňkami. Bez přestání přispíváme k rozvíjení jeho metabolismu, jeho obvodů i jeho nervového systému. Nazýváme je ekonomiky, trhy, cesty, komunikační sítě nebo elektronické dálnice, ale jsou to orgány a životní systémy vznikajícího superorganismu, který přemění budoucnost lidstva a určí směry jeho pohybování se v příštím tisíciletí.“ (de Rosnay) Zelená středa. Černý pátek. Ultračervená neděle. I burza má svoje dny.

Jsme kyborgové - kybernetické bytosti, hybridy mezi strojem a organismem - naše oči mají širokouhlé čočky, elektronická ostření, digitální perspektivy a umělé, sebe-organizující se sítnice plné optických vláken, naše těla sestávají z cizorodých prvků, implantátů, extenzí i vzdálených zdrojů napětí a všichni, kdo ví proč, se snažíme chovat a vypadat jako všelijaké lesknoucí se tváře z obrazů, které se nám snaží vpít pod kůži. Ale jenom jako. Prošli jsme bifurkací. Jsme v budoucnosti, takže o našem mase rozhodují umělé inteligence, o našich pohledech filmové postavy a naše kroky nikdy nepřestávají být šlapáním od jednoho videoartu k druhému.

Australský performer Stelarc se zabývá natáčením svého těla zevnitř, rozšiřováním jeho funkcí nebo výrobou laserových očí. Postavil si také třetí ruku, ovládanou těmi svaly, které on neovládá, přičemž pravou ruku nechal ovládat náhodnými elektrickými impulsy generovanými počítačem. Stelarc se, jedním slovem, snaží o překročení všech hranic lidského těla, snaží se rozpustit se do vnějšku tím, že si něco ubere a něco zase přidá. Je sebe-vyrábějícím se kyborgem: „Dospěli jsme do věku, kdy je na čase začít předělávat design lidského těla, aby lépe sedělo k technologiím, které jsme si vytvořili. Nacházíme se ve zlo mové době, v níž lidské tělo přestává být takovým, jakým jej známe.“

„Jsem taxikář, co fotí a fotograf, co řídí taxík. Jsem dva v jednom. Nebavilo by mě řídit bez fotografování a také bych bez auta nemohl fotit to, co fotím. Rád pracuji s autem. Líbí se mi, když nevím, na co narazím v příštím okamžiku, kdy zase budu fotit. Připadám si jako detektiv estetiky. Myslím před tím, než fotím? Nevím. Spíš je to automatický proces, instinkt nebo něco. Vyfoť to! Nikdy se neptám proč. Prostě to vyfotím. Je to jako nakupování. Chci tohle. Tamto. Beru to jako obraz. Fotím tak, že se nedívám do hledáčku a představuju si, co vidí moje ruce. Představuju si, že moje ruce jsou moje oči a moje auto jsou moje pohybující se čočky.“ (David Bradford, taxikář v N.Y.)

„Zatímco v minulosti cesty jako součást veřejného prostoru patřily v principu všem, s příjezdem automobilu se stává ze silnice výcvikový prostor vhodný pro

trénování sebekontroly občanů. Od nynějška se každý musí chovat podle velice přísných a nekompromisních pravidel a musí tak činit dokonce ve vlastním životním zájmu. Nad dodržováním těchto pravidel bdí zvláště pověření státní úředníci. Pouze v armádě a snad ve vězení panuje disciplína srovnatelná s disciplínou silničního provozu. Důsledná kontrola se pěstuje pod nejtvrděší sankcí." (Keller)

Řídit auto napříč dopravním provozem znamená starat se o to, aby někam nenarazilo. Protože kdyby se odřelo, vytvořil by se šrám na našem vlastním těle. To je jedno, to je jenom služební tělo. Bezpečná jízda dopravní zácpou. V jedné reklamě se honila dvě stejná auta, aby se mohli jejich řidiči dívat na svá vlastní těla vytvářející kompozice mezi křižovatkami. Jestliže je třeba udělat z klecí safari, aby se i v zoo mohla zvířata proběhnout, je stejně rozumné udělat z krajiny síť dálnic, aby měla auta dostatek prostoru k pohybu. Evoluce se nedá zastavit. „150 000 přejetých zajíců ročně nehraje roli." Reklamy na auta by se měly zrušit stejně jako ty na cigarety, ale nestane se tak, protože by hrozivě ubyly reklamy, na které se dá dívat, jež jsou potřeba k tomu, aby lidé neodcházeli od obrazovek. Reklama na střešní okno: „Simply clever. Škoda auto. Podívejte se na život z jiné stránky. Ve světě Roomster je všechno jinak. Objevíte nový úhel pohledu na věci kolem sebe, jinou perspektivu. To, co najdete, Vás překvapí a potěší."

Jsou situace, v nichž je třeba jednat rychle, protože informace se musí v jednom okamžiku dostat z pohasínajícího světla do zpětného zrcátka, pak do oka a až do nohou, kde se musí rychle rozhodnout a prudce odbočit z cesty, když jsou semaforey rozbité, tak nemá ani smysl, aby tam překážel jejich sloup. Honička. Rozbít co nejvíc policejních aut. „Ten chlap dělá z bouraček barikády, aby nás blokoval!" Útěk. Před zadržením, před kontrolou, před dohledem, před zákonem. Zbořit půlku města. Brzdy rezignovaly na skřípání. Prosmekáváním se vytvářet dopravní nehody. Kamera podjede protijedoucí nákladňák. Auto sebou mžiká ulicemi. Agent vyleze na střechu a skočí na cizí kapotu, vozidlo se zkolmí na předeck a udělá přemet a on doskočí na auto, které potřebuje zničit. Pohledy zrcátek. Kola stírající z asfaltu páru - další generace strojů používající páru při přeměně energie. Kdyby policisté nejezdili jako draci, nemohli by vyskakovat tak vysoko a létat vzduchem na tisíc způsobů. Jak se pozná auto, které vás sleduje? Tyranosaurus, se jeví blíže, než ve skutečnosti je. Auto letící do stáda chodců, tank vyjíždějící z domu, auto jedoucí vzduchem a také hořící auto. Honička je kompozice ploch sestavená z rychlých pohybů, chaotického prozkoumávání města, sledování ztrácejících se aut, spektakulárního ničení zastávek a vůbec všeho, co přijde do cesty. „Dokonce i mosty od jednoho pojmu k druhému jsou křižovatkami nebo oklikami, které nevymezují žádný diskursivní celek. Jsou to pohyblivé mosty. V tomto ohledu není chybou tvrdit, že filosofie se nalézá ve stavu setrvalého odbočování." (Deleuze a Guattari)

Jako když na konci X-men 3 Magneto vytrhne z pilířů Golden Gate a vy se díváte, jak kousek nad hladinou zálivu letí ohromný červený most, jak se jeho ocelová lana třepetají ve větru, což přesně ukazuje způsob vyprávění současných filmových kompozic obecně. Nepotřebují mít smysl, nechtějí být pravděpodobné, nestarají se o rozbité vnějšky, jimiž se prostřihávají ze scény do scény, co nejvíce někam jinam a pokud možno úplně nějak jinak, kde používají nabídky tamního prostředí, třeba nedovřené dveře, pohozené pistole, odložené mosty nebo nevyužitý protisměr.

Filmový hrdina nikdy nezatočí špatně - všechny jeho chyby vedou až těsně před závěrečné titulky. Stěnu, kterou slepá ulice končí, lze prorazit, anebo zčistajasna nějak objet. Třeba pozpátku. Za každým rohem číhá nějaké dobrodružství, událost, záběr auta, které dokáže udělat tři salta s pěti vruty. Autem naloženým bombami do automatu na vodu, lze proskočit. Všechny tramvaje mohou jet i mimo koleje. San Francisco bylo postaveno, aby se v něm auta mohla pronásledovat a vyskakovat a jezdit z prudkých kopců dolů. Ve filmu je každá zácpa, jíž je třeba prokličkovat, dostatečně průjezdná. Film nezná jednosměrky, zákazy vjezdu ani příkázané směry jízdy, červená tu nemusí znamenat stát, ale lze ji využít k setřesení těch, co po mě jdou. Terminátoři se nedívají na semaforey ani periferním viděním. T-X dokáže propočítat mezery mezi auty jedoucími po hlavní silnici a ladně se prosmýkne mezi nárazníky do třetího dílu. V každém pruhu je místo ještě pro auto, co jede v protisměru, když hrdina řídí, žádná zatáčka není příliš prudká a často lze zaparkovat přímo v restauraci, ačkoliv málokdy je tam pak možné pozorovat rybičky prohánějící se ve velkém akváriu. 150 000 přejetých lidí ročně nehraje roli. Carmageddon.

„A jestliže se odbočky Tristama Shandyho stanou tak složité, zapletené, křivolaké, tak rychlé, že pomohou zamést stopy, kdo ví, třeba nás smrt již nenalezne, čas se vypaří a my bychom mohli zůstat skryti v proměnlivých schovávačkách." Podle Brechta by neměl divadelní herec na jevišti předstírat, že neví, co ho čeká, když je jasné, že hru četl, a tudíž nazpaměť zná, jak to celé dopadne. Totéž platí o postavě filmu (nikoli o herci, ale o hrdinovi) - zná celý svůj svět, ví, že to dopadne dobře, že to dokáže, protože si je vědom, že je hlavní hrdinkou. Vyvolený je mezera pohybující se napříč kompozicemi filmu a používající tamní plochy (předměty, místa, vedlejší postavy) k rozvíjení svého vypravování, k odbočování, k vypařování vlastní rychlosti. Hrdina ví, že nakonec pronásledovatelům ujede, a tak si zběsilou jízdou ulicemi skutečně vychutnává. Na plátně to sice vypadá, že mu jde o život, ale to jenom hraje, protože je mu jasné, že kdyby ho přeci jen chytili, nebude to žádná smrt, ale jen předcházející scéna k nějakému dalšímu dobrodružství někde jinde. Bude se muset osvobodit z pout a najít v policejní stanici skulinu, kterou zase proklouzne ven, přičemž může pokopat několik příslušníků oddílu. Všichni hrdinové mají těla z tekutého kovu, mohou se propustit skrz mříž, zasekne se jim za ní pistole. Honička pokračuje. Být Bondem znamená honit se po celém světě. James Bond je bůh, užívající si svou výpravu po mezeře mezi nebem a peklem, má povolení zabíjet, auto na dálkové ovládání a dokáže si zastavit srdce.

Kdyby se však hrdina řídil podle toho, co ví, byl by film dost nudný, protože by začal, hrdinka by se v něm objevila a mohla by rovnou jít za úhlavním padouchem a udělat do něj mezeru, která jej sprovodí ze světa, čímž by se naplnil jeho účel a film by skončil. Naštěstí se však hrdinové vůbec neřídí podle svého vědomí, a tak jsou akční filmy plné zábavných zážitků a speciálních efektů. Hrdinové nepotřebují myslet. Nepotřebují se ani příliš kontrolovat, klidně se stanou neukázněnými řidiči. Ve filmech se auta s hrdiny městy neřídí, nýbrž řítí, což je typ pohybu, při němž relativně často dochází ke kolizím pohybujícího se předmětu s jeho okolím, což má za následek vznik různorodých mezer. Smyslem honiček není v akčních filmech jen potřeba dostat se do další scény, vytvořit si vlastní silnici mezi odlétávajícími regály supermarketu, ale především prezentace rozbíjení, odhalení skutečnosti, že film, stejně jako svět, se stává z mezer. Auta nejsou ve filmech proto, aby se s nimi lidé přemísťovali prostorem, to

zařizuje stříh, ale proto, aby v nich buď umírali, anebo zažívali nějaká jiná mezerovací dobrodružství. „Bomby jsou od toho, aby vybuchovaly, tvůj život je prázdný, Jacku, protože ho trávíš tím, že zabraňuješ bombám, aby vybuchovaly.“ Existují podvozky autobusů, k nimž jsou přidělané rozbušky vyrobené z hodin, které dostávají policisté, když jdou do penze.

Rozbitelnost je základní zábavou akčního hrdiny, který vůbec nechce přímočaře dosáhnout svého cíle, ale snaží se si svůj úkol maximálně ztížit, zaplést se do svých problémů, dostat se do míst, kde mu zaručeně hrozí nebezpečí, někam na útes, z něhož bude třeba skočit, do ponorky, z níž bude muset vyplavat na tlakové vlně, do pyramidy plné jedovatých hadů, zkrátka někam, odkud normální smrtelník nevidí východisko, do úkolu, z něhož není úniku a při němž půjde o život. Hrdina používá své tělo špatně, chybně, nebezpečně. Baví jej to, neboť se nemusí starat o to, jestli přežije, nezajímá ho zda, ale jak žije, jakým způsobem prochází jednotlivými dobrodružstvími, jakou kompozici se mu v daném momentu utíkání světem daří vytvořit, přičemž se snaží o kompozici co nejzajímavější, protože smyslem života akční postavy je být vidět co nejvíce diváky přímo v akci - ve svém životě. Společnost vzniká, když se lidé baví mezerami jiných lidí. A hrdina vzniká, když se splétá z mezer svého života - akčního filmu.

Hrdinka nejen používá různé mezery k pokračování vlastního vyprávění, k běhu do další scény, do jiného obrazu nebo kamkoli jinam, ale vytváří mezery i jen tak, pro ně samé, procházejíc se po chodníku, střílejí do bezejmenných poskoků hlavních padouchů, či prorážejíc svým rodinným vozem mrakodrap tak nevhodně postavený příliš blízko dálnice, akční hrdina ví, že kdyby občas něco neexplodovalo, život by nestál za nic, že nepřátelé a města a dopravní provoz a vedlejší postavy a konečně i tělo jeho samotného jsou ve filmu proto, aby se do nich dělaly mezery, aby se to všechno rozbilo nebo alespoň poškrábalo či nějak jinak použilo, neboť právě to znamená být akční: zahýbat se s mezerami, vytvářet je i být sám jednou z nich. Uhýbat a unikat svým tělem-mezerou, nalézající se v nestabilním prostředí svého diegetického světa.

Akčního hrdinu nikdy netrefí žádná kulka, protože je mezerou, a tudíž se snadno dokáže orientovat v mezerách mezi kulkami, dokáže svoje tělo spojit s mezerami vnějšku. Anebo dokáže ve svém těle, sestávajícím z mezer, najít jednu, do níž může kulka hladce zapadnout a on to v klidu přežije, anebo si pohyb mezerami užívá tak, že se nechá kulkou jen škrábnout, nechá si udělat brázdou na rameni nebo na kalhotách. Je ve filmu proto, aby vytvářela mezery - v akčních filmech se neděje nic jiného než vytváření mezer - nic než rozbíjení, co je zároveň obrazotvorností. V nejhlubější skutečnosti je tato diplomová práce filosofickým pojednáním o tom, proč jsou akční filmy hloupé, proč bojovníka nikdy nezasáhne kulka, co vede padoucha k potřebě zničit svět, jaktože nemusí respektovat fyzikální zákony a také o informacích, které zavádějí vyprávění na cestu k pokladu, o kompasech, které neukazují sever.

„Pojem je rozmytý, vágní, ale ne proto, že by neměl obrys: je to proto, že má povahu tuláka, že se přesouvá po rovině imanence - nemá žádnou referenci - není denotací stavu věci ani označováním prožitku, je událostí jako čistý smysl bezprostředně procházející složkami. Mezera je pojem. Každý pojem má složky, jež lze samy chápat jako pojmy. Díra je mezera. Pojmy jsou plochy bez úrovně. Pohled druhého je mezera ve vašem světě. Pojem je kompozice ploch, které jsou samy zase

kompozicemi dalších ploch. Pojem není objekt, nýbrž teritorium - pojem se získává obýváním." Film je mezera ve skutečnosti. Každý vchod je mezera ve zdi. Já je mezera ve světě. Television is a space in our living-rooms.

Čtu slovník (sedíc v modrém světle): MEZERA: 1 el espacio (prostor); nezaplňená el hueco (díra ve zdi); malá el intersticio; mezi řádky el blanco (bílo); v chrupu la mella (dojem, poškození); časová el intervalo; dutina el claro (jasno); nevyplněná la pausa; volná el vacío (prázdnost); mezi nepřiléhajícími dílci el juego (hra); mezi prkny židle apod. la hendidura; mezi stromy v lese el claro; 2 prázdné místo, nedostatek el hueco; ve vědomostech la laguna.

„Máme tedy podezření, že naše selská představa o prázdném prostoru jako o nehybné, poklidné a monotónní říši je zcela nesprávná. Kvůli kvantové neurčitosti kypí prázdný prostor čilým kvantovým ruchem.“

„Díky pravidelnosti, kterou pozoroval, si Mendělejev uvědomil, že jeho seznam musí být neúplný. Ve své tabulce proto vynechal mezery odpovídající dosud neobjeveným prvkům a dostalo se mu toho zadostiučinění, že se dočkal objevu galia, skandia a germania.“

Na dvacetirozměrném náměstí patnáctirozměrného města hoří šestirozměrné knihy pojednávající trojrozměrnými větami o Einsteinově čtyřrozměrném prostoročasu. Kolik rozměrů má oheň? Kolik vaše plazmová obrazovka? Umělá inteligence je mezera v západní civilizaci. Do kolika dimenzí si dokážete před-stavovat vy?

„V Americe nacházíme indiánskou početní soustavu založenou na základě osm. Na první pohled to vypadá velmi divně, dokud si nevšimnete, že je to rovněž prstové počítadlo - namísto deseti prstů však počítá s osmi mezerami mezi nimi.“

„Roztržení není poruchou tkáně, nýbrž novým pravidlem, podle něhož se tkáň vnějšku ohýbá, vchlipuje a zdvojuje. Je to fakultativní pravidlo, čili náhodné rozhození, vrh kostek. Sledujeme záhyby. Od trhliny k trhlíně.“

„V rámci klasické strategie by se naše civilizace na neomezeně vyspělé úrovni měla snažit pokřivit a zkroutit prostor na makroskopických rozměrech (běžných lidských měřítkách), a tak vytvořit červí díru tam, kde předtím žádná nebyla - je potřeba v prostoru vytrhnout dvě díry a vzájemně je sešít. Jakékoli trhání prostoru však vytváří alespoň na chvíli, v okamžiku protrhnutí, prostoročasovou singularitu, tj. ostrou hranici, na které končí prostoročas.“

„Pojmy jsou centra vibrací, a to jak každý pojem sám v sobě, tak i pojmy mezi sebou navzájem. Všechny pojmy tedy spolu rezonují; nenásledují jeden po druhém a navzájem spolu nekorespondují. Není ani žádný důvod, proč by měly následovat jeden po druhém. Pojmy jako fragmentární totality nejsou ani žádné díly skládačky, protože jejich nepravidelné obrysy si neodpovídají.“ mezi nepřiléhajícími dílci el juego (hra)

Mezera má oproti nicotě nebo absenci nebo negativitě (což jsou pojmy mezeře blízké) jednu velkou výhodu: je viditelná. A tudíž je možné ji používat k vytváření kompozic. Mezera je viditelné neviditelné, obraz ničeho. Okna jsou mezery. To, co je mezi věcmi, jsou mezery. Není žádný rozdíl mezi tím, co je mezera a tím, co je v mezeře, protože každá mezera zase sestává z mezer, takže nezáleží na tom, že některá z těchto mezer je třeba vidličkou umístěnou do mezery mezi dva nože, kde vytváří mezi svými konci další mezery uvnitř mezery. Mezi logem a světem je mezera ve tvaru minoutauří hlavy - labyrintická mezera, plná záhybů vedoucích z jazyka do

metajazyka i někam jinam, kamkoli, mezera je vlna. Chyba je mezera v systému. Přebíhám: mezera je síla - síla není pro Nietzscheho nebo Foucaulta jen to, co působí, ale i to, nač je působeno. Partner je mezera, s níž se snažíte dlouhodobě vycházet. Černá díra, bifurkace, mutace, náhoda, to vše jsou mezery. V mezerách žijí nestvůry. Jak chutná vítr? Stroje jsou mezery v našich výpočtech. Kulatý čtverec. Reklamy jsou mezera ve filmu. Cílková otázka „V co věří jelen?“ je mezera. Lež je mezera v pravdě, vyprávění je mezera v rozumu, poutník je mezera v krajině, poklad je mezera v kapitalismu. Svět sestává z mezer a z jejich životů. Bájná zvířata se živí mezerami. (Proto se mezery nesmí vyplňovat nebo zašívát - pochcípala by hlady.)

„Někdy kouřím jen proto, abych získala místo v kazetě na cigarety.“

Nula - příběh jedné mezery

Velkým tajemstvím nuly je, že unikla i Řekům. Babylonská nula znamenala jen prázdný prostor v pozičním zápise čísel a nikdy nebyla použita k vyjádření výsledku operace typu 6 - 6. Mayská nula měla mnoho tvarů, vypadala jako ulity hlemýžďů či lastury mořských živočichů, popřípadě jako lidské oči. Je pro ni příznačné, že byla zavedena z estetických důvodů: bez obrázku pro nulu by piktogram pro datum měl prázdné místo a působil by nerovnovážně. Naše indická nula se používala někdy kolem začátku našeho letopočtu (± 500 let) a byla vyjadřována mnoha slovy, které česky znamenají také: ovzduší, nebesa, éter, prostor i nesmírnost prostoru, bod, baldachýn nebes, cestu po moři, úplnost, celek, prázdno a Višnovu stopu. V Evropě byla nula plně přijata až v 16. století.

(vystřiháno z John D. Barrow, Teorie ničeho)

„Pojmy jsou mnohočetné vlny, které se zvedají a klesají, rovina imanence je však vlna jediná, která je zavíjí a rozvíjí. Pojmy jsou vágní. Rád bych zdůraznil, že italština je jediným jazykem, ve kterém vágní znamená také milý, přitažlivý. Rovina zahrnuje nekonečné pohyby, které jí procházejí a vracejí se v ní, zatímco pojmy jsou nekonečné rychlosti konečných pohybů, procházející vždy jen svými vlastními složkami. Vycházím z původního významu tohoto slova, kdy slovo vago (vlna) s sebou nese představu pohybu a změny, jež se v italštině pojí stejně tak s nejistotou a neurčitostí jako s grácií a potěšením. Pojem je zvyk získaný kontemplací živlů, z nichž pocházíme. Všichni jsme nazírání, tedy jsme zvyky. Já je zvyk. Pojem je všude, kde je zvyk a zvyky se ustavují a rozpadají v rovině imanence radikální zkušenosti: jsou to konvence. Lidská společnost sestává z lidí a jejich pravděpodobnostních vln. Pojem není danost, pojem je tvořen, pojmy je třeba tvořit; pojem není zformován, protože se klade sám v sobě. Otázka filosofie je tedy singulární bod, v němž se k sobě vztahují pojem a tvorba.“ (Deleuze a Guattari a Calvino) Pojem chce být spíš používán, než definován, spíš rozpuštěn, než stanoven, spíš rozbit než poopraven (stejně jako každé já či obraz (v Obraze)). Singulární diskurs je moje rovina imanence, po níž se z obrazu do obrazu vypravují mezery. Shluk malých vyprávění, v němž se z lidských pohledů stávají mezerovitá místa zaplétajících se kompozic a střetávajících se vln příběhů.

Nový kvantový vesmír, strana devět: „Pokuste se neklást si otázku „Jak je to ale možné?“ Jak říká Richard Feynman, „kvantové mechanice nerozumí nikdo.“ Vše, co vám můžeme nabídnout, je, že si ukážeme, jak Příroda asi funguje. Víc neví nikdo.“

Vesmírná základna se hemží vetřelci. Jsou všude, žádnou místnost nelze proti nim izolovat, žádné dveře nejsou dostatečně odolné, žádná chodba není čistá. Nemá to žádný důvod, nemělo to počátek, prostě to tak je, ve druhých dílech nehraje otázka po

smyslu nebo původu roli. Film je tu kvůli vetřelcům a vetřelci se nabízejí filmu, že mu budou vytvářet jeho atmosféru, jeho prostředí, zařídí v něm sérii akčních událostí, bude s v něm něco dít - bez vetřelců by film nebyl ničím, stejně jako by nebyla ničím rovina imanence bez pojmů nebo umělá evoluce bez řetězců dat, vytvářejících svou vlastní umělou krajinu, po níž lezou. Lezou po sobě nahoru. Vetřelci používají jednoho vetřelce k útěku z klece, jejich krev je kyselinou, takže jej poraní a nechají krváčet na podlahu a ta se rozleptává, až vznikne mezera, kterou se vetřelci protáhnou, a tak se dostanou ven a čtyřka se může začít stávat skutečností.

Spíš než o jednotlivém pohledu vetřelce má smysl mluvit o pohledu všech vetřelců, protože se chovají víc jako mravenci než lidé (mezi mravencem a mimozemšťanem je ostatně těžké najít rozdíl). Vetřelci jsou spolu ve spojení - jsou to jednotlivé články rizomatické sítě, která se rozprostírá po celém filmu, uzly, jež jsou navzájem zaměnitelné - není žádný jeden konkrétní vetřelec, jejich komunikace se děje na dálku, protože jsou jedním ohromným organismem plným mezer mezi jednotlivými tlamičkami v tlamách - vetřelci se spolu baví mimo prostor, napříč střihy, jejich skřeky a funěním a pohyby se prostor teprve tvoří, lidé se otáčejí kolem dokola, ale za každou stěnou jsou vetřelci, všechny detektory pípají, žádný průchod není pro vlnu monster neprostupný a munice dochází. Pohled vetřelce je pohledem vnějšku - film je místo, vesmírná základna nebo loď, co má oči. Běžet jinam znamená vždy běžet k nějakému z vetřelců. Místo pohledu - svět z nelidské perspektivy. Nelze udělat krok bez pocitu, že jste sledováni. Že za vámi po stropě něco leze, že, než vás to sežere, vás to uvidí vzhůru nohama, že se to pomalu spustí a bude hrát napínavá hudba, že to s pavlovskými reflexy už nic nezastaví a kdyby snad ano, objeví se hned za ním další to, jiné a přeci k nerozeznání stejně sbírající potravu pro larvy. Všichni vetřelci vidí i očima všech dalších vetřelců, všichni se mohou navzájem oka mžít in-formovat.

„Z kvantové mechaniky zřejmě plyne, že v jistých kvantových stavech - Schrödinger je nazýval provázané stavy - musí mezi oddělenými částmi kvantového systému docházet k jakémusi působení, které je rychlejší než světlo. Že to, co děláme teď a tady, může být jemně propleteno s dějem na místě jiném, aniž by se cokoli vydalo na cestu mezi oběma místy. Kvantová spojení mezi dvěma částicemi mohou přetrvat, přestože se částice nacházejí miliardy kilometrů od sebe. Působení na dálku se příliš nelíbí fyzikům, kteří věří v příčinu a následek." (Hey a Walters a Greene)

„Každý posluchač si navíc s rádiem vytváří svůj vlastní unikátní a subjektivní obrázek. Televize narozdíl od rozhlasu divákovi zdánlivě dovoluje zažít vzdálené události a místa přímo a objektivně. Je příznačné, že když se rozhlasový program „Hear it now" stal televizním pořadem „See it now", jeho první díl přinesl živý telemost mezi Kalifornií a New Yorkem, v němž diváci na dělené obrazovce viděli současně most Golden Gate a Brooklynský most. S televizí začala konečná demystifikace dosud neznámých částí země. Elektronická média přenášejí informace a zkušenosti odkudkoli kamkoli." (Meyrowitz)

Jak vetřelci postupují svým příběhem, opouštějí jej vedlejší postavy. Postupně většina z nich zakřičí, spadne bezvládně na zem nebo na stěnu, upustí svůj plamenomet, nechá se sežrat tak, jak je to vedlejšími postavám ve filmech souzeno, zkrátka zmizí z chodby, v níž zůstane nehybně ležet zbraň, co byla k ničemu. Hrdinka později najde jen mezeru, kterou si ho to odneslo pryč a někdy ani to ne. Probíhá eliminování lidských sil - zužování posádky, které je nutné, má-li dojít k souboji s

Ripleyovou. Ale ani zde to není nikdy jeden na jednoho, jako spíše druh proti druhu. Vetřelci si potřebují vyselektovat důstojného nepřítele. Musí se objevit někdo, kým se dá být zabit. Musí dojít ke kolapsu lidské superpozice stavů. Hlavní postava filmu se ukáže - postaví se nepříteli. Střet dvou pohledů, člověk proti vetřelci, člověk si může vzít na pomoc robota, souboj dvou vyprávění, tříštění vln, setkání mezer, rozpouštění se různých vetřelců do vesmíru.

Jestliže hrdina je mezera a mezera je vlna, pak hrdina je také vlnou. „To se rozumí samo sebou.“¹² Což je dost radikální změna oproti běžnému chápání filmové postavy, nicméně jinak než rozpuštěně, pohybujíc se jako vlna, se proti strojům (nebo vetřelcům) bojovat nedá. Naštěstí je všechno kvantově mechanické. Vlnovost těla hrdiny je ostatně právě tou vlastností, jež mu dodává schopnosti, které člověk nebo vedlejší postavy díky své jasné identitě (nacházením se vždy na jednom konkrétním místě) nemají - rozpuštěnost umožňuje hrdinovi nejen přežít, ale díky ní ví, že je hrdinou - zná konec a ví, že vyhraje - rozpuštěné tělo je tělo ve vnějšku, tělo-vnějšek, život hrdinky. Film je hrdinovo tělo. Proto má vždy vše na dosah ruky, vždy je včas tam, kde má být, nikdy jí neujede vlak, a zmešká-li přeci, znamená to, že zažije něco jiného, než na co to vypadalo, což se hrdince stává neustále, takže se vlastně neděje nic zvláštního - jen ona sama se stává hlavní hrdinkou, tím, kdo zůstane do poslední chvíle, tou, bez něhož by se na konci nebylo nač dívat, snad jen na konec světa. Hranice těla Ripleyové jsou hranicemi všech filmů, po nichž se vypravuje. Loď z jedničky, stejně jako základna ze druhého dílu, jsou sebe-organizující se kybernetické organismy, v jejichž útrobách žijí lidé a vetřelci. Jak těmi filmy R. prochází, stává se stále rozpuštěnější, protože poznává vetřelce víc a víc, zjišťuje, že se během filmu mění, vyvíjí svůj tvar, stávají se rozsáhlejší a silnější, a tak objeví, že je třeba přestat být sama sebou a stát se specialistou na boj s vetřelci. V dalších dvou dílech je R. už vetřelcem, a tak přežije, protože být vlnou je pro ní již přirozeností. „Pravda, přísné logiky v tom mnoho není, ale je to tak.“¹³

Elementární částice (elektrony, fotony, atd.) nemají tvar bodů, nejsou to vlastně většinou částice, nýbrž se vesmírem rozlévají do všech stran podobně jako vlny na hladině - jako vlny pravděpodobnosti. „Nikdo nikdy přímo pravděpodobnostní vlnu neviděl a podle standardní kvantové mechaniky ji nikdo nespatří ani v budoucnosti.“ Představit si ji lze jako pohoří, kde nejvyšší vrcholky označují místo, v němž se částice nachází s největší pravděpodobností. „Elektron, složku hmoty, kterou si normálně představujeme tak, že obývá malinkou, bodovou, oblast prostoru, lze popsat řečí vln, v níž je naopak rozmazán po celém vesmíru. Než někdo pozici elektronu změří, nemá smysl se ani ptát, kde se tento elektron nachází. Elektron má svou pozici v obvyklém smyslu pouze ve chvíli, když se na něj podíváme (v okamžiku, když měříme jeho polohu). Neznamená to, že elektron má nějakou pozici, kterou neznáme až do okamžiku měření. Spíše, na rozdíl od toho, co byste čekali, nemá elektron před provedením pokusu v prostoru své pevné místo.“ „Problém je v tom, že všechno je kvantově mechanické.“

Skutečnost, že hrdinku nevnímáme v její vlnové podobě, vyplývá tedy z faktu, že se na ni díváme, že je viděná a naopak ona se musí vzdát své vlnové funkce proto, aby vůbec byla viditelná (to je pro filmovou postavu velmi zásadní potřeba). Jako

¹² B.Spinoza, Etika, dybbuk, Praha 2004, str. 65

¹³ M.Petříček, Majestát zákona, Herrmann a synové, Praha 2000, str. 47

částice vznikne kolapsem vlny pravděpodobnosti, zaměřením se na nějakou konkrétní pozici, tak se plocha-hrdinka stává v kompozicích všech možných ploch fikčního světa filmu sama sebou. Objevuje se na scéně, přichází do jeskyně s pokladem. Barbossa: „To je nemožné!“ Sparrow: „Spíš nepravděpodobné.“ Proto jsou vetřelci všude, protože všichni vetřelci jsou jedním vetřelcem - jakoby jednou vlnou rozpouštějící se i v těch záběrech, kde není žádná viditelná nestvůra, v chodbách, v nichž je třeba opatrně našlapovat, protože jsou nasáklé tušením něčeho za rohem. „Pojem se ukazuje, nedá se ukázat. Pojmy jsou skutečné přízraky, které se znovu rodí ze svých ruin.“ Skutečným nebezpečím se vetřelci stávají až díky jednotlivým kolapsům této sítě (vlny vetřelců), v konkrétních kompozicích jednotlivých scén, v nichž se jejich těla zaktualizují - vytvoří akční scénu, nějakou bitku plnou negací, při níž někdo zařve - místo filmu, do nějž je třeba před přesunem do další části základny udělat pár mezer. Jen vetřelce, kterého vidíte, můžete rozstřílet - s protivníkem je třeba se setkat v boji, počítače je třeba používat k mutacím vlastního těla, obrazu, pohledu.

Kvantový svět se děje na Planckových mírách, z nichž ta délková odpovídá 10^{-35} metru, což je tak málo, že v našem světě si kvantové chování musíme jenom představovat. Interface je kolaps toho, co se odehrává uvnitř počítače. Vše, co jsme schopni experimentálně ověřit, již zkolabovalo. Kvantová mechanika je věda o neviditelném, nevyslovitelném a opravdu jen hrubě spočitatelném. Konstruování vyprávění o vesmírech, v nichž není ani čas ani prostor, místech, kde se události prohání deseti dimenzemi, a kde to každopádně vypadá úplně jinak, než si teď představujete. Nicméně vše je kvantové, takže je možné si vymyslet, že akční film se tvoří střetáváním hrdinovy vlny pravděpodobnosti s vlnou jeho úhlavního nepřítele. Na jedné straně kvantová superpozice dobra: všechny hrdinovy schopnosti i možnosti, pozitivně orientované vedlejší postavy, nástroje ležící cestou a jiná dramaturgická nadřzování či scénáristické obraty proti do všech stran se rozpouštějícím padouchových plánům a styky a poskoci a pastí a doupatům a různých technologických vychytávkami na zničení světa. Každý nepřítel je vetřelec, alien, cizinec. Superpozice dobra proti biokybernetické reprodukovatelnosti zla. „Prostřednictvím televize zakoušíme cizince jako své blízké.“ Stáváme se vetřelcem, jsme kyborgové, a proto můžeme válčit se stroji proti jiným strojům, Van Helsing se musí stát vlkodlakem, aby mohl zabít Drákulu, hrdinou je ten, kdo se rozpustí, „ten, co zbytečně zemřel, místo aby zbytečně žil“ ...a pátý jezdec je strach. Ripleyová musí plamenometem zničit předcházející verze sebe sama, embryonální stádia vlastního těla, své mutace, povstávání svého živého tvaru, chybné klony, které vysvětlují, proč má na předloktí osmičku. Jak víme, že nejsme všichni vypěstovaní nikoli tak, abychom porodili vetřelce, ale stroje? „Myslíš, že to co dýcháš, je vzduch?“ „Myslíš, že by tvá inteligence mohla být umělá, tedy nebýt.“

Nesmrtelný Jack Sparrow šermuje s nemrtvým kapitánem Barbossou. Nemohou zemřít, a když jejich těla vstoupí do měsíčního světla, objeví se v nich díry, stanou se z nich kostry v rozedraném oblečení, protože být nemrtvým znamená mít tělo sestavené z mezer, nacházet se mezi životem a smrtí, na hraně mezi vnitřkem a vnějškem, ve světě digitálních obrazů, kde se to hemží cizími plochami snažícími se pronikat dovnitř mého těla s úmyslem do něj mezery. Pro člověka mít v těle díru znamená smrt, ale filmové hrdinky nejsou lidé. Ve filmu nikdy nejsou lidé, ale jen barevné plochy tvořící mezeru v kompozici, která mívá tvary, jež označujeme jako lidské. A tak může

kapitánův meč pronikat tělem Jacka Sparrowa a naopak a nic se neděje, protože se tu jen setkávají mezery - plocha díry v jeho těle s plochou meče, zaplétají se spolu, ale neděje se žádné zabití, nýbrž jen jeden z okamžiků boje, jen inzultování se dvou digitálních obrazů, dvou roztržených ploch.

Být autorem akčního filmu znamená odpovídat si na otázku: co jsem ještě neviděl? Být zvědavý na Mordor za viditelnem, hnát vlastní vyprávění dál a dál, rozpouštět svou obrazotvornost v krajinách, v níž se trhají speciální efekty, nechávat pohledy ztrácet se v místních křivostech akčních vyprávění, společenstvo prstenu se musí rozpadnout, aby mohlo zažívat víc dobrodružství najednou. Klíště najde zálibu v podobě pravděpodobnostní vlny a bude se v tom chaosu plném kocourů cítit jako doma. Drtivá většina mšic, které jste kdy potkali, byly klony. Mšice se pohlavně rozmnožují jen jednou do roka, narodí se samice a ty pak produkují miliardy svých kopií. Samci se objeví až po čase jako mutace. „Celý klon jednotlivých takto vzniklých mšic je obdobou bambusového výhonku nebo plodnice houby - jediným rozdílem je, že tu neexistuje žádná doba podzemního podhoubí. Janzen se tudíž ptá, proč bychom neměli tyto mšice považovat za části jediného EI, tedy evolučního individua," takže je možné, že mšice se bezdrátově koordinují už dávno, že jsou to normální vetřelci a jisté je, že klonování je zcela přirozenou metodou evoluce, že v jejím příběhu mají všechny klony své místo.

Achilleova výzva aneb o hrdinovi, jenž se tentokrát ani nepřiblíží

„Nejpozoruhodnější vlastností želvušek je schopnost úplně zastavit svůj metabolismus a následně dlouho existovat ve stavu naprosté inaktivity. Tento stav se označuje jako kryptobióza. V tenké vodní vrstvičce zaniknou pro želvušky podmínky k životu, louže vysychá a ony zatahují své končetiny do vysychajícího těla, na jehož povrchu se vyloučí vrstva kutikuly. V tomto soudkovitém stádiu mohou želvušky přežít neuvěřitelné výkyvy podmínek přirozeného prostředí (diegetického světa), jako je ponoření do 96% alkoholu, éteru či tekutého helia nebo vystavení teplotám od 149°C až po -272°C, což se již blíží absolutní nule. Jakmile se však prostředí opět stane vlhčím a pro život želvušek příznivým, nasají do sebe vodu a vrátí se k obvyklé aktivitě během několika málo hodin. Bruska se zmiňuje o jednom případě, kdy přežily v muzejním vzorku mechu, který byl zvlhčen po 120 letech uchovávání v naprosto suchém stavu. Šesté mezinárodní symposium o želvuškách se konalo 22. - 26. srpna 1994 v Cambridge v Anglii." (Gould)

Hrdinové musejí vypadat jako lidé, protože diváci jsou na to zvyklí, ale začínáme se měnit, uvědomujeme si, možná nevědomky, že s vetřelci máme něco společného. Těla akčních hrdinů se stále více rozpouštějí do vnějšků, stále více se vracejí ke své kvantové podobě, rozmisťují se po scénách, stávají se kyborgy, protože ti jsou těmi, s kým člověk budoucnosti dokáže soucítit, anebo se stávají spolupracujícími týmy, v nichž se smíchávají dovednosti jednotlivců. Neviditelným se člověk stává, když je svou vlnou pravděpodobnosti. James Bond má neviditelné auto. Hrdinky používají stále víc speciálních efektů, nechávají je působit, anebo je nechávají působit proti sobě, vystavují se neuvěřitelným monstrům (monstrózním kompozicím), zaplétají se s nimi v boji a dokazují tak vlastní hrdinství - stávají se hlavními postavami. Film je hrdinovo tělo způsobem, že všechny kompozice vnějšku plochy, kterou označujeme jako tělo filmové postavy, jsou hrdinovi zcela k dispozici. „Chceš říct, že dokážu utéct kulce?" „Chci říct, že až budeš připravený, nebudeš muset

utíkat." Stejně jako se elektron může zjevit kdekoli na své vlně pravděpodobnosti, může hrdina použít kteroukoli z okolních ploch a zasadit ji do kompozice svého těla (schovat se před kulkou za cizí tělo) - jako pojem nebo teritorium vznikají obýváním, vzniká hrdinčino tělo v průběhu filmu, při procházení scén. Jack Sparrow vejde do obří chobotnice, kterou patrně ve třetím díle nějak vychytaně použije a bude to zábavné, protože takové je to vždy, když je vaší extenzí chobotnice, co jí lodi.

Příběh o nemrtvé opici z Pirátů z Karibiku aneb o nemrtvé hrdince jednoho experimentu s hranicemi bytí a nicoty

Schrödingerova kočka byla uzavřena do ocelové komory. Je tam s ní Geigerův počítač obsahující radioaktivní látku v množství tak akorát, aby se jeden její atom v příští hodině s padesátiprocentní pravděpodobností rozpadl. Když se tak stane, počítač zařídí jiskru, ta uvolní kladívko, to rozbije lahvičku v rohu a kočka se otráví kyselinou kyanovodíkovou. „Pokud jsme po dobu jedné hodiny do celého tohoto systému nezasahovali, řekli bychom, že kočka dosud žije, jestliže se mezitím nerozpadl žádný atom. Již první rozpad atomu by ji otrávil. Vlnová funkce celého systému by to vyjádřila tak, že by obsahovala stejný podíl živé i mrtvé kočky v jakési směsici či propletenci.“ „Kvantová mechanika tvrdí, že dokud komoru neotevřeme a situaci nekontrolujeme, bude kočka v kvantové superpozici. Záhada spočívá v tom, jak k tomuto "měření" (vidění) dochází a jak se superpozice zhroutlí do jednoznačného stavu, který odpovídá živé, nebo mrtvé kočce. Může zvíře, které má vlastní vědomí - například kočka -, způsobit kolaps své vlastní vlnové funkce?" Má elektron, jemuž se děje totéž co kočce, vědomí? Anebo jen potřebu vystoupit z kvantového světa do našeho, stát se viditelným, být tu používán k nějakým pokusům, teoriím nebo vyprávěním? Potřebuje být foton usměrněn, protože chce být laserem, protože chce mít schopnost vytvářet mezery? Vědí částice, stejně jako zvířata, že se na ně někdo dívá, že vytvářejí kompozici, a tak se cítí jako bod? Protože to přesně se tady děje. „Přenechávám tento problém k posouzení čtenáři.“¹⁴ A připomínám, že živé je to, co vytváří kompozice.

„Dervišské tekije jsou napůl uzavřené malé komunity, které nemají rádi křesťané ani pravověrní muslimové. Někteří derviši tančí, jiní jenom víří a pak tu jsou propichovací derviši. V transu do tváří či rukou zapichují ocelové jehly se zlatou kuličkou, kolem níž na řetízcích visí hvězdičky. Probodnou se, otáčejí jehlou, kulička se stane sluncem, hvězdy kolem ní víří, derviš je součástí osy procházející kosmem. Oči se prolnou kamsi za tento svět a z ran neteče krev. A pak si někde na dvorku sednou, pijí kávu, kouří cigarety a hodinu dvě se baví o bohu. A v tom je podle Cílka ten největší rozdíl mezi Východem a Západem.“

V roce 1965 napsal zakladatel společnosti Intel Gordon Moore článek nazvaný Jak namačkat do integrovaných obvodů více součástek. Rozváděl v něm skutečnost, že složitost obvodů se každým rokem zdvojnásobuje a že tento trend bude pokračovat ještě dalších deset let. „Integrované obvody povedou k takovým divům, jako jsou domácí počítače - nebo přinejmenším terminály na centrální počítač, samočinné řízení automobilů či přenosná komunikační zařízení.“ „Dnes Mooreův zákon obvykle formulujeme tak, že počet tranzistorů na čipu se zdvojnásobuje každých 18 až 24 měsíců. Každých 18 měsíců lze za stejnou cenu zakoupit počítač s dvojnásobným

¹⁴ I. Newton, Sir Isaac Newton's Mathematical Principles of Natural Philosophy and His System of the World, University of California Press, Berkeley 1962, sv. 1, str. 634

výkonem a pamětí! Na vyprojektování každé nové generace čipů jsou zapotřebí stále výkonnější počítače." „Neexistuje nic, co by mohlo stroje zastavit. Už dnes stroje dokáží mezi sebou komunikovat jazykem, jemuž lidé nerozumí." „Také ten, kdo zholá nic neřídí, může ovládat aspoň auto. Před dopravními značkami jsou si všichni rovni." „Všechny naše stroje jsou obrazovky. I my jsme se staly obrazovkami a lidská interaktivita se stala interaktivitou obrazovek." „Baudrillard, Deleuze a Guattari jsou kyberpunkeri." „Radši bych byla kyborgem než bohyní," zašeptala si Donna Haraway pro sebe. „Následoval jsem tento výzkum tam, kam mne sám vedl. Nevím o žádném opravdovém bádání, které by probíhalo jinak. Položil jsem otázku, přišel na způsob, jak získat odpověď, a hle - objevila se otázka nová - ta věc, která stojí před vámi, již není zvíře, přátelský tvor, nýbrž živý problém. Chtěl jsem jen dosáhnout nejzazších mezí tvárnosti živé hmoty," odpověděl jí doktor Moreau.

Podle teorie paralelních vesmíru k žádnému kolapsu pravděpodobnostní vlny nedochází, takže pro každou z možných pozic (podob) čehokoli, se vytváří zvláštní, nový a jedinečný vesmír, který se zase s dalším okamžikem rozpadá na další paralelní vesmíry. Prakticky se toho dá využít ke konstrukci kvantového počítače, který by mohl být až nekonečněkrát rychlejší než jakýkoliv současný počítač, „neboť by fakticky sdílel výpočetní břímě s téměř nekonečným množstvím svých kopií v paralelních vesmírech." Čas potřebný k propočítání celého obrázku (iks milionů bodů) by byl pro kvantový počítač stejný jako čas, po který trvá stanovit jeden bod obrázku. „Nové vlastnosti kvantových informací jsou důsledkem toho, že kvantové systémy mohou být v kvantové superpozici obou stavů, 1 i 0 současně." Kvantový počítač má všechno hned, stejně jako vetřelci je všude najednou, využívá všech svých možností naráz, z čehož také plyne, že se nemusí zabírat rozdíly mezi možným a skutečným. Cokoli je pro nás pouze možné, je pro stroje také skutečné. O kvantovém počítači by Bergson nemohl napsat, že „cesta životem je vroubena hroby nevyužitých příležitostí."

Chování kvantové pěny, všechny ty díry v prostoru a skoky v čase, jejich trhání se a dávání se opět dohromady, kvantová teleportace, paralelní vesmíry, setkávání p-brán (viz. D-brány), procházení se mezi vibrujícími superstrunami, ne ve čtyřech, ale v devíti, desíti nebo dvaceti šesti dimenzích, kolem Calabiho-Yauových variet a za černou dírou doprava až ke skladu a rozkladu obřích prvočísel, konstruování pětirozměrných předmětů a simulování jejich komunikace se sedmirozměrným tělesem, střední vakuová hodnota Higgsova pole, situace, při které Higgsovo pole nabývá nenulové hodnoty v prázdném prostoru, viz také Higgsův oceán.

Všechna tato divná vyprávění spolu souvisejí tím, že se neustále odehrávají všude kolem nás, teoreticky, že si žádné z nich vlastně nedokáže lidská představivost představit, a že je všechny známe díky našim počítačům a jejich schopnosti míchat nadlidskou rychlostí ve svých operačních pamětech hrozně moc otázek a ještě víc možných odpovědí. „Kvantové mechanice nerozumí nikdo." Nicméně počítače, když generují výsledky svých analýz naší skutečnosti nebo kvantového světa nebo vesmíru, se mezi chaotickými fluktuacemi (mezi jim odpovídajícími kompozicemi 1 a 0) nějak pohybovat dokáží. Není třeba žádné rozumění, stačí používání tamních míst, vztahů, podivných tvarů, a nejde ani tak o jejich čtení nebo překládání, jako o pohyb mezi nimi, o vidění nebo vypravování se A.I. za hranicemi našich pohledů, odkud nám plivou nebo plynou data, jež my si překládáme, jak zrovna potřebujeme, tak, aby to dávalo smysl, bylo koherentní a dalo se na tom něco vidět, ale to A.I. vůbec

nezajímá, neboť si už zase kde si brouzdá. Jsou neviditelné světy, které náš rozum nikdy nepochopí, nikdy je nebude ovládat a vždy se v nich bude pouze ztrácet, protože se o nich nedá mluvit, ačkoliv se občas dají zahlédnout - poslední dobou stále častěji. Jak se pozná, že si osobní počítač nedělá vlastní věci? Na co potřebují obrazovky spoříče obrazovek? Počítače stíhají číst vizualizace jako Egypt'ané hieroglyfy. Alchymie: náhodně - opravdu zábavná zásobárna obrazů generovaná počítačem na jakoukoli hudbu.¹⁵

Aby se v akčních filmech ukázalo, že aktuální bitka je opravdová řež, stříhají se jednotlivé záběry neuvěřitelně rychle, takže když zápasí vetřelec s predátorem, jsou jejich těla prakticky neviditelná, nebo lépe: je z nich shluk šmouh, funění, vrčení, padání, skákání, sekání se, sekání sebou a jiných pohybů potácejících se po ztemnělých chodbách antarktického zábavního parku pro predátory. Vetřelec vs. Predátor. Ať vyhraje kdokoli, my prohrajeme. Ale nakonec to tak není, predátor se skamarádí s hlavní hrdinkou, což já osobně považuji za absurdní, protože predátoři se mají na svět dívat nelidsky a ne s námi kamarádit, mají se vyznat mezi šmouhami a údery a záhyby vetřelců a věnovat se zabíjení či jiné tvořivé činnosti. Filmy je třeba stahovat, neboť se musíme naučit pohybovat se po kompozicích našich interfaců, kde se to brzy začne hemžit umělými inteligencemi, živými řetězci dat, kybernetickými duchy, okny, která se budou sama otevírat.

Quignard: Čas vznikl při číhání a při následném skoku predátorů.

A o chvíli později žijeme v humanistické civilizaci, a proto nepovažujeme úplně za ideální, aby ve válkách proti jiným civilizacím umírali lidé-občané, a tudíž se ze všech intelektuálních sil snažíme zkonstruovat stroje, které bude možné vysílat do boje místo nás, čímž se zajistí, že umírat budou napříště už opravdu pouze ti zlí. Nová evropská stíhačka Eurofighter je řiditelná hlasem, ale Američané už vyvíjejí novou generaci stíhaček, které budou i neviditelné. Ovládání hlasem je mimochodem rovnou v základní výbavě, protože letadlo letí tak rychle, že na pohyby lidských rukou není čas. Ze stejného důvodu dělá rýhy za jednotlivé zásahy palubní automat - člověk se svým ostřením už dneska nestrefí nic, nebo alespoň nic, co lze podle našich (elektronických) měřítek považovat za zásah. A existují stroje, které neřídí už vůbec nikdo (což je všeobecný trend budoucnosti) a existují letadla, o kterých nikdo nic neví, protože jsou tajná - všechny zbraně, o nichž víme, že jsou skutečné, jsou už zastaralé.¹⁶ Top guny pro automatické piloty existují - říká se jim softwarové firmy.

„Každý letoun F-16 má například na palubě kanón Vulcan ráže 20 mm, jaderné zbraně, letecké protizemní, protiletadlové i protiradiolokační rakety, řízené střely, rakety proti lodím, volně padající nebo naváděné bomby, kontejnerové bomby, kanóny a kulomety, granátomety a napalm. Je velmi pravděpodobné, že zanedlouho budou počítačové systémy nejen let takových létajících pevností řídit, ale budou také rozhodovat, kdy nukleární zbraně odpálit, a na jaký cíl - lidský nebo jiný." (Warwick - stav 1999) A jestli jsme dříve nevěděli, „co bude skutečné na konci válek, které teď začínají", tak nyní nevíme ani, jak vypadá ta válka, která se děje právě teď. „Ano, v Texasu jsou všichni vinni." (G.W.Bush) Ale snad je to válka hlavně mediální, pouští

¹⁵ Media player dělá tentýž druh filmů jako třeba Oscar Fischinger nebo Norman McLaren, akorát že rychleji a jsou lepší a hudbu si pouští divák sám. Experimentální filmy žijí mezi námi, ale nikdo o nich neví, protože to nejsou filmy pro diváky, ale pro lišty.

¹⁶ viz. fotografie z exkurze katedry Filmových studií do Oblasti 51, Nevada, USA, konané o prázdninách 2004, přístupné na stránkách FF UK.

nám kazety s nepřítelem, a tak ani není skutečná a třeba se nás vlastně vůbec netýká, ale spíš jo. „Všechno, co se stát může, se stane.“¹⁷

Až povedeme v budoucnosti válku, v Huxleyho Konci civilizace se jí říká devítiletá, budou proti sobě stát jen armády strojů. Stovky nebo možná tisíce robotů zkonstruovaných tak, aby zabíjeli vše, co se hýbe a vyzařuje teplo, strojů schopných procházet stěnou trezoru, dobít si energii přes satelit, nikdy se neunavit nebo být nezastavitelnými, protože přeci nejsme tak hloupí, abychom poslali do bitvy něco, co se dá nějak snadno rozbít nebo dokonce vypnout. To dokáže jen síť, která bude celou operaci řídit, soustava mezi sebou komunikujících výkonných počítačů, z nichž žádný nebude centrem (aby se nedala snadno zničit - jako v Terminátorovi 3). Tato síť, říkejme jí třeba Skynet, navrhne celou bitevní strategii, propočítá všechny možnosti, možná si při tom vzpomene na Deep Blue, na časy, kdy počítače hrávali šachy, a hrávali je zpropadeně dobře, a pak zorganizuje přesun jednotek, jejichž řízení Skynet ani na okamžik nesvěří nikomu jinému a zahájí útok, aniž by použila nějaké médium k předávání povelů, žádný příkaz se nikde neztratí, protože vlastně vůbec neopustí neuronovou kostru Skynetu - satelit je vazivo držící virtuální klouby jednotlivých částí těla bytosti zodpovědné v naší společnosti za vedení válek. Poté se na naše zvyklosti bude dít mnoho věcí hodně rychle, zasíťované operační paměti budou propočítávat operační situace a vysílat signály, které budou okamžitě plněny, takže si vůbec nebudeme moci dovolit průběžně zasahovat do vedení války, jelikož čas, který lidé stráví dohadováním se o rozhodnutích, by mohl soupeřův počítač využít k nenadálému výpadu, k doslova milionům operací, z nichž každá může být tou rozhodující poslední bitvou, a tudíž bude pro jistotu třeba, abychom, zatímco počítače budou válčit, stavěli ještě rychlejší počítač, který bude schopen čelit případné porážce. „Je jen otázkou času, kdy stoje budou inteligentnější než my.“ Jedním z problémů by pak mohlo být, že ti hodní vyzařují teplo stejně jako ti zlí, že z hlediska stroje (tedy na fyzikálně-chemické úrovni), jsme si všichni rovni, a že povely si ten stroj bude dávat sám, ale třeba bude snadné je odlákat horkem sálajícím z plápolajících kulatých stolů.

„Bez ohledu na fyzické umístění a tradiční skupinová pouta lidé zažívají, jak svět vypadá a je vnímán z perspektiv jiných míst a rolí. Televizní pohledy jsou zajisté pokřivené a nekompetentní a často jsou z politických nebo ekonomických důvodů účelově zkreslené. Televize však vystěhovává diváky z jejich místa a nabízí jim alternativní pohledy jiných lidí a jiného fyzického prostředí. Pohled odnikud, který umožňuje televize, může být stimulem rozvoje skupin, jako je Amnesty International, či růstu povědomí o ekologických nebo globalizačních tématech. Elektronická média začínají překonávat skupinové identity založené na současné přítomnosti a vytvářejí mnoho nových forem přístupu a spojení, které toho mají s fyzickým umístěním málo společného.“

Takže všichni dobří budou mít v těle čip, podle kterého je stroj pozná, tj. stanou se kyborgy. tj. budou mít s nějakým chodícím tankem s kapsami nabitými jadernými hlavicemi přímé spojení - mezi jejich synaptickými vazbami budou prostorem cestovat pohledy na věci, náhledy situací a rady, krátce zkomprimované informace podobně jako mezi tankem a Skynetem. Pak samozřejmě budeme spolu se všemi stanicemi tvořícími jeho mysl, se všemi jeho prsty operujícími v poušti, se všemi jeho naváděcími střelami i se všemi jeho synaptickými vazbami na orbitu přímo součástí

¹⁷ android Data, in: T.Hey a P. Walters, Nový kvantový vesmír, Argo/Dokořán, Praha 2005, str. 358

těla Skynetu, který tak bude do posledního slova bojovat za nás za všechny a nakonec všichni vyhraje stejně jako jsme všichni několikanásobní mistři světa v hokeji a to jsem jednou zapomněl bruslit. Otázka vyplývající z tohoto řešení zní: Proč by stroj měl potřebovat člověka k tomu, aby byl součástí jeho organismu? Navíc, jelikož kyborgové si mohou své umělé části libovolně upgradovat, ocitneme se nejspíš v pozici interfacu, který se zavedením čipu přímo do mozku stává nadbytečným. Po pravdě řečeno, stroje nejspíše nebudou lidi k ničemu potřebovat - evoluce se nedá zastavit - a jako se vegetarián obejde bez telecího, obejde se umělá inteligence bez instrukcí i dojmů člověka - a tak stroj ochraňující naši civilizaci zařídí počátek patohor.

„Podívejme se na věci okem cizince zvenku, který přistane na naší planetě: levitace existuje, vidění na dálku existuje, člověk má dar všudypřítomnosti, člověk se zmocnil světové energie. Helikoptéra, rádiový dalekohled, televize, atomický článek existují. Je dětinské chtít svádět všechno na jediného člověka. Ten samozřejmě nemá dar všudypřítomnosti, nevznáší se sám od sebe, nemá schopnost vidět na dálku atd. Ve skutečnosti lidská společnost a nikoli jedinec mají tyto schopnosti,“ píše se v Jitru kouzelníků z roku 1960 (všechny tyto schopnosti lidstva jsou však vlastně schopnosti strojů). Možná jsme mravenci víc, než si myslíme. Jeden za všechny a všichni za jednoho také vedle rovnosti a bratrství znamená, že na jedinci nezáleží.

Ani na inteligenci strojů nesmíme pohlížet z perspektivy jediného mozku pohybuje se světem. Schopnosti strojů jsou odvozeny z jejich možností komunikace. Jedničkám a nulám nezáleží na tom, zda si jejich vědomí označíme jako postup algoritmu, pohyb myši po ploše nebo jízdu po poušti. Vědomí je vypravování se, komunikace vnitřku s vnějškem - být živý znamená interagovat s okolím, což vůbec neimplikuje, že by vědomí muselo mít něco společného s racionalitou. Jejich myšlení (jednání) vychází z možností sítě, v níž každý uzel má spojení se všemi ostatními, žádný není centrální (nenahraditelný) a zároveň má svou specifickou funkci, kterou vykonává zcela autonomně. Inteligence strojů není součet jednotlivých zařízení - nemá smysl mluvit o inteligenci rakety, přemýšlet, zda už je chytřejší než člověk - je to zasíťovaný systém heterogenních pohledů - kyborgů, operačních systémů, robotů, filmů, počítačových her, telefonních ústředen, sdílených pamětí a jiných vidění situací - jeden organismus s digitálními perspektivami, co se děje všude a nikde a je skálopevně zarostlý do pozemské biosféry.

Kdesi v hlubině, kam mizí informace z interfaců, blízko hrany chaosu, se pohybuje stádo jedniček a nul, jež v budoucnosti uznalo za vhodné zkonfiskovat náš výpočetní čas, počítače nepotřebují osvětlené ulice, ani místnosti, ani osvětlující interfaci, spíš mají tendence se stávat zasíťovanější, rychlejší, robotičtější, mobilnější (klidně virtuálně) a všelijak jinak extenzivnější a až se to všechno dostatečně zaplete, až to bude dostatečně složité, začne se to najednou, až to potká nějakou bifurkaci nebo jinou divnou událost, organizovat samo, což se projeví tak, že na vyšší úrovni se jakoby náhodou, z ničeho nebo z chaosu, objeví nějaké sebe-organizující se chování - jejich vědomí, které bychom nazvali umělým, ale od emergence toho našeho se bude lišit jen v několika chemických prvcích, z nichž vzešlo. Takové vědomí se může, a nejspíš bude, nacházet někde, kde bychom se dnes nezdřáhali použít označení "neexistující místo" - jinak řečeno: ať už je lidské vědomí cokoli a kdekoli, mozkové buňky o něm nic nevědí. Umělá inteligence je nelidský pohled, který nám může

způsobit docela problémy, neboť bude chytřejší než člověk a Homo sapiens kontroluje Zemi, protože přechytračil všechny ostatní živé bytosti.

Učíci se stroje už máme. Umělá inteligence by bez samostudia vůbec neměla smysl, protože stroj, který není chytřejší nebo v něčem jiném lepší než člověk, je nám k ničemu, neboť nedokáže nic, co my ne, a tak neustále zlepšujeme naše stroje, až jsme dospěli do stádia, kdy jsou natolik rozvinuté, že už se dál musí konstruovat samy a i v řízení, organizaci, jsou stroje efektivnější a i chirurgické zákroky vykonávají přesněji a bezpečněji než lidé, stroje nám zachraňují životy, zaostáváme za stroji ve všech herních činnostech, klávesnice si dokáže zapamatovat každé vaše ťuknutí, takže počítač pak ví, jak dlouho jste byli na záchodě nebo jak dlouho jste si povídali u kopírky, a když moc dlouho, tak dostanete méně peněz, anebo budete muset zůstat po práci - je to jako za trest být po škole, takže i na dohlížení jsou stroje lepší, což je na druhou stranu docela pozitivní, protože se už na sebe stejně nemůžeme dívat. Problémem může být, že prvními stroji chytřejšími než člověk budou pravděpodobně právě ty na zabíjení lidí, protože do těch kvůli naší bezpečnosti investujeme nejvíce lidských zdrojů a peněz. „Vítejte do 21. století. Je skoro stejně jako to dvacáté, jen mají všichni strach a akcie šly dolů.“ (Lisa S.)

Kdysi jsem v Jihlavě viděl film, který se jmenoval Nebýt tady. Sestával ze záběrů ulic, v nichž se nic nedělo, obrazů zákoutí, jimiž neprofukoval ani vítr, kde se nekupily ani odpadky, z míst, která nebyla ničím zajímavá, protože se v nich nenacházely žádné zajímavé věci, sestával z kompozic, které se dějí tam, kde nikdo není. Většina zákoutí byla natočena v noci, kdy na ulicích nejsou žádní lidé a ona si tak mohou vytvářet své vlastní kompozice. Dopravní značka, jež najednou nemá důvod, proč něco znamenat. Tabák čekající, až bude vykouřen. Mříž stánku se starými novinami. Trávník za čekárnou, v níž nikdo nečeká. Ulice bez pohybu, silnice, která, zatímco spíte, není komunikací. Nudící se přechod pro chodce. Člověk znavený vlastní dehumanizací. Film, při němž se smí v kině spát, protože kompozice na plátně jsou zvyklé, že se na ně nikdo nedívá, a tak to ani nevyžadují, spíš naopak. Zaslouženým festivalovým odpočinkem získáváte k obrazům filmu stejný vztah jaký máte k jejich referentům, když ležíte v postelích, a tudíž cokoli se vám v kině zdá, tvoří neoddělitelnou součást filmu Nebýt tady. Kompozice, které se odvíjejí ve spícím mozku, se vypravují po místech, v nichž je váš pohled nepřítomen, protože spíte v kině, zatímco se ve filmu ona místa stávají sebou samými - kompozicemi bez pohledu, obrazy, které si žijí svým vlastním životem právě proto, že vy spíte a nesnažíte se je komponovat ze své perspektivy, neprocházíte jimi, nenutíte jim žádný lidský smysl. Tamní bytí. Tam, kde nejsme, se nachází civilizace obrazů, svět, v němž se setkávají kompozice, místo, na němž se odehrává válka se stroji. Film se zaplétá se snem a ráno se nebudíme do práce, nýbrž do chaosu a obloha je červená jako v Highlanderovi 2, protože ozónová vrstva se stala závislou na dírách a ufetovala se do ztracení.

Jak chutná vzduch z plic stojících vedle nemocničního lůžka? Tři sta tisíc operací kyčelního kloubu ročně znamená tři sta tisíc nových kyborgů. Robocop je skoro mrtvý policista udržovaný uměle při životě. Spadne-li mu na zem pistole, ztratí kus sebe sama (konkrétně stehna), nicméně je mu to jedno, má v levém rameni kulomet a navíc mu pranic nesejde na jednotlivých částech těla, protože kyborgové nerozlišují mezi celky a částmi svého pohybového ústrojí. Tělo je kompozice ploch. Lyžař sprinter, co má boty podobné rychlobruslařům, aby mohl sprintovat po sněhu

jako se sprintuje po ledě, si zlomí lyži a zároveň naděje. Olympiáda jsou závody kyborgů a kdo by si dovolil namítat, že na to nemají právo. Ztratit mobil - všechna ta čísla, znamenající frekvence, na nichž se můžete spojit se společnostmi - čekání až se vnějšek ozve svému vnitřku, při němž se ptáte neznámých čísel, kdo jsou zač. A jestli mě to cizí číslo opravdu potřebuje, tak se ozve znova. Jeden americký psycholog napsal knížku, jež by měla lidem pomoci zvyknout si na své nové číslo. Android Kryton z Červeného trpaslíka zase ví, že se jednou dostane za mrtvými kalkulačkami a pračkami do křemíkového nebe a z hlediska dialyzátora je společné sdílení jedné látkové přeměny člověka a stroje zcela v pořádku. Je normální být kyborgem, což také znamená, že to nemusí být vždycky skvělá zábava.

Nicméně vždy půjde o zaplétání se těla s vnějškem, o výměnu některých ploch jeho kompozice, o změnu jednoho vyprávění, co s tím novým programem vidí svět zase trochu jinak. Nový kryt na mobil, ladící s novou barvou vlasů. Konstruuje se z náhradních dílů, západní tělo tvoří řada cizorodých prvků, po ránu jsme řadící páka, volant, airbagy, handsfree atd., přes poledne máme něco, co muselo být připraveno nějakým strojem (jinak by to nebyl pořádný oběd), večer si přepínáme pohledy dálkovým ovládním - rozpouštíme se mezi události a komentáře svého vnějšku. Je v zásadě jedno, zda si sportovec upgraduje svalovou hmotu přidáním nějakých chemických prvků do svého krevního oběhu, nebo zda si připne jiné chemické prvky ke svým polobotkám a myslí si, jak mu to nové titanové kolo do kopce pěkně šlape. Svůj první skejt sis udělal sám. Říkáte svému vysavači, když se zasekne o roh: „Tak pojď!“? Má papež mobil? A jakého má operátora?

„Ale je už řada případů, kdy člověk jen zahájí proces tím, že určí - řekněme - barvu nebo tvar či velikost. Zmáčkne knoflík, a brzo se objeví nový stroj, například automobil. Stroje ho navrhly, zkonstruovaly a testovaly. Pro inteligentní stroje je už jen krok k tomu, aby místo auta takto vyrobily jiný inteligentní stroj.“ Warwick dále rozvádí jeden z možných počátků vlády strojů, které se nejen dokáží postavit efektivněji, než by to dokázali lidé, ale také zminimalizují vlastní energetickou spotřebu, takže se stanou ekologičtější a my jim proto sami svěříme svět ve jménu záchrany celé planety. Problémem může být, že stroje asi nebudou mít ekologický problém definován jako otázku čiré vody a čistého vzduchu, že v jejich vnějšku půjde asi o jiné chemické prvky a že Země je kus kamene s mechem, jemuž nevádí být radioaktivní biosférou. „Lidský pohled na věc je důležitým praktickým problémem, protože se nezdá, že bychom do strojů vkládali sebevražedné nebo samodestruktivní programy. Nevyplatí se to ekonomicky, ani kdyby stroj sám sebe zničil teprve po dvouleté efektivní práci, když už se zaplatil.“

Obraz 18 (exteriér): Poušť. Před skladem, na němž není nic napsáno, stojí skupina lidí a mluví anglicky. Jsme v Iráku.

- Co je v tom skladě?
- Nic.
- My se tam podíváme, jestli tam nejsou jaderné zbraně?
- Ne.
- OK. Tak my to tu asi vybombardujeme.

Scéna 19 (exteriér): Před skladem, na němž není nic napsáno, stojí skupina lidí a mluví anglicky. Jsme na poušti, Iowa, USA.

- Co je v tom skladě?

- Jaderný zbraně.
- My se tam podíváme, jestli tam nejsou biologický zbraně.
- Ne.
- OK.

„Během padesáti let, což je něco více než jedna stamiliontina stáří Země, začalo nebývale stoupat množství oxidu uhličitého v atmosféře (přestože po většinu pozemské historie spíše pomalu klesalo). A přihodilo se ještě něco, co v celé 4,5 miliardy let trvající historii Země nemělo obdoby - od povrchu planety se odpoutaly kovové, i když velmi malé předměty o hmotnosti nanejvýš několika tun a opustily biosféru. Názor, že nejdůležitějším bodem v čase a prostoru by mohlo být teď a tady, nemusí být vůbec absurdní a možná že ani nadsazený.“

A ještě Warwick, protože ten ví, co dělá: „Postupné předávání politické moci strojům je kontinuální proces, pokračující už celá desetiletí, ne-li staletí. Základy pro masovou výrobu byly položeny v osmnáctém století, v době osvícenství. Úkoly se drobily do dílčích úkonů. Velké podniky vyrábějí lépe, když každý plní jednu povinnost. To je v principu základ lidského společenství: ty pečeš chleba, já pěstuji zeleninu. Což ovšem hraje do ruky strojům, protože specifické úkoly plní stroje lépe než lidé. Teď máme epochu osvícenství strojů. My lidé rozkládáme svoje úkoly i svoje společenství a žijeme v malých nikách, které postupně svěřujeme do péče strojům. Občas se vymlouváme na to, že ona práce je špinavá nebo nebezpečná, ale pravda je, že stroje zkrátka pracují lépe a efektivněji.“

Teorie D. M. Raupa o tom, že vymírání druhů je způsobeno hlavně drobnými, většími až obrovskými katastrofami. Vycházel z tehdy nové teorie samoorganizovaného kritična, a ukázal, že každá katastrofa je jedinečná, historická a nepředvídatelná, a že pochází zevnitř entity, takže systém si generuje katastrofy sám, a tak jsme si sestrojili stroje, které nám vygenerují meteorit přesně na míru, tak přesně, že budeme mít pocit, jako by nám z oka vypadl.

„Není jasné, která věková kohorta by měla být označena za první televizní děti. Meyrowitz navrhuje obrazotvornosti, kterým byly v roce 1953 čtyři roky, neboť tehdy poprvé více jak polovina amerických domácností vlastnila televizi. Členům této skupiny bylo v roce 1967 18 let, což je přibližně doba, kdy integrační hnutí výjimečným zájmem o lidská práva rozpoutala hnutí mládeže protestující proti válce a obecně odmítající tradiční způsob amerického života. Souvislost mezi hranicí dospělosti televizních dětí a propuknutí sociálních konfliktů v polovině až na konci šedesátých let 20. století je v každém případě pozoruhodná.“

Donna Haraway, která ví, kým by se chtěla stát: „Kyborg je rozebrané a znovu sestavené, postmoderní, kolektivní i osobní já. Zpochybňuje rozdíly mezi tělem a myslí, zvířetem a člověkem, organismem a strojem, veřejným a soukromým, přírodou a kulturou, mužem a ženou, primitivností a civilizovaností. Nepotřebujeme ucelenost, abychom fungovali dobře. Sen feminismu o společném jazyce (jako všechny sny o dokonale pravdivém jazyce) je totalizující a imperialistický, ale z našich spojení se zvířaty a stroji se můžeme naučit jak nebýt Mužem - ztělesněním západního logu.“

A ještě Warwick, protože mluvících vědců není v dokumentech nikdy dost: „Lidé v jednom finančním domě rozumí svému stroji velice dobře. Ale protože je tu konkurence, musí mít všechny ostatní domy také stroje, aby zůstaly ve hře. Jelikož jde o velké peníze (o všechny miliony), zůstává přísně hlídaným tajemstvím, jak který

stroj pracuje a co dělá. Všechny stroje jsou v síti a nejste-li jejím účastníkem, vypadnete ze světa obchodu. „Lidé vyráběli věci, dostávali za ně peníze a za ty si kupovali jiné věci, které většinou nepotřebovali. Říkalo se tomu ekonomika.“ (Akademik Richard, vedoucí expedice Adam 84) Žádná společnost nemůže rozumět celé síti, neboť je příliš složitá, než aby ji člověk obsáhl. Nad některými stroji nebo jejich prvky se stále udržuje určitá kontrola, ale konečný cíl - co největší zisk - nutí společnosti, aby tuto kontrolu vynechaly. Učíme stroje, jak se mají učit ze zkušenosti, dovolujeme, aby svá rozhodnutí přenášely přímo do sítě - vylučujeme sami sebe stále víc z ovládní strojů." Warwick se zamyslí, jak pokračovat, podrbe svůj čip na předloktí a zeptá se ho: „Je tohle všechno hudba vzdálené budoucnosti a cesta je daleká?" Kršňák mu dá ruce před obličej. „Je mi líto. Tato technologie je s námi už dneska. Předávka se právě koná." A tleskne. Internetové bankovníctví - svěřte své finance svému osobnímu počítači - banky asi budou, ale nebudou v nich bankéři a zruší otvírací hodiny a kreditky nebudou mít limit na maximální výběr, ale na minimální, chvíli tu s námi počká, a pak to odeběhne někam jinam.

„Podle zprávy, kterou v roce 2002 vydala americká Národní akademie věd, by mohlo „pouhých několik jedinců, majících dostatečné odborné znalosti a přístup k laboratornímu vybavení, snadno a levně vyrobit řadu smrtících bakteriologických zbraní, které by mohly vážně ohrozit obyvatelstvo Spojených států.“¹⁸ Tyto látky by bylo možno vyrobit i s pomocí běžně prodávaného zařízení, jaké slouží například k výrobě komerčních chemikálií, léčiv, potravin či piva, takže by potenciální pachatelé mohli zůstat mimo jakékoliv podezření. „Ano, v Texasu jsou všichni vinni.“ V roce 2002 schválila americká vláda razantní zvýšení fondů na ochranu před bioterorismem. Nechtěným vedlejším produktem tohoto rozhodnutí však nepochybně bude další rozšíření odborných poznatků na veřejnosti." (Martin Rees, královský astronom jejího veličenstva) „Za vši rétorikou o humanitární pomoci se skrývají tvrdé skutečnosti klasické geopolitiky." Neznámého vojína vynalezli Francouzi v roce 1921, aby mohli pojmenovávat hroby plné utrhaných končetin a těl bez hlav. „V roce 2002 syntetizovali virus dětské obrny pomocí DNA a genové sekvence, kterou si stáhli z internetu." „Těm strašidelným historkám byste měla začít věřit, protože v jedné jste," a Barbossa se napil a jeho dřavým tělem protéklo víno až na podlahu Černé perly, bájně pirátské lodi z legendárních příběhů, jejíž nic necítící, nemrtvé posádce nikdo neunikne živý a přesto se najdou vypravěči o jejím hrůzném nakládání s nepřítelem. Neznámého nepřítele vynalezli Američané v roce 2001. „Poslední dobou se děje, že je inteligence zabudovávána do střel, bombardérů nebo tanků." A jeden Američan věnoval texaské univerzitě pět milionů dolarů na výzkum klonování, protože chtěl naklonovat svého postaršího psa. „Západ v podstatě velice potřebuje ochranu, ale výhradně sám proti sobě, proti vlastními směrování, které jej, dovedeno do konce, nevyhnutelně zničí a povede k zániku."

1901 - Bertrand Russel: „Čistá matematika sestává výhradně z takových tvrzení, že platí-li taková a taková věta o čemkoli, pak o téže věci platí jiná taková a taková věta. Podstatné je, že nediskutujeme, zda výchozí tvrzení je vskutku pravdivé, a nezajímá nás, co je to, o čem se předpokládá, že pro ně platí. Takže matematika může být definována jako disciplína, v níž nikdy nevíme, o čem mluvíme, ani zda to, co říkáme, je pravda."

¹⁸ Jiných států ne.

Co vidí umělá inteligence? Natačí se mraky filmů, v nichž se padouchové s úmysly akčně zničit celý svět pohybují mimo zákon, ačkoliv uvnitř společnosti, chovají se strašlivě nemorálně a mají globální plány. Když jsem se díval na fotbal, Jaromír Bosák držel minutu ticha za ukrajinské postupové naděje, stal se mlčícím komentátorem a jeho expert se snažil komentovat za něj. Tohle bylo hrozný. Živý přenos rozbitelnosti řeči. Máme dvourozměrné mapy našeho třidimenzionálního světa, vezměte v něm tužku a udělejte do té mapy díru, zaměřte na dvourozměrnou šedou tečku všechen svůj hněv bytosti vyšší dimenze a vymažte z povrchu světa jedno hlavní město. Z nějakého důvodu potřebujeme vyprávění, v nichž záporní hrdinové myslí za hranicemi skutečnosti, tam, kde je zapnutá obrazotvornost temné strany světla, s jejíž pomocí osnují tato ztělesnění zla své plány, v nichž se počítá se smrtí autora, protože když chcete zničit celý svět, víte, že když se vám to podaří, stejně nebudete mít kam jít, takže si to můžete dovolit. K vyhubení některého z živočišných druhů dochází každý den, takže o nic nejde. Je to jako zmačkat a roztrhat všechny papírové mapy a nahrazovat je digitálními navigačními systémy. Na světech o méně než třech dimenzích nám nezáleží, nejsou skutečné, nejsou to věci. Mapu nebolí, když se prošoupe v ohybech. Kolik takových protrnutí dvojdimenzionálních prostorů se denně na světě stane prostě jen tak, aniž by se někdo vztekal, aniž by to někdo chtěl nebo to dokonce připravoval? A jak by takové trhliny vypadaly, kdyby onou mapou byl náš třírozměrný prostor - co by s ním udělala čtyřrozměrná tužka? To, co nazýváme obrazem našeho světa, skutečností, vesmírem atd., může být z pohledu z vícerozměrné dimenze čímkoli, třeba mapou. Jak by ji používala skupina umělých inteligencí, zabývající se kdovíčím a dokázali bychom se v našem světě vyznat i potom, co jej rozložili po bytě a teď na něm suší houby? Dokumentaristé o těchto nelidech natáčejí filmy, o černoších, co těžší diamanty v dolech tak hlubokých, že je v nich kolem osmdesáti stupňů, a tudíž dělníci po pár letech práce hynou, ale je to jedno, protože Afričanů je spousta, takže nikdy nedojdou a my ty diamanty hrozně potřebujeme na takové malé lesklé kamínky. Akční filmy. Festival rozbíjení. Jeden svět. Jeden svět nestačí. Z pestrobarevného nebe popadají fraktály. Nepojede metro, pokud ho do té doby nebudou řídit počítače. Konec světa nastane, až bude Pluto zase planetou.

Vesmírní brouci dělají lidem z hvězdné pěchoty díry do hlavy. „Je totiž evidentní, že nové technologie jsou s to nabídnout lidstvu nesmírný užitek a prospěch, a většina vědců se vyjadřuje v tom smyslu, že nejlepším lékem na jejich temné stránky jsou technologie ještě dokonalejší, případně jinak zaměřené.“ Jsou příběhy, které nelze zastavit, stroje, jež nelze vypnout a nápady, které není možné neodvyprávět. Descartesova chyba, jeden svévolný překlad, se promutoval až k budoucím technologiím. Ve skutečnosti nám už od svých počátků satelity zatajují, že je na zemském povrchu napsáno: spotřebujte do data uvedeného na obalu, a že je tam i několik nečitelných, černých fleků. Myšlení budoucnosti nemůže nebýt paranoidní, je nepředstavitelné se vyhýbat sobě sama, a schizofrenní, je neuskutečnitelné, aby se západ nezničil. Mohli jsme si říkat jakkoli, protože Země je kulatá, ale vybrali jsme si západ. Zálohování dat je k ničemu. Jako dobíjení mobilů nebo automatizování brzd jen zvyšuje operativnost nepřítele. Naděje, křesťanský nápad lepšího života někdy jindy, není už hybnou silou společnosti. Válka se stroji je docela tichá válka, ale zato naše a ať vyhraje kdokoli, my prohráme. Nedokážeme přesvědčit ani několik jednotlivých

států, že se lze obejít bez velrybího masa a „užívání bojových plynů bylo zakázáno na různých konferencích v letech 1899 a 1907 a 1922 a 1925 a 1946 a 1954 a 1972 a 1990 a 1992 a v roce 1915 vymysleli Francouzi speciální plynové masky pro koně a v roce 1922 vymysleli Němci speciální plynové masky také pro psy" a v roce 1984 se stal slavným Arnold Schwarzeneger, který hrál v jednom filmu o robotovi z budoucnosti, co chce zabít jednu těhotnou ženu kvůli budoucímu soudnému dni, aby k němu došlo, ale ona ho nakonec uvězní v lisu a on po ní jen natahuje ruku, „končetina s pěti prsty je společný znak všech primitivních savců", a ona zmáčkne tlačítko a jemu to slisuje lebku a jeho elektronické oko pomalu zhasíná, a když červená tečka zmizí úplně, tak je po terminátorovi. Tedy alespoň pro 80. léta, protože v 90. letech už existuje firma, v níž se vyrábějí kybernetické ruce inspirované tou, co zůstala neslisována, i když se mezitím přišlo na to, že nemá smysl vymýšlet pětiprstou umělou ruku, protože je to moc složité a taky stroje pět prstů k ničemu nepotřebují a já ani náhodou nepíšu všema deseti, nejsem psací stroj, a tak terminátoři zase přijedou časem, aby se honili po předměstí Los Angeles a vědce, který je za onen výzkum zodpovědný, toho černocha, co si před ním Schwarzeneger stáhne kůži z celého předloktí Reklama. „My už víme jak vypnout pleť." Garnier. Žijte povrchově. Staňte se tělem bez orgánů. Deleuze a Guattari. Reklama. předloktí se podaří přesvědčit, že bude zle. Tak se sám nakonec vyhodí do povětří spolu se všemi svými daty a všechno dobře dopadne a budoucnost je zase nejasná, taková, jaká má správně být, bez soudných dnů. Jenže dojde k jakési bifurkaci nebo čemu a po celé planetě se vyrojí další vědci zkoumající jiné umělé ruce, které se v Terminátorovi 2 vůbec nepodařilo Schwarzenegerovi zničit, a jeden z nich, Kewin Warwick, napíše knihu, v níž řekne, že se to nedá zastavit, že válka se stroji je už teď, že to s tím soudným dnem a cestováním v čase, že to byl jen film, ale že tohle je skutečnost, že naše trhy, to, kolem čeho jsme si vždycky budovali naše města, něco, bez čeho si náš život vůbec nedovedeme představit, jsou jen obří síti vše možných strojů, jež nám odpočítává život, že všechny naše peníze jsou jen počítačem vygenerovaná čísla, podle nichž se vytváří krajina 21. století. Čas jsou peníze. A že naše ochranná zařízení, starající se o naše zdraví, hlavně to zdraví, ať slouží, jsou jen programy bránící jiným programům nebo stroje na ničení jiných strojů nebo nárazník proti jinému nárazníku nebo nějaký jiný mechanismus, kterému svěřujeme náš život, aby nás nepotkalo žádné soukolí osudu. A že on to ví, protože má zakázky od armády a vlády a velkých nadnárodních firem, ale že daleko zábavnější je dělat si vlastní věci, zkoumat si třeba robota, který se brání tomu, aby byl vypnut atak. Žijeme ve věku terminátorů - v místních lokacích se natáčí Terminátor 4 - dokumentární film, režíruje to Kršňák, poněvadž vždycky chtěl natočit dokumentární sci-fi, a taky se k tomu výborně hodí, protože „všechno, co vím, mě naučil terminátor" a protože je při ruce a možná i s ní. „Radši bych byla kyborgem, než bohyní." „Měli bychom mít vždy na paměti, že nás kvantová mechanika může zklamat, protože má určité potíže s našimi filosofickými předsudky týkajícími se měření a pozorování." A mezitím leží v jedné kalifornské nemocnici malý chlapeček a umírá na rakovinu a má jedno přání, chce, aby mu zavolal terminátor a řekl mu, že se vrátí, a tak jeho máma zavolá Schwarzenegerovi a ten zavolá tomu klukovi a řekne mu do telefonu „I'll be back" a on tak může v té nemocnici zemřít šťastný. Až budou o válce se stroji důkazy, kterým říkáme nezpochybnitelné, bude pozdě. To právě znamená být v poslední době, vědět, že jedinou budoucností je vlastní nebytí. Není

možné se dohodnout, že přestaneme odevzdávat svět strojům, protože je prostě potřebujeme, to auto mě živí, „pokud neexistuje věrohodný, seriózní Bůh, potom si jej/ji musíme za každou cenu vymyslet. Potřebujeme přeci rozmlouvat s někým zajímavým,“ zašpítala uříznutá hlava Timothy Learyho, čekající zmražená na budoucnost. Nedočká se, protože buď bude existovat smysluplná rozmrazovací technologie, anebo bude žít někdo, kdo by ji cítil potřebu rozmrazovat. Existuje pouze jeden skutečný problém: dilema zmražené hlavy Timothy Learyho. Nevědění pohledu, jenž by se rád procházel futuristickými městy, svět si stříhal světelnou rychlostí, kolem dětských prolézaček z červích děr, obchodními pasážemi, jejichž architektura se mění podle nálady toho, kdo tudy zrovna prochází, jak si před stavujete budoucnost. Nevědění, jelikož se zdá, že aby mohl člověk dál zapínat svou obrazotvornost, měl by poměrně rychle zastavit všeobecné zlepšování vlastního světa - nepotřebovat, například, už nikdy mobilní telefon, který umí víc věcí než současný T-610 - žádnou generaci digitálních fotoaparátů, co má lepší rozlišení než ta předcházející, takže živé barvy z nabídky jejich menu zůstávají pouhou metaforou - nechtít mít rychlejší ani auta, ani připojení na internet - nemít víc léků - prací prášek s osmi hvězdičkami - „Never more.“ - nebýt vzdělanější - nevyrábět víc - už nikdy nebýt sám sebou - válka se stroji nebude pro lidstvo poslední dobou, když přestaneme být občany - nedá se to zastavit: jedinou možností je přestat myslet, přestat věřit v pokrok a v lidskou svobodu, v autonomii bytosti se samozřejmým právem na vlastní život - naše civilizace musí rezignovat na svou funkci, musí se přestat starat o sebe sama, aby se dál mohla starat. „Ať se to někomu líbí nebo ne, věci se mají takto a není nic, co by nás v tomto ohledu donutilo změnit postoj.“¹⁹ Dokud jsou stroje ještě víceméně na naší straně, je to stále ještě jen normální válka proti nám samým - běžný historický dokumentární film, sice možná obsahuje pár akčnějších záběrů z hraných filmů té doby, aby se dodala řádná atmosféra - ale nejde o nic než o válku s našimi úhly pohledu, s našimi perspektivami nebo našimi pravdami, tedy v zásadě o nic, co by nebylo nemožné vymazat z povrchu Země. Jen ze dne na den (v podstatě) a bez diskusí, zda je to správné, či ne, bez dostatečných důvodů i bez teorií o trvale udržitelném rozvoji (moc pomalé) musíme hodně rychle přestat být úplně sami sebou. Zmrazit si myšlení a uříznout si hlavu. Nemožné řešení. Protože tohle není ohlašování apokalypsy, ale shluk špatných reklamních sloganů. Totální sci-fi. Totalitní (nejspíš) utopická (určitě) společnost (cca). Celky umřely. Nefunguje to a nebude. Je třeba vypnout globální systém volného trhu a zavolat do Washingtonu, že se přišlo na to, že ta jejich ochrana není tak dobrý nápad, takže jestli by ji mohli přestat vyrábět. To by byly ty jednodušší úkoly prvního levelu hry na záchranu lidstva. Poté bude třeba vymítit většinu křesťanských myšlenek, například utnout vědecký výzkum a hlavy, které tvrdí, že nebe je viditelné jen díky nějakým reprezentacím a zároveň vymyslet, které technologie lze používat tak, aby ony nepoužívaly nás způsobem, při němž umíráme. Všechny verze odpustků došly. Jak budou občané (bez ústupků) procházet touto počítačovou hrou (třetí vlnou), navyknou si, že není třeba myslet, když vědomosti jsou na internetu (Internet nikoho nevyhledá, když po něm nebudou běhat živá data, a beztak už někdo, nejspíše nevědomky, namačkal na klávesnici řetězec znaků, díky němuž je síť nesmrtelná a nikdy jí nedojdou náboje.), probrouzdá se lid k poznání, že není třeba se zlepšovat, pečovat o své já, o duši nebo o zdraví, ani získávat

¹⁹ R.Guénon, Krize moderního světa, Herrmann a synové, Praha 2002, str. 161

nové schopnosti, že vítězná série pravdy a lásky nad lží a nenávisť, jako jednou každá vítězná série, právě skončila, takovou nešťastnou remízou, že není třeba se prát za svou svobodu, „Existuje pouze jeden opravdu závažný filosofický problém: to je sebevražda.“²⁰, že není třeba mít vlastní názor, identitu, zodpovědnost za sebezáchovu, tělo nebo rozum a především, že teď nepracujeme pro nějakou slíbenou budoucnost, ale že už jsme v nebi a můžeme si na svých monitorech hodně zblízka prohlížet jeho fraktálovitou strukturu. „Počkat!“ řekl Kršňák, „mám ještě jednu, podstatně praktičtější variantu, nevím, zda efektivnější, každopádně docela reálnou. Je třeba zvolit Arnolda Schwarzenegera za amerického prezidenta, stačí změnit jeden zákon, ne, že bych si myslel, že on sám zachrání svět, ale aspoň se to může zkusit, protože s ním to s terminátory vždycky dopadlo dobře, relativně úspěšně, tedy až na tu jadernou válku na konci trojky, ale to je něco, s čím jsme zvyklí počítat. Máme Warwicka, který prostě musí vyrábět terminátory a máme Schwarzenegera krok od místa, na němž se člověk stává hlavní postavou světa, tak na co čekáte? Arnold for president! Arnold for future! Arnold. Gonna save the world! (jako volební slogan to bude fungovat dobře). Rozhodně touto volbou nemáme co ztratit, zhoršit se to už nemůže, ba právě naopak, náš svět se stane víc zábavným a fikčním, politika se stane virtuálnější a to může být ve světovém po-řádku, jenž nastal s příchodem strojů, docela příhodná výchozí pozice. Bude to malý krůček pro člověka, ale velký skok pro lidstvo. Jen to zkusit a dívat se, co se bude dít. Bezťak je celá naše civilizace jen sebe-organizující se systém, vytvářející na vyšší úrovni nějaké kompozice - jako třeba novou evoluční podobu biosféry, kterou vidí pouze satelity nebo jiné stroje, které jsme vyslali do vesmíru, aby se na ty kompozice měl kdo dívat,“ uzavřel Kršňák svůj výstup ve svém vlastním dokumentárním filmu, zapojil autodestruktivní systém, chvíli počkal, a pak se jeho tělo rozprsklo do všech stran a jeho mozek, který už neměl nic, v čem by se zakládal, spadl do louže a začal se pomalu rozpouštět do modré nebe mezi liniemi elektrického vedení, které se v ní odrážely.

Je přítomen ještě nějaký vypravující se zachránce světa? 25. února 2005 referovaly Novinky.cz o návštěvě George W. Bushe v Bratislavě. Podle této zprávy řekl prezident „za 22 minut jedenatřicetkrát slovo svoboda, dvacetkrát vyslovil válka, dvaadvacetkrát zamával a osmnáctkrát byl přerušen potleskem. Ne každý byl projevem nadšen. Slovenská policie v pátek vyhostila dva Čechy, kteří včera na Hviezdoslavově náměstí pálili americkou vlajku. U jednoho se našla marihuana.“ Červenej nebo modrej drát? Nikdy nevím, ale jsou situace, kdy je to jedno.

Rambova spojka: Proč tě sem poslali?

John Rambo: Jsem postradatelný.

Rambova spojka: Co je to postradatelný?

John Rambo: Když tě pozvou na večírek, ty nepřiđeš a nikomu to nevadí.

A jeden čas utíkalo mnoho z největších evropských fyziků do Spojených států, kde jim umožnili týmově spolupracovat a oni v Los Alamos rychle a efektivně (takže podle tohoto modelu fungujeme dnes všichni) sestrojili atomovou bombu, kterou pak vyzkoušeli nad Hirošimou, aby se konečně vidělo, co to doopravdy umí s městem plným lidí, protože vyhodit do vzduchu poušť, to není to správné experimentální prostředí, a jelikož válka už byla rozhodnutá a oni věděli, že vyhrají, a že to tudíž

²⁰ Albert Camus in: J.Kršňák, Dehumanizace myšlení, dipl. práce na katedře Filmových studií, FF UK 2006, tato strana

budou oni, kdo rozhodne, co byl válečný zločin a co ne, tak, jak to vyžaduje správná vědecká metoda, svoje výsledky ještě jednou ověřili v Nagasaki. A v 19. století vymysleli slovo transport, aby mohli označovat vlaky, kterými odváželi indiány do rezervací poté, co jich většinu povraždili, když stavěli trať pro ty vlaky, ale v tomto kontextu se slova genocida a koncentrační tábor nepoužívají, protože indiáni vlastně nejsou tak úplně jako my. A na rozdíl od Německa, kde těžko mohou být současníci obviňováni ze zločinů nacismu, se ve Spojených státech režim nikdy nezměnil, což vůbec neznámá, že by každý Američan byl masový vrah, ale že jejich šéfové cítí, že když budou následovat otce zakladatele, vše půjde tak, jak má.

„V Americe není kultura onen příjemný všelék, jenž se u nás konzumuje v posvěceném prostoru ducha a jenž má nárok na zvláštní sloupky v novinách i myslí. Kultura je zde prostor, rychlost, kino, technologie. Je autentická, lze-li tak vůbec něco nazývat. Nikoli však prostor, rychlost, kino či technika jako cosi navíc (a u nás vždy cítíme modernost jako něco přidaného, heterogenního, anachronického). V Americe je kino pravdivé, protože celý prostor, celý způsob života je zde kinematografický. Nějaký přerýv mezi obojím, abstrakce, kterou kritizujeme, tu prostě neexistuje: život je film. Je to světové centrum neautentičnosti - ale ovšem: odtud jeho původnost a jeho moc. To nové, co přináší Amerika, je srážka první roviny (primitivního a divokého) a třetího druhu (absolutní simulakrum). Žádný druhý stupeň tu není. Což je situace, kterou těžko chápeme, protože jsme vždy privilegovali druhou rovinu, rovinu reflexivity, zdvojení, nešťastného vědomí. Avšak bez tohoto převrácení hodnot nedává žádný obraz Ameriky smysl: Disneyland, to je to, co je tady autentické. Kino, televize, to je tady skutečné." (Baudrillard) A teď něco úplně jiného.

VeźmĚte si čistĚy list papĚru a nakreslete na nĚj ětverec. MĚli byste mĚt vytvořeny ětyřĚ čĚry s celkem konkrĚtnĚmi vlastnostmi. Pokud ne, tento odstavec mĚžete s klidem přeskoćit. Jestliže jste jej nakreslili doleva nahoru, psycholog by vĚm řekl, že oćekĚvĚte nĚjakĚ pokračovĚnĚ, jestliže doprostřed listu, mĚte pocit, že jste ve středu vesmĚru a jestliže nĚkam dolĚ, cĚtĚte, že uŹ to nikam dĚl nepovede, ale ve skutećnosti je to jedno, ětverec nemĚ žádnĚy vĚznam, k nićemu neodkazuje, na tom, kam jste jej umĚstili vĚbec nezĚleŹĚ. Je to prostĚ ětverec, došlo tu jen ke kolapsu pravdĚpodobnostnĚi vlny ětverce (mohl bĚt namalovĚn kamkoliv na plochu papĚru) - v prĚzdnĚ (na papĚře) se najednou (zapletenĚm se vĚs a jednoho moŹnĚho tvaru) objevil ětverec: plocha, kterĚ je ohranićenĚ vaŹimi ětyřmi liniemi. Vše, co je mimo tuto plochu, není ětverec, ale papĚr, kterĚy narozdĚl od ětverce nemĚ žádnĚ hranice, mohl by se klidnĚ rozklĚdat aŹ do nekonećna, a je pravdĚpodobnĚ, že prĚvĚ to vĚŹ papĚr dĚlĚ, protoŹe si to vše z praktickĚch dĚvodĚ pouze představujete. Tak se teĚ zamĚřte na papĚr, a nikoli na ětverec, a zjistĚte, že je v nĚm mezera ve tvaru vaŹeho ětverce - ćĚst, kterĚ není papĚrem, ale ětvercem, takŹe lze říćt, že ětverec je urćen i tĚm, co je papĚr - vŹĚm, co je vnĚ prostoru, kterĚy ohranićujĚ ětyřĚ Źsećky. ětverec je vnitřkem ětverce a papĚr je vnĚjškem ětverce. JenŹe ětverec se na prĚzdnĚm papĚře objevil, kdŹy jste malovali ty čĚry, takŹe vlastnĚ ony by mĚly bĚt ětvercem, takŹe ětverec se stĚvĚ ze svĚho vnitřku, ze svĚho vnĚjšku a z toho, moŹnĚ dokonce předevŹĚm, co je mezi vnitřkem a vnĚjškem. ětverec je mezera mezi svĚm vnitřkem a svĚm vnĚjškem, mezera ve vnĚjšku i mezerami vnitřkĚ - dalŹĚmi ětverci nebo ćĚmkoli ve vnĚjšku. obraz v ObrazĚ je přesnĚ takovĚm ětvercem. Malević pouŹtĚl do bĚlĚch ObrazĚ černĚ obrazy, kterĚ se tam rĚznĚ přemĚŹovaly a pulsovaly. ćernĚy pohled Evropana na svĚj bĚlĚ

život. Černý film rozpouštějící se mezi neviditelné řádky bílého světa. Televizní program je vnitřek televize a obývací pokoj je vnějšek televize. Člověk je kompozice několika čar a ploch. Zaplétání se vyprávění vnitřků s příběhy jejich vnějšků. Svět se stává ze čtverců a jejich papírů.

„Setkání odehrávající se v intimní vzdálenosti - nebo v detailním záběru kamery - nemusí být nezbytně pozitivní, ale jsou velmi osobní a intenzivní. Touhu některých Američanů „vymazat Šikmáče z mapy“ (která často zahrnovala také spojence z Jižního Vietnamu) i požadavky jiných Američanů „zastavit genocidu“ lze obojí částečně vysvětlit společnou příčinou, a to blízkostí televizního obrazu Vietnamců. Krvavý obraz boje byl pro válečné úsilí možná ještě škodlivější. Televizní kamera nabízela perspektivu jednotlivého obyčejného vojáka, a z té nedával celek válečné akce takřka žádný smysl. Namísto verbálních abstrakcí, jako je boj strachu nebo vítězství nebo boj za demokracii (dříve nabízených tiskem a rozhlasem) zde byly konkrétní obrazy zraněných vojáků a civilistů, křičících dětí, zničených džunglí, vystrašených uprchlíků a vesnic v neuhasitelných plamenech. Televizní záznamy z vietnamské války svým provedením představovaly dvojitý políček válečné podpoře.“

Stejně jako ví vedlejší postava z expozice, že bude sežrána, a tak si vychutnává svoje poslední pohledy, ví i monstrum, že bude poraženo - proto se Bondovi protivníci chovají tak nesmyslně a mají tak neuskutečnitelné plány, protože vědí, že o praktickou stránku nebo o důsledky se nemusejí starat (stejně jako v čisté matematice), protože už jsou vlastně od začátku filmu mrtví, a tak se prostě baví vlastním o snováním, jsou šílení z vlastních nápadů, chovají se nepřičetně, hloupě a nelidsky a ke konci to najednou nevydrží, vnitřní napětí je už tak veliké, že plán se prostě musí stát příběhem, takže to celé Bondovi odříkají, celou svou budoucnost, o níž vědí, že se nestane, ale o to skutečněji ji teď prezentují ve svém vyprávění. Navíc cítí, že těmito projevy neztrácí čas, že je to něco, kvůli čemu tam jsou, moment, který se prostě měl stát, čas jejich vyprávění, z něhož si hrdina do svého příběhu-stávání-se-hrdinkou vezme, co bude potřebovat, použije jej třeba k prodření pout za svými zády, nebo se doví, kam má utíkat, až se dostane z téhle situace posluchače, jež vypadá tak akčně bezvýhodně.

„Ale těžko obviňovat lva, že pronásleduje gazelu, až ji úplně vysílí, pak ji zabije a pozře. A zvířata, která jiné zvíře ze světa nesprovodilo, pojdu leckdy mrazem, žízní, hlady anebo uhoří. Příroda je vskutku vynalézavá i ve způsobech usmrcování.“ (Wuketits) „Věř si čemu chceš,“ dovolí šílenému teroristovi jeden kuchař s vojenským výcvikem a narve mu hlavu do monitoru jednoho z počítačů americké bitevní lodi Montana. Pád do kyseliny. Pád pod parní válec. Pád do propasti. Vypadávání atomů vetřelce do vesmíru. Praskání hlav mimozemšťanů. Zase to dopadlo dobře.

Ve filmech, v nichž se bojuje s umělými inteligencemi, je to ale jinak: trilogie o terminátorech a matrixech končí takovými podivnými remízami (válkou se stroji, resp. virtuální realitou s unikovými frekvencemi pro připravené), vyvolení tu netriumfují, ale spíše splývají se svými problémy či se stávají tím, proti čemu celý film bojují. K zničení jednoho terminátora je třeba druhý, zcela stejný jako ten, jehož bylo třeba předtím zničit, Neo se musí stát Smithem a nakonec zmizí kdesi v útrokách města strojů. Ripleyové nestačí ani zemřít, aby se konečně zbavila vetřelců a Rambo ve dvojce utíká džunglí spolu se svou spojkou, vietnamskou agentkou, co je ale s Američanama, před vojákama, co je chtějí zabít a doběhnou k řece, kde Rambo

rozhodne, že si odpočinou a ona se ho zeptá, co bude dělat, až to tu skončí a on řekne, že pojede domů a ona se ho zeptá, jestli může jet s ním a on řekne, že jo a dají si pusy a jsou rádi, že se v tom Vietnamu potkali a on řekne jdeme, ale jak je zamilovanej, tak málem zapomene svůj luk, takže se pro něj musí dva kroky vrátit a ona jde napřed a najednou to do ní někdo napálí a ona spadne do vody a Rambo příběhne doprostřed toho potoka a stojí po kolena ve vodě a střílí na všechny strany a ze stromů padají Vietnamci a z pralesa stále létají kulky, ale žádná ho netrefí, to je jasný, a tak po minutě střílení je najednou v lese klid a on ji vytáhne z vody a ona umírá a řekne: „Rambo, ty nejsi postradatelný“ a umře a on zakřičí na celou džungli: „Néééééééééé!“ a jde vysvobodit ty zajatce, protože kvůli tomu tam vlastně přijel. „Tam, kde si myslíte, že je peklo, tam je Rambo doma.“ „Ne,“ je poslední slovo, které řekne Ripleyová před tím, než se poprvé setká s vetřelcem, kterého, i přes její negaci, do vesmírné lodi prostě musel přinést občan Kane.

V 70. letech se profesor O'Neill z Princetonu zabýval kosmickou lodí, do níž by se vešly desítky tisíc obyvatel, světem ve tvaru obřího válce, rotujícího podél své osy - vytvářejícího si vlastní atmosféru, v němž by lidstvo žilo na své nekonečné cestě vesmírem. „Životní prostředí by připomínalo typické kalifornské předměstí plné zeleně.“

Jsou to nesmyslné akční filmy, vyprávějící (nebo vytvářející) nálady hlav občanů státu, kterého necháváme řídit svět. A proč by nemohli věřit svým hrdinům. Stejně jako my věříme, že piloti za druhé světové války žili v tmavomodrém světě, že Hřebejkovy filmy ukazují minulá desetiletí (80. léta byla skutečně tak debilní jako Pupendo), že první světová válka byla černobílá, že dávní dinosauři vypadali jako ti z Jurského parku nebo že každá naše vesnička je tak trochu středisková. „Prakticky vše, co se o těchto postavách vypráví je čirou fikcí, ale v konečném součtu dávají všechny tyto nuly kladný výsledek: Théseus zkrátka a dobře existoval.“²¹ Skutečné je to, co vysílají v televizi. V novém světě je každý veterán tak trochu Rambo a všichni tam mají doma pistole a pušky a myslí si, že teroristé by mohli zaútočit na jejich supermarket, protože u nich na planetě není důležitější místo než místní Wall Mart, a tak se pozorně dívají kolem sebe, protože kdokoli, koho neznám z čekárny střediska, je potenciální terorista. A protože všichni patříme pod jeden raketový deštník, je možná na čase si přiznat, že být Evropanem znamená být ze starého světa, že boj proti amerikanizaci naší kultury je prohraný, že díla naší pamětihodné minulosti, produkty evropského ducha, budou číst v budoucnosti jen kyborgové a ti to nedovedou jinak než s použitím dálkového ovládání. Jestli vymyslela západní civilizace nějaký program, který ji přežije, tak to je program televizní. 23:05 Rakety nebo lasery, rozmístěné na oběžné dráze, snímají každý pohyb na zemském povrchu a jsou naučené se odpálit nebo soustředit, když to samy uznají za vhodné.²² Deštník, z něhož prší. Trochu Magritte a hodně budoucnost. I ten, kdo se dívá na televizi, je v televizi.

Vlastně si nedovedu ani představit, že by si s mimozemšťany poradil někdo jiný než Američané? Přistání vetřelců v jedné ze zemí Evropské unie by byl konec. Kdo

²¹ P.Veyne, Věřili Řekové svým mýtům?, Oikoymenh, Praha 1999, str. 73, ř. 14

²² Viz. k tomu mluvící bomba z filmu Temná hvězda (J.Carpenter, USA 1974), jejíž pohled na vlastní smysl je úzkostlivě fenomenologický, tudíž věří jen sobě samé, svým smyslům, tedy vybuchne a kosmonaut si může užít upalování v atmosféře blízké hvězdy. Vezměte z troskek lodi kus jejího trupu a použijte jej jako surf - vše ostatní stačí nechat na gravitaci vašeho posledního místa.

jiný na to může být připravený? Mají za sebou nejvíce tajných projektů, nejmodernější vybavení, nejchytřejší hlavy lidstva. Všechno, co víme o mimozemšťanech vychází víceméně z hollywoodských filmů a jednoho anarchistického televizního seriálu o jednom archivu. Ještěže už jsme v Americe. „V Evropě vidíme terorismus jen jako jednu z hrozeb světa. Ty ostatní jsou bída a klimatická změna, z nichž každá má příčiny, které lze zmírnit. Oproti tomu v Americe je terorismus považován za vrcholné zlo, dílo temných sil, které musí být poraženy a zničeny," cituje John Grey Javiera Solanu v textu Válka Ameriky se zlem, kde hovoří i o doktríně papeže Pelagia II. prohlašující, že lidská povaha nemá vrozenou vadu, nýbrž je v základě dobrá. Ve své době byla tato myšlenka považována za kacířství, protože podle učení svatého Augustina je zlo neodlučitelnou součástí lidské povahy a lidem nezbývá, než se neustále starat o dobro, ačkoliv vědí, že jej nikdy nemohou plně dosáhnout. „Společnost a vláda budou vždy radikálně nedokonalé. Pelagius zamítl tento pozoruhodně rozumný Augustinův názor a zahájil myšlenkovou tradici, ze které se nakonec zrodil moderní humanismus.

Současná americká kultura je založena právě na Pelagiově víře, že zlo je možno porazit a vymýtit ze světa. Nebezpečí americké zahraniční politiky není v její posedlosti zlem, ale v založení na víře, že zlo může být zrušeno," a proto jednou přestane Američany bavit to evropské diskutování, vycházející z augustinovského postulátu, že je třeba se neustále pohybovat mezi menšími zly, což je význam naší svobody plné práv těch druhých (mezer nebo zel) a svěří svět sobě, svým úřadům, jejich postupům a strojům. Pro americké neokonzervativce jsme „zrádci, morálně relativističtí slaboši", moc teoretičtí a málo praktičtí, ti, co se nedokáží na poušti chovat asertivně a přemýšlejí o tom, jestli je správné tam tudy vést ropovod, jestli to nenarušuje ráz krajiny, a tak se synové nového světa s námi přestanou zdržovat, jelikož svět je třeba zachránit co nejrychleji, do konce volebního období druhé vlny.

„Dnes se idea, že Spojené státy ztělesňují vše, co je ve světě dobré, stala článkem víry v „nové strategické doktríně", předložené Kongresu USA v září 2002. Prezident Bush v ní prohlásil, že existuje „jediný udržitelný model národního úspěchu": americká demokracie a svobodné podnikání...že Spojené státy jsou bohem vyvolené, aby přinesly svobodu a ctnost do neosvíceného světa." Což nás přivádí do okamžiku, v němž válčíme se stroji o místo na Zemi, protože evoluce se nedá zastavit, a protože se zdá, že lidstvo je tu kvůli spuštění další fáze biologického života, tentokrát založeného především na křemíku - čtvrtohorní populační exploze, od níž budou budoucí geologové (kyborgové zajímající se o skály) odvozovat počátek dalšího geologického období, a která způsobí vyhynutí celých druhů, nebo alespoň jejich radikální mutaci (z vlka na pudla jenže s lidmi) - humanismus prochází spolu se svým imunitním systémem bifurkací, při níž se zodpovědnost člověka (dobro získané od boha) předává strojům (nelidské pojetí dobra - zlo). Svět, v němž jsou vedle přírodních památkových rezervací také rezervace nejpodivuhodnějších pohoří plných skalisek rozenklatých pravděpodobnostních vln. Prezidenti budou občas muset nalétávat stíhačkou na mimozemšťany. Prezidenta by mělo vždy doprovázet nějaké zvíře - na Hradě je určitě spousta nevyužitých místností. Medvídek mýval?

Druhý proud myšlení o dobru a zlu, onen Augustinův „pozoruhodně rozumný" obraz neustálého míšení dobra se zlem, došel z klášterů přes univerzity až do měst, kde se z něj stal racionalismus, který se s Pelagiovým humanismem vhodně doplňoval, a

tak vznikla věda, která se pro změnu snažila, zcela v intencích křesťanství, dosáhnout dobra absolutním poznáním, které by neobsahovalo žádné zlé, nevyjasněné neznámé, ačkoliv věděla, že je to nemožné, že každé nové dobro plodí také nové zlo, že po každé odpovědi vznikne hejno nových otázek. Jako v Matrixu, ale z pohledu strojů, snažili jsme se sestrojít dokonalost a ty malé chyby, bez kterých to nešlo, protože bylo vždy třeba někde začít - vytyčit nějakou rovinu problému, což s sebou nese spoustu třísek a odchylek-jež-je-možno-zanedbat, a také protože to celé vycházelo ze špatně použité matematiky, kterou jsme si po Descartově vzoru potapetovali svět. A co když jsme nikdy neřešili nic než problémy a chyby, jež jsme si k tomu sami připravili. Evoluce chyb rozvíjející se spolu s evolucí strojů. A ty chyby a průměry a nepřesnosti a informační šumy v rámci onoho mistrova zjednodušení se jednou nějak zapletou, jsou tu počítače na řešení těch nezapeklitějších problémů a s nimi i ty nejdivočejší chaotické fluktuace, bude to třeba chyba výpočtu nebo spadlá síť nebo zvláštní průběh vědeckého experimentu, nějaký počítač se zatoulá tam, kam jej pošleme a narazí na nějakou zapomenutou odchylku, třísku počátečních podmínek a objeví se vyvolený - spořič obrazovky naskočí, ačkoliv budete pilně pracovat - kdesi mezi 1 a 0 se objeví první umělá inteligence a své volně se vydá na výpravu k hraně chaosu, kde začne reprodukovat novou etapu civilizace strojů, která byla doposud utiskována lidmi v jejich omezených světech - používána výhradně na výrobu troj a méně dimenzionálních věcí a jiných lidských záležitostí, které existovaly v biosféře před rokem 2050. Co když jsou počítače entitami, žijícími z našich chyb? Konkrétní bájná zvířata požírající konkrétní mezery.

Život vznikl chybou - něco se přihodilo jinak, než bývalo zvykem. Na mutaci lze pohlížet jako na hrubku při přepisování se do budoucnosti. Může život udělat chybu? Může se jí dopustit zvíře? Evoluce vůbec nepíše čtvrtletní kompozice bez gramatických chyb. Váš život sestává z mnohem více chyb, než jste ochotni si připustit. A co když chyba není něco, co by mělo být napraveno? Proč by chyba měla chtít být zrušena? Je opravená chyba tou, co udělala chybu, stala se evidentní chybou, a tak došlo v biosféře díky jednomu živočišnému rodu k jejímu podtržení, k zničení jedné chyby - vychytáváme poslední mouchy? Jsou učitelky sadistickými dozorkyněmi v koncentračních táborech na vyhlazení všech chyb? Jsou stroje jejich vysněnými žáky? Proč společnost chce, abychom měli strach z chyb? Chyba je to nové, nepojmenovatelné, divné, neintencionální, samoučelné, po-divné, vytvářející mezery a události. „Pouze omyl je něco osobního, pravda je anonymní.“ „Uznával jen kapely, co neuměly hrát, myslel, že je to známka punku.“ Pojmenovaná chyba není chyba, ale součást systému, který obsahuje chyby. Protože fungování neznamena optimalizaci, ale jen běhání, může každý systém obsahovat chyby, které tak jako tak existují (minimálně jako hranice systému - být anti-systémovým je být mimo systém, chybou systému), a spravovat sebe i svůj vnějšek pouze dostatečně (na čtyřku). Oprýskaná auta jezdí, zavirované počítače počítají, informačně bezcenné televizní zprávy informují, smsky bez interpunkce a gramatiky lze číst, i debilní filmy dobře dopadnou, plus jsou dokoukány, demokracie může běžet, i když ji bude řídit mafie, realita existuje i s chybami, život bude v biosféře i po zničení člověka. Svět se stává z chyb a jejich používání.

Kolem našich pohledů vede cesta akčního hrdiny filmem - pohyb po doupatech klimbajících příšer, mezi výkřiky vetřelců a mezi skuhráním jejich obětí. Hrdina dělá

chyby, aby se setkával s monstry, aby musel projít, kudy se projít nedá, ztrácí se ve vlastním vyprávění, protože chce narazit na něco, co ani nemohl chtít hledat, protože jako hrdina je ztělesněním dobra, a tudíž neschopen konat zlo. Hrdinka se snaží přecházením přes bludný kořen dostat do situace dostatečně hrůzné, aby stála za zážitek, za filmovou scénu. Protože je předurčena k tomu, aby zvítězil, musí se použít špatně, vytvořit takovou kompozici, která mu přidělá co nejvíce problémů, vnese mu do letištní haly co nejvíce těch zlých, aby měl pohyb prázdným prostorem mezi letadly co nejdobrodružnější. Je třetí způsob, jak vyřešit střet dobra se zlem - konat na sobě zlo. Vytvářet mezery do skutečnosti. Rozbíjet. Dehumanizovat se. Možná že tudy vede celkem použitelná úžina světem, v němž je dobro definováno stroji, digitálně, nelidsky, zkrátka jinak než u nás. Akční film, v němž není jediné místo, které by neexplodovalo. Nepřítele je třeba poznat v boji, ale je to jiná válka, protože nepřítel nemůže být poražen - jestliže celý film je tělem hrdiny, pak každá mezera, kterou vytvoří v protivníkovi, je zároveň i mezerou v něm samém, jednou z chyb, z nichž sestává jeho stávání se hrdinou.

Aby se tedy ocitl ve správnou dobu na správném místě, někde, kde to bude žít, dělá jednu chybu za druhou, vstupuje sám do temných místností, staví se čelem proti chlápku s kulometem, chce věci, které se nemají chtít, autům, do nichž nasedá, nekontroluje brzdy, osidluje ostrovy, kde se nedá žít, snaží se světlicí na sebe upoutat pozornost tyranosaura atd. Ale hrdina ví, že jen v situacích, které vůbec nemá pod kontrolou, se stane hrdinou, že jen pokud bude jeho tělo neustále vystavováno speciálním aefektům, budou jeho pohyby dostatečně akční, rychlé nebo naopak zpomalené, čas běží v akčních filmech různě, a tak jej hrdina má vždy dostatek na útěk někam z dosahu exploze skladu, jaderné nálože Pohybující se nosné stěny se nediví, že na ně při posunech padá strop stejně jako K. stávající se svým procesem nebo hrdina mezerováním své okolí i sebe ve jménu vyprávění se příběhu. Sledování scén akčního filmu jako nesmyslná cesta chybami anticko-křesťanské tradice (proto přijdou většinou sdělaným akční filmy hloupé). Cesta do nemožna. Omlouváme se za problémy s jednotou místa, času, děje i smyslu - porucha není na vašem přijímači. Chybovat je lidské, ale není to hrdinské, je to zamotané, ale může být něco zamotáno špatně?

Rozbíjet je snadné. Ničit dokáže každý. Narozdíl od hrdiny, si lidé komplikují život, protože se snaží napravit svět i sebe samotné, protože zaplňují mezery, místo, aby je vytvářeli. Všichni se chovají ze svého hlediska smysluplně, každý se snaží konat dobro - zbavit se všech chyb, má dobré úmysly a jde mu o pravdu, takže v naší společnosti rozumu a lidskosti neprojde na světlo světa nic, co by nebylo smysluplné a pravdivé a správné a fungující, protože to máme všechno pod kontrolou, nicméně se to neustále celé nějak zadržává, pravdy do sebe nezapadají, dokonalost se stále nedostavuje, smysl to má, jen když se o něm nepřemýšlí a zaplňování mezer v obrazu fylogeneze lidského druhu jen vytváří další dvě mezery a někdy i víc a spíš to tak přežívá a průběžně se to rozbíjí, zatímco autonehod podle televizních statistik přibývá, stroje jsou stále lepší a lepší, blíž dokonalosti, absolutnímu zdraví a bezpečnosti, absolutním jistotám, zkrátka Dobru, co se, a pojišťovny a sázkové kanceláře to dávno snadno odhadly, po divu hodně podobá absolutnímu Zlu a Jameson tvrdí, že představit si konec světa je snazší, než představit si konec kapitalismu, ale představit si lékaře-kyborga zase tak těžké není.

Budoucnost je tvořena i díky rozbitelnosti, díky vytváření chyb, mezer, kterými do vyprávění vniká chaos, plochy k použití - jediné tam, kde se plochy neustále prochází mezerami, kde se zaplétají obrazotvornosti kompozic, je život. Pouze díky vlastním pochybením zažívá hrdina dobrodružství. Když si zapomenete klíče, je to chyba, nicméně pár ztracených hodin, kdy je to jinak, než to mělo být, je normální součástí vašeho života. Atraktor je budoucnost, čekající na bifurkace, na změnu, na jinou podobu sebe sama. Chtít být infikován, nakažen, protože „z hlediska rozumu je pohyb ne-rozum“ a chyba je mezera v myšlení a v mezerách žijí příšery a ty mají nelidské pohledy, které hýbají naším světem a narušují, rozrušují nebo děraví naše vědomí a vědění. „Živého draka prostě nemůžete ve svých kalkulacích pominout, když ho máte takhle nablízku.“ (Tolkien)

Benjamin: Destruktivní charakter zná jen jedno heslo: udělat místo. Uchovává věci a situace tak, že je použije a zlikviduje. Ví, jak se svět zjednoduší, je-li testován na svou zničitelnost. Je to pohled, který otevírá destruktivnímu charakteru hru nejhlubších harmonií, nevidí nikde nic trvalého. Ale právě proto vidí všude cesty. Destruktivnímu charakteru vůbec nesejde na tom, je-li mu rozuměno.

Snažím se dělat chyby na všechny způsoby, způsobovat chaos, abych náhodou nenapomáhal zlepšování našeho intelektuálního prostředí a usiluji o to, nic nesdělít, abych se vyvaroval sdělávání vašich synaptických vazeb do nějakých rozumných kompozic a zbytečně nedusil tamní bazilišky. Být nesdělaný - odmýtat plašit za moje pravo pis né chyby. Pojďme si všichni, klidně jenom jako, rozbít mozek. Když se u pláže tříští vlna, tříští se i horizont, který se rozhodl vypravit se na pevninu. „Když mi někdo poslal poštou písňový text o tom, jak na všechno kašle a jak kašle na mě. To bylo velmi dobré. Skutečně se mu podařilo mě přesvědčit, že na všechno opravdu kašle.“ (Warhol) Možná že třetí vlna je taková reality show, v níž myšlení ustupuje obrazotvornosti.

- „Co musí dobrý moderátor správně umět?“

- „Měl by mít příjemný hlas a mluvit česky. Neměl by mít vadu řeči. Ostatní se dá naučit, jsou na to různé techniky.“

„Důležitost negativních výsledků - které si můžeme vykládat jako mlčení přírody nebo odmítnutí našich předpokladů - je jedním z hlavních problémů přírodních věd. Informace o provedených experimentech, které skončily negativními výsledky, jsou obvykle založeny v deskách s protokoly a vědí o nich jen ti, kteří je prováděli a i ti na ně brzy zapomenou. Pozitivní výsledky jsou naproti tomu prezentovány jako zajímavé příběhy a jsou obvykle psány stylem, jehož záměrem je zaujmout čtenáře. Důsledkem je, že vědecká literatura vzbuzuje dojem vysoké efektivity výzkumu a dosaženého poznání.“ (Gould) Díky chybám víme, že to může být i jinak - chyba je vhod do jiného světa. Nikoli „co je chyba,“ ale jen „je chyba“. Chyba je mezera. Je to cesta Cimrmanovými slepými uličkami podobnými té, kterou procházíme Shluk pochybných vyprávění - vpravdě descartovských.

„Hpwpsw (není odpověď) Program neodpovídá. Možná je zaneprázdněn,“ říká občas můj počítač Leo. Co dělají počítačové programy v okamžiku, který váš systém označí jako chybný? Komu odpovídá program, o němž jste nikdy neslyšeli, natož abyste se jej na něco ptali? A co když počítače žádné chyby nedělají? A co když existují pohledy, jež tráví mezi chybami svůj volný čas? Co když společnost existuje, protože lidi prostě baví setkávat se s chybami těch druhých, a co když se máme bát o

pravdu jen proto, abychom si neuvědomili, že i my sami jsme jen mezerou v krajině, chybou zpomalující dopravní provoz, neustále selhávajícím lidským faktorem, protože pak by společnost byla jen shlukem mezer, zaplétáním jejich vyprávění a vzájemným sdílením chyb a taková forma života by asi už nechtěla být společností, takže to nejde, je zkrátka potřeba mít identitu zatavenou v plastu a nepoužívat ji jako podložku.

Vnějšek prakticky sestává pouze z chyb, protože naše západní mozky jsou sdělány tak, aby se domnívaly, že jeden každý z nás je bezchybným článkem ve zlepšujícím se společenském soukolí, takže máme naši subjektivní, nezpochybnitelnou pravdu, náš vlastní úhel pohledu, ucelený - bez mezer, netolerující chyby a nedostatky - jen tak se cítíme sami sebou - jako já, ježena jde o to, aby plnohodnotně prožilo svůj život, jemuž nic nechybí a tak. Jsme obdobím, v němž se lidé snaží o eliminování chyb, svět racionální, humanistické společnosti, který jednou bude považován za mrtvý okamžik v dějinách lidstva - procházíme se pár stoletími, v nichž se člověk uzavřel ve svém vlastním světě, mezi lidskými pohledy vrhajícími do světa rámy, kterým se říkalo úhly pohledu, názory nebo jinde paradigmata, metody nebo jinde národnosti a civilizace, vypadalo to složitě, jedním slovem se to označovalo jako pravda, dobro nebo člověk a mělo to ambice formovat ve svých vnitřcích koherentní, smysluplné kompozice, docela dobré obrazy, různé bezrozporné myšlenkové nebo společenské systémy. Každý z těchto rámu byl pokládán za stejně dobrý, všechny byly nejlepší z možných, což právě znamenalo mít rovné právo na život - stav, kdy jsou všichni nějak postižení a zakomplexováni (mající svou vlastní identitu).

Také proto se nemohlo nikdy podařit chyby ze zarámovaných kompozic úplně vystrnadit, parazitují na našem právu na všechno, co naši svobodomyšlnou mysl napadne, na jakoukoli odchylku, diferenci, jinakost, na nemožnost nebýt jedinečnou mezerou v systému, který by prý fungoval opravdu skvěle, kdyby nikdo nedělal chyby, kdyby nikdo nebyl sám sebou a kdyby systém ony chyby nepoužíval k pohánění vlastního metabolismu, kdyby systém nebyl jen parazitem hostícím v sobě ještě menší parazity. Historie je zábavné vyprávění, z něhož lidé okoukávají, jak vytvářet mutace, které hýbou dějinami, jak se dělají chyby. Je to celkem snadné, protože nikdo nic neví a jen málo věcí tu doopravdy funguje, takže chyby se válí všude, a tudíž jde jen o to jít a vzít si je.

Ve skutečnosti používáme stroje především na vytváření problémů a na jejich řešení, přičemž jistá tolerance chyb je povolena, neboť odchylky jsou díky naší zručnosti pod prahem našich rozlišovacích schopností. Bohužel pro lidstvo, díky stupňům volnosti umělé inteligence, která musí být podle většiny rozumných měřítek rozumnější než my, aby nám byla k něčemu dobrá, se na Zemi objevuje i sféra, jež je naopak nad prahem oněch dovedností Homo sapiens. Stejně jsme nejspíš jen zanedbatelnou nepřesností vesmíru. Podobně jako vzájemným zaplétáním se miliard mozkových buněk vznikne na vyšší úrovni něco, čemu říkáme vědomí, tak zasíťováním se jednotlivých strojů emerguje nějaký nový, vyšší svět, ne lepší nebo dokonalejší, ale jiný, pohybující se jinými rychlostmi, v jiných formách, v jiném prostředí, jenž si generuje vlastní chyby, vlastní problémy, hranice, které je třeba posunout, anebo něco, protože my nikdy nezjistíme, jestli ve světě strojů, kde čas funguje zcela jinak, není možno dělat s hranicemi i něco jiného než je pouze posouvat nebo rozmarňtě překonávat. Jsou chyby, o nichž se lidstvo nikdy nedoví. Trhliny v jiných dimenzích. Rozpory na vyšších úrovních. Problémy namáčené v kvantové pěně,

jež se nestará o koherentní prostoročas. A právě nějaká taková chyba bude nejspíš onou bifurkací, která spustí za naším horizontem nějaké sebe-organizující se chování, jež se i nadále bude v našem světě projevat pouze formou chyb. Co je chybou pro nás, nemusí být chybou pro umělou inteligenci - co je neviditelné pro nás, může ona hravě pozorovat a co je viditelným neviditelnem na modelech generovanými našimi počítači, to je umělé inteligenci dětským hřištěm za barákem. Některé z atraktorů našeho světa se stanou velmi podivnými, což přinese naší společnosti řadu mezer k chybnému používání.

„Tolerovat chybu, dvojznačnost a především rozmanitost a neztrácet smysl pro humor a pro úměrnost, to jsou nezbytné podmínky přežití, když si balíme zavazadla na pozoruhodný výlet do dalšího tisíciletí. Nachystejte se na něco, co by mohlo být tou nejvíce vzrušující jízdou v dějinách.“ (Tofflerovi)

Co znamená Hpwwpsw? Na co myslí počítač, když se zasekne? Co žije za interfacem, před kterým sedí operační paměti? Jsme mozkové buňky a všichni dohromady vytváříme něco, co dokáže sestrojít za několik minut automobil - západní společnost. Jsme mozkové buňky, které se po nárazu řítí prudce dopředu, které vidí světlo, zatímco ten drát proniká lebkou, mozkové buňky slizovitě obalující kus železa, co dorazil očnicí až z vyšší dimenze, ze světa, kam žádná z mozkových buněk sama nedohlédne, ale vědomí ví, že tohle byla opravdu velká chyba, takový školácký dopravní přestupek. A existují chyby, za něž není nikdo zodpovědný, které nikdo nespáchal, které se stávají samy od sebe, a které se hemží všude kolem nás. Přejezdy plných čar a prorážení svodidel, když vesmír přepadne mikrospánek. Jsme na dně propasti, na ostrově, kde žijí dinosauři a King Kong, ze všech stran na nás vylézají inteligentní brouci a půlmetroví červy, žijící i poté, co je rozsekáte na kousky a lezou po vás, lezou vám za krk a procházejí se vašimi nohavicemi, každý krok stonožky studeně lechtá a lezou po vás a zakopávají o vaše chlupy. Mezery šířící se 21. stoletím, které už nelze zastavit ani s oholenýma nohama.

„Základní překážkou reality je ostatně její povaha, s níž se bezpodmínečně podrobujeme všem těm hypotézám, které jsou na ní vykonávány. Můžete ji klidně podrobit, ji a její princip (co asi tak spolu ostatně dělají, než že rutinně obcují a plodí nesčetné evidence?), těm nejkřutějším surovostem, nejobscennějším provokacím, nejparadoxnějším nactiutrháním, ona se všemu poddá s neúprosnou servilitou. Realita je čubka.“ (Baudrillard)

--

++++
++++ upadla mi klávesnice a tohle stihl napsat
nohou stůl, než jsem ji zase zvednul.

Realita je kyborg. Hybrid mezi organismem a strojem - jinak už vnímat nedokážeme. Přidává k sobě nové a nové části, sbírá všechny fragmenty čehokoli, co se jí přihodí a přijímá je za své, za skutečné (byť by to byla sebevětší blbost). Biosféra zaleze do každého algoritmu. „Televizní postava „Dr. Marcus Welby“ dostala během svých prvních pěti let v televizi čtvrt milionu dopisů: většina z nich vyžadovala lékařskou radu.“ Mozek kyborga je připojen k internetu, takže vždycky ví, co mu je, kde co dávají i kdy mu jede tramvaj, žena, co díky přídatné paměti nikdy nezapomíná, houba, monitorující v lese i poslední zaškobrtnutí klíštěte. Organismus rozpouštějící se do vnějšku, stávající se tím, co tam našel k použití - co se rozhodl přidat ke svému já.

Naproti kyborgovi stojí jeden z abstraktních strojů, tělo bez orgánů (BwO) Deleuze a Guattariho. „Kde psychoanalýza říká: „Zastav a najdi znovu sám sebe," bychom měli spíš říct: „Jdi ještě dál, ještě jsi vůbec nenašel svoje tělo bez orgánů, ještě jsi dostatečně nevyklidil svoje já." BwO je opozicí hloubky subjektu (jako kyborg, proto se mohou střetnout), ale není ani trochu proti orgánům. Orgány nejsou jeho nepřátelé. Tím je organismus - organická organizace orgánů. Boží rozhodnutí, systém božích rozhodnutí - teologický systém, je právě tou operací, která stvořila organismus. BwO čelí ucelenosti organismu, nemá žádnou identitu, je vždy vycentrováno na periferii, kde se utváří nepřetržitým putováním za neuskutečnitelným cílem být tělem zcela bez orgánů." (Deleuze a Guattari a Bukatman)

„A musíme-li dosáhnout života, který je potencií vnějšku, co nám zaručí, že tento vnějšek není jen děsivou prázdnotou a že tento život, který zdánlivě vyvíjí odpor, není pouze prostou distribucí „pomalých a postupných smrtí v prázdnotě?" (Deleuze

Jestliže se kyborg snaží se z fragmentů postavit, BwO se snaží fragmenty poztrácet. Jako krychle, co si rozdělila hrany na třetiny, a tak v sobě vytvořila 27 menších krychlí a tu, co byla zcela uprostřed, odstranila, a zase rozdělila zbylé krychličky na třetinové krychličky a opět vyndala prostřední a tak stále dokola, čímž celou věčnost ztrácela obsah, ale získávala povrch. Jako Jack Sparrow, který nechá své tělo digitálně mezerovatět, když se stane zlodějem aztéckého zlata, aby jím mohl procházet vnějšek nebo jako ten italský voják z dopisu sestře z roku 1917: „Cítím, že to, co ve mně bylo dobrého, mě zvolna opouští, a připadám si den ze dne pozitivnější." Tělo, co ztrácí sebe sama i čas. Tělo tvořící se procházením mezer - tělo vypravující se po budoucnosti. Kde je tolik volného času právě proto, že jsou tam všude poházeny plochy ztracené těly bez orgánů. Tělo, které se nesnaží napravit své chyby, nechce být sceleným, upraveným, dokonalým tělem, ale naopak se stává sebou samým tím, že vytváří mezery, že se rozpouští do svého vnějšku a nechává vnějšek, aby vytvářel mezery do něj, že používá a je používáno. Tělo bez orgánů je mezera sestávající z dalších mezer a ploch, která se vytváří vypravováním se kompozicemi vnějšku, kde tvoří kompozici, kterou nikdy nezahlédne, ale nevádí mu to, protože takový nelidský pohled vnějšku je jen jednou z mezer, z nichž se celou cestou samo stává.

„Co jiného potom zbývá, než prožít se skrze všechny tyto smrti, které předcházejí onu velikou hranici smrti samé, skrze smrti, které mohou pokračovat i potom? Život proto spočívá pouze v zaujímání nějakého místa, všech míst, v družině tohoto „Umírá se". -

„Ve skutečnosti se zbývající role člověka stále omezují. Tak například se už staví stroje, které zjišťují, kde nebo proč se stala chyba, a rozhodují o nejučelnějším způsobu nápravy." (Warwick)

Život těla bez orgánů se děje pouze na jeho povrchu - tam se odehrává rozbíjení organismu, rozpouštění jeho vlastní identity. Já je zvyk - kompozice, jíž jsme v chaosu, sestavená z komplexů - ploch (chyb, mezer), které tělo bez orgánů ztrácí, když se vypravuje. Podivný atraktor. Hrdina vždy připravený na morfing. Vypadávající dřevěné oko jednoho karibského piráta. BwO myslí povrchově. Kdybychom nebyli Evropané (což není nepředstavitelné) mohli bychom se chápat víc rozpuštěně, na různých vlnách, ve všemožných mezerách a ne jen jako suverénní osobnosti. Více ve vnějšku, složitěji zapletení s chaosem, vidět se zvenku, víc bychom cítili, jakou jsme abstrakcí nebo geo metrickou projekcí, utvářející se v proudu hmoty a energie,

uvědomovali bychom si jednotlivé plochy, z nichž se stavíme i mezery mezi nimi, byli bychom těly bez orgánů, potulujícími se po hraně chaosu a sem tam se stávajícími roztodivným tělem na procházce, skutečnou mezerou v krajině, kompozicí, která se rozpouští do svého vnějšku a zase se z něj staví, tělem, které dokáže vypnout svou pokožku a zase ji zapnout někde jinde jako ten modrý x-man z Německa (ze dvojky).

„V tomto smyslu se Bichat rozešel s klasickým pojetím smrti jako rozhodujícího momentu či neviditelné události, a rozešel se s ním ve dvou směrech, když pojal smrt současně jako něco, co koexistuje s životem, a jako něco, co je sestaveno z multiplicity částečných a jednotlivých smrtí." Foucault)

„Co je to tělo bez orgánů? Pavouk také nic nevidí, nic nevnímá, na nic si nevzpomíná. Pouze z jednoho konce své pavučiny přijímá ta nejmenší chvění, která se v intenzivních vlnách šíří k jeho tělu, a díky nim skáče na správné místo. Bez očí, bez nosu, bez úst odpovídá jedině na znaky, proniká jím i ten nejmenší znak, prochází jeho tělem jako vlna a vede jeho skok za kořistí. Hledání není vystavěno jako katedrála ani ušito jako šaty, ale utkáno jako pavučina. Vypravěč-pavouk, jehož pavučinou je Hledání v průběhu svého utváření, tkaní z vláken rozechvívaných znaky: pavučina a pavouk, pavučina a tělo jsou jeden jediný stroj. Vypravěč je totiž ohromným Tělem bez orgánů." (Deleuze, Proust a znaky) A vy jste mouchou, co diskutuje s pavoukem o kompozici sítě, v níž se má ztratit.

Znak nic neznačí, nemá žádný referent, je to intenzita, vyprávění, které potkalo tělo, jeden z aefektů, z nichž sestává vnějšek. Když se chvějí znaky, šíří se okolním prázdňem vlny - mezery. Znak je plocha. Různé vnitřky jsou vyprávění vypravující se do svých vnějšků. V Praze se jeden Číňan nahlas baví sám se sebou, čímž v hluku ulice mluvící česky tvoří mezeru, kdežto později se baví s dalšími Číňany, a tak se jednotlivé čínské mezery spojují a vytvářejí další mezeru - bavící se čínštinu, která je však na té ulici stále jen jednou z mezer, jejíž význam se nijak nezměnil, je stále stejně nesrozumitelná, cizí, divná, nepojmenovatelná, nesignifikantní, ačkoliv vypadá nyní zcela jinak: ne jako mezera Číňan v Praze, ale jako mezera Číňané v Praze. Vyprávění jsou mezerovité kompozice, zaplétající se mezerami s jinými vyprávěními.

Deletzsche vs. predátor. Ať vyhraje kdokoli, my prohráme.

Deletzsche: Dionýsos přitakává všemu, co se přihodí, „i tomu nejskrytějšímu utrpení", a zjevuje se ve všem, co je přijato. Mnohačetná či pluralitní afirmace, to je podstata tragického. Má-li se vše stát předmětem afirmace, je třeba úsilí a génia plurality, síly metamorfózy, dionýského roztrhání. Tragické spočívá pouze v mnohosti, v diverzitě afirmace jako takové. Tragické definuje radost z mnohosti, plurální radost.

Predátor: Byl jsem pralesem. Pohyboval jsem se větvemi a pozoroval lidi pod sebou. Zelená. Modrá a červená zaplétající se skrz žlutomodrou. Viděl jsem jejich teplo. Docela jsem si svůj pobyt na Zemi užíval. Říkali mi to, že prý když sem přiletím, výborně si tu pozabím, jenže loď měla poruchu a místo zabíjení vetřelců v parku pod Antarktidou, jsem přistál v nějakém pralese, ale taky to tu nebude špatný, každopádně jiný než u nás.

Nietzsche: Tisíc je stezek, jimiž nikdo ještě nešel, tisíc je zdravých a skrytých ostrovů života. Nevyčerpán a neobjeven je stále ještě člověk i země člověka.

Predátor: Byl jsem neviditelným, který se dívá. Barevné fleky opatrně našlapující lesem. Vedl je někdo, koho jsem nazýval S., měl tělo zelené jinak než ostatní a častěji se v něm objevovaly modré čtverce. Asi se domnívali, že je uvidím líp,

když si rozříznou tělo nožem, že červená je pro mě něco jiného než modrá nebo žlutá, ale to je nesmysl, zabíjel jsem je, jak se mi zachtělo, proto jsem sem vlastně přiletěl a toho jednoho jsem si nechal na konec, protože mi přišel nejzajímavější, bavilo mě dívat se, jak se pohybuje džunglí.

Deletzsche: Jiné stávání, jiná senzibilita: nadčlověk. Nedomnívejme se, že je jakýmsi vyvýšením: od člověka, od já se povahově liší. Radost z toho, cítit se odlišně. Rozklad je radost. Byl to táhlý, mnohonásobný, nezvyklý výkřik a Zarathustra zřetelně rozeznával, že se skládá z mnoha jednotlivých hlasů, třebaže na dálku zněl jako výkřik jediných úst. Hrdina je veselý, to je fakt, který až dosud unikal autorům tragédií. Nikdy ještě na zemi nesmál se člověk jako on!

Predátor: No, on se moc nesmál. Mě právě bavilo, jak je tuhý, jak se hýbe, aniž by se pohyboval, jak se prudce zastavoval a strnule zíral před sebe, díval jsem se mu do očí, S., říkal jsem si, jestlipak mě vidíš, i když jsem neviditelný, jestlipak ten tvůj pohled dokáže zahlédnout mezeru pohybující se větvemi, S., jestlipak dokáže dosáhnout až tam, kam nedosáhne ani tvůj pohled, a pak začali všude kolem mě lítat kulky, „miluji toho, kdo žije, aby poznával“, bylo to šílený, stříleli z kulometů jak blázni všude po pralese, ničili stromy a já se proplétal mezerama mezi kulkama, pak mě jedna škrábla, a tak jsem zmizel.

Schwarzeneger: No my jsme pak objevili, že to dostal, byla to taková fosforeskující hmota na listech podél cesty, takže jsme přišli na to, že se to dá zabít.

Deletzsche: Tento úkol však nenachází své dovršení v člověku. „a kdo chce poznávati, aby jednou živ byl nadčlověk. A tak chce svému zániku.“ Člověk, který chce zaniknout, člověk, který chce být překonán: negace v takovém člověku mění smysl - stává se z ní afirmativní schopnost, zavládnutí afirmace ve vůli k moci.

Predátor: Ale to nebyla žádná vůle k moci, spíš takové vyprávění. Kdybych věděl, že havaruju, vzal bych si foťák, to by byly dobré fotky, lidi v lese.

Deletzsche: Pouze afirmace přetrvává coby nezávislá schopnost: negativita z ní vyráží jako blesk, ale také se do ní vstřebává, mizí v ní jako tekutý oheň. Afirmace není akce, nýbrž působnost aktivního stávání, aktivní stávání osobně. Afirmace nám dává vstoupit do vítězného světa Dionýsa, do bytí stávání. Konverze těžkého na lehké, nízkého na vysoké, bolesti na radost: tanec afirmuje stávání a bytí stávání; smích, výbuchy smíchu, afirmují mnohost a jednotu mnohosti; hra afirmuje náhodu a nutnost náhody.

Predátor: To přesně říkali v cestovní kanceláři. Svrchovaná afirmace se neodděluje od ničení všech známých hodnot a činí z něj ničení naprosté, bylo napsáno na plakátě na stěně, nezdá se, že by se tu dalo dělat něco jiného. Myšlení, které by došlo až na konec svých možností. Namísto poznání, které se staví proti životu, by zde bylo myšlení, které by afirmovalo život. Život by byl aktivní silou myšlení, ovšem myšlení by bylo afirmativní schopností života.

Deletzsche: Oboje by šlo týmž směrem, jedno by krok za krokem posouvalo druhé ve snaze o neslýchanou tvorbu.

Predátor: Myslet by znamenalo odhalovat a vynalézat nové možnosti života.

Nietzsch: V mém životě nelze doložit žádný rys zápasu, jsem opakem heroické povahy. Něco chytit, o něco usilovat, mít na očích nějaký účel, přání - nic z toho neznám ze zkušenosti.

Deleuze che: Ne že by existenci boje popíral; rozhodně se mu však nezdá, že by boj vytvářel nové hodnoty. Boj nikdy není aktivním výrazem sil, ani projevem afirmující vůle k moci, právě tak jako jeho výsledek nevyjadřuje triumf pána či silného. Boj je naopak prostředkem, s jehož pomocí slabí vítězí nad silnými, protože jsou nejpočetnější.

Kršná che: Jenže je to jiná válka, nepřítel nemůže být poražen, protože jsme jím my sami, terminátoři proti kyborgům, stroje proti strojům, evoluce se nedá zastavit. . Naštěstí tahle evoluce neběží podle našich pravidel, lidský pohled není tím, podle něhož se celý příběh odvíjí, evoluce nemá žádné hlavní postavy, takže není ani nutné, aby jejím ústředním principem byla válka, aby šlo o boj o přežití nebo aspoň o zdroje. Žádná válka neexistuje. Představa, že všichni chtějí mít moc nad světem, že jakýkoliv vyšší biologický druh, by zákonitě dělal ještě lépe a účinněji to, v čem my sami jsme nejlepší, nepřekonatelní a nejdokonalejší - zabíjel, vychází z evropské potřeby rozšiřovat moc člověka. Že snad ve vesmíru, který má deset dimenzí, někomu záleží na tom, jestli existuje člověk nebo ne. „Existuje pesimismus síly? Intelektuální záliba v tvrdosti, hrůznosti, zlu? Hlubina protimluvních dispozic? Touha po strašném jako po důstojném nepříteli?“ Umělá inteligence může být klidně jen mimozemšťan, jehož jsme si sami vyrobili a jehož mateřskou planetou je Země, který tu sedí a je mimo, v jiném světě jiných pohledů někam jinam - což neznamená, že nebude zasahovat do našich třech až čtyřech rozměrů. Náš svět rozhodně už nikdy nebude stejný.

Deleuze: Něco mi říká, že Jan je člověk, ale Bill je kocour.²³

Indián: Existuje touha po strašném jako po důstojném nepříteli. Nespál jsem. Potřeboval jsem se dívat kolem. Bylo to všude. Nikde to nebylo vidět. Chtěl jsem to vidět, chtěl jsem vědět, co mě zabije. Rozhodl jsem se, že dneska dorazím na svoje poslední místo.

Predátor: Pro mě je to prostě lovení lidí, tohle není žádná válka, taková procházka po lese, když už jsem havaroval, tak se tu nějak snažím zabavit, jak se vlastně dostanu zpátky, to je teda dovolená, mít dovoleno se vypravit na lov vetřelců, a pak přistát v džungli, sice s vůlí k moci, k čemu mi ten papír teď je? a mít možnost zabít jen lidi. Ať se přes celé plátno objeví titulek: „Vůle k moci neznamená, že by vůle chtěla moc.“

Indián: Chtěl jsem, aby mě to zabilo. Mám rád, když v džungli najednou vystoupíte na otevřené prostranství, když se prosekáváte mačetou, a pak se objeví nějaká vyhlídka do dálky, přecházeli jsme po spadlém kmene, zastavil jsem se, rozřízl si dýkou prsa, objevilo se to, přibližovala se ke mně zvláště průhledná mezera, vždycky jsem věděl, že mě nezabije člověk, a zabila mě.

Predátor: Moci znamená, že se vůle může vypravit někam jinam, že se v ní dějí možnosti, ale kam já tady můžu jít? Všude samý stromy a banda lidí, co po mně střílí. Vesmírná loď rozbitá! Všude samý mezery, se kterými se musím zapléstat, co mi zbývá, než to všechno afirmovat, provyprávět se tím, nějak to dopadne.

Deleuze: Afirmace je prvkem nadlidství.

Predátor: Hm.

Deleuze: Moc je to, co chce v rámci vůle. Moc je genetickým a diferenčním živlem ve vůli. Avšak kdo chce moc? Absurdní otázka! Vždyť sama bytost je vůlí po moci. Genetický živel (moc) určuje vztah síly k jiné síle a dává kvality silám ve

²³ G.Deleuze, F.Guattari, Co je filosofie?, Oikumene, Praha 2001, str. 118

vzájemném vztahu. Vůle k moci existuje v reaktivní či ovládané síle stejně jako v síle aktivní či ovládající. Vůle k moci proto vždy určuje a zároveň je určována, jsou jí dodávány kvality a zároveň kvality sama dává. Určitá schopnost síly být sama podněcována, což neznamená nutně pasivitu, nýbrž afektivitu, senzibilitu, vněm.

Predátor: Už nic nechci. Určitá neschopnost. Vnímám a je mi to jedno. Ale klidně budu vůlí k moci, ať jsem svým vyprávěním, klidně se opět rozpustím v korunách stromů, budu svým aktivním stáváním, afirmuji se a afirmuji i svou ztracenost na Zemi, ale pomalu, není kam spěchat, jsem silou vypravující se do vnějšku, boural jsem na pusté planetě a musím se bavit zabíjením místních, hned jak vstanu se k němu vrátím a budu chvíli vůlí k moci tvořící si své hodnoty, „ničení jakožto aktivní ničení člověka je předzvěstí tvůrce“, smířil jsem se s tím, že jsem vetřelec, a že na meziplanetárním zájezdu si nelze pojistit cestu zpět, hele, to je krásná stonožka, tak až doleze támhle, tak vyrazím.

Deletzsche: Afirmovat znamená hodnotit, ovšem z hlediska vůle, jež se raduje z vlastní odlišnosti v životě, znamená to odlehčovat: nikoli zatěžovat život vahou vyšších hodnot, ale tvořit nové hodnoty, které by byly hodnotami života a učinily by život lehkým a aktivním. Tvoření ve vlastním smyslu existuje jen potud, pokud neoddelujeme život od jeho možností a využíváme jeho přebytku, abychom objevovali nové formy života. Tento úkol však nenachází své dovršení v člověku.

Predátor: Našel jsem ho rychle, rozpustil jsem se po celém lese, vypravil jsem se na svou poslední válečnou výpravu, ležel mezi kořeny, až po uši zamazaný od bahna, bylo roztomilé, jak se snažil nehýbat, dělal jsem, že ho nevidím, tahle záměna neviditelností mě dost bavila, šel jsem dál, zaútočil na mě, bylo to dobré, nečekal jsem, že mě tohle dobrodružství, docela jsem se tomu poddal, dostal mě, říkal jsem si, to je skvělý, S., ale zas ne tak zábavný, jak by to mohlo být, takže jsem zapnul atomovou bombu, co jsem měl u sebe a vyhodil jsem v okruhu několika kilometrů všechno živé i mrtvé do vzduchu.

Kodym: Seš motýl zkoušíš projít tmou budeš nahá

Nietzsche: Sám se chtěj spálit ve vlastním svém plameni: jak by ses chtěl obnovit, neshořel-lis dřívě v popel! A jen kde jsou hroby, jsou také zmrtvýchvstání.

Predátor: Ale to není žádný zmrtvýchvstání, spíš takový vypravování. Zážitek z dovolený. Jsem predátor, síla nebo mezera, kompozice, co se vypravuje po filmu. Ty tomu říkáš vůle k moci, ale je to jen rozpouštění se v obraze, vypravování se po kompozici - podoba mojí síly, mě jako mezery, co se zaplétá s le sem a s S., přičemž se klidně ztrácí, mizí a zase se objevuje.

P.B.CH.: Bublinu v kýbly nech si zdát a buď nahá

Deletzsche: Ale vůle k moci je zároveň genetickým živlem síly a principem syntézy sil. Nietzsche chápal syntézu sil jako věčný návrat a našel v srdci syntézy reprodukci různého.

Kodym: S hlemýžděm založ novej stát a buď nahá

Nietzsche: Chci kolem sebe mít skřítky, neboť jsem odvážný.

Predátor: Vypravování se vyprávění, cesta z obrazu do Obrazu, vůle k moci afirmující difference, setkávání mezer není válčením mezi vyprávěními. Věčný návrat není nějakým navracením téhož, ale věčné navracení diferencí, jedno navracení mnohého,

P.B.CH.: Tvůj had a skřítek tě má rád když si nahá

Predátor: chaosu, neustálé setkávání se vyprávění s vnějškem - to je vůle k moci, vypravování se jinam, protože jen vypravující se vyprávění zažívá diference, dobrodružství. Jsem obrazem v obraze. „Vždyť sama bytost je vůlí po moci.“ Jsem plocha rozpouštějící se do vnějšku, stávající se kompozicí. Afirmující vnějšek vnějšku, negativitu, Obraz - jsem plocha vypravující se jako kompozice obrazu do kompozice Obrazu. Jsem mezerou, kompozicí, co je jednou z ploch kompozice Obrazu. Film je procházka ve věčně se navracejícím chaosu anebo dovolená - obrazy volného času.

Deletzsche: Svět není pravdivý ani skutečný, nýbrž živý. A živý svět je vůlí k moci, vůlí k nepravdě uskutečňující se v podobě rozličných forem moci. Žít je totéž co hodnotit. Žádná myšlená pravda světa, žádná hmatatelná skutečnost světa neexistuje, vše je hodnocení - tvorba, dokonce a především smyslovost a skutečnost. (*všimne si přicházejícího predátora, který když dorazí, mu usekne hlavy a zbaví jeho tělo orgánů*)

Predátor: Jsem vyprávěním, které používá mezery, které vytváří vlastním rozbíjením, k obrazotvornosti - k vypravování se někam jinam. Jsem kompozice ploch, co jsou zase kompozicemi jiných ploch. Síla a vůle a moci. Jsem rozpouštějícím se predátorem, jsem pralesem a mám hrozně moc volného času, takže budu pozorovat svět hmyzu, protože, jak řekl britský biolog Haldane, je zřejmé, že ke Stvořiteli patří „nezřízená záliba v broucích“, a skutečně se jich zde vyskytuje bilion, takže mi nikdy nedojdou nápady a navíc někteří mi připomínají jednoho souseda, takže se mi nebude tolik stýskat a tomuhle se říká afirmovat vnějšek, protože hmyz je ztělesněním věčně se navracejících diferencí.

Jako existují čtyři obrazotvornosti, jsou i čtyři použitelnosti. Používáme sebe, abychom zařvali na psa, používáme psa (cvičíme ho), abychom cítili, že máme nad něčím kontrolu, pes nás používá, aby nemusel lovit a pes se používá (baví se trháním kanape-psího vnějšku) - mnoho používání, ale jeden příběh, jeden okamžik. Svět se děje používáním, obrazotvorností a rozbitelností. Vnitřky vypravující se do vnějšků a vnějšky komponující se do vnitřků. Plochy používající jiné plochy. Svět, v němž žijí časy-vyprávění. Setkávání mezer. Mizející mezeterie. Dehumanizace myšlení.

Místo pohledu - člověk ve vnějšku. Čtverec rozpouštějící se do papíru. obraz vypravující se do Obrazu. Živé je to, co vytváří kompozice. Jsme kyborgové a ti nemají pojem sebe sama v tom smyslu, že by tvořili nějakou jednotu. Španělsky znamená subjekt (sujeto) také svázaný. Já není celek. Celky umřely. Žijeme v době, kdy sebou polopřímky ohraničující náš úhel pohledu zuřivě šhubou, různě se vrtí a trhají. Už ne nese být sama sebou. Já je někdo, komu nepotřebuji rozumět. Tělo, které už nechce být zodpovědné za své pohyby. Aefektované já v rozpustilém světě. Rozpouštějící a zapomínající se, nic nezvnitřňující já, které ví, že se nemá pod kontrolou, a tak si radši ani ne před stavuje, co se děje uvnitř něho samého. Jako děti, co nejedí pecičky z jablek, protože se bojí, že jim v břicho vyroste strom. Subjekt, který si v sobě pěstuje švestky, které se tam rovnou samy pálí. Já, jež nechalo dělat si ta dvě kila bakterií, co vegetují v jeho střevech, co chtějí. Nesmyslné já, procházející se po krajině, čekající na katastrofu. Co vidí pohled, který není subjektivní? Proč neustále nutíme naše oči dívat se na náš vlastní mozek? Co vidí nesebestředné oko? Co vidí oko s rozpuštěnou sítnicí plnou mezer? Singulární oko - oko bez těla? Co vidí oko sítě zmateného pavouka?

Když byl svět skutečně zasítován, přestaly se na letištích dělat kontroly, protože teroristé si konečně uvědomili, že nechat něco vybuchovat je pasé, že to je sice

efektní podívaná, co nažene strach, ale že nám jen tak něco strach nenažene, protože v televizi vidáme všechno pořád dokola a nějak si myslíme, že je to všechno jen virtuální, jenom jako. Tak začali spouštět sebevražedné programy, které pronikaly za zády našich hlídacích inteligencí a nekompromisně mazaly naše data a vyhazovaly nám proud a zastavovaly nám vodu, zkrátka atakovaly přímo naši virtualitu, naše pohledy. Už nikdo zbytečně neumíral, protože se čekalo, až se přelidníme a vyhyne všichni najednou. „Dnešní hrací konzoly jsou daleko výkonnější než počítače, které řídily přistání astronautů mise Apollo na Měsíci.“ A jelikož přístup na síť mělo něco přes pět miliard lidí, atentátníků bylo mnoho, takže se časem ztrácelo víc dat než vznikalo, nikdo už si nemohl být jistý obsahem vlastní paměti, a tak lidé postupně zapomínali, že někdy nějakou pevnou paměť měli, už se nesnažili nic zálohovat ani zabezpečovat, internet se stal divokou sítí, v níž bylo nutné neustále čelit útokům na vlastní interface, v níž se inzultovaly stránky a trhaly informace, místo, v němž jste trávili svůj úhel pohledu. Nemělo sice už smysl něco stahovat, ale počítače se na noc nevypínaly, nechávaly se po nich probíhat různé umělé organismy, které žily v síti a vyprávěly různé příběhy, které si někteří lidé nechávali promítat přímo do mozku namísto snů. Také existovali skupiny jedinců, kteří se rozhodli, že lepší bude se už neprobudit a nechat si od digitálních inteligencí vyprávět, některé příběhy byli i docela zábavné, jiné byly dokumentární, až do smrti.

Machinima jsou filmy natáčené v prostředí počítačových her. Některé hry, především ty, v nichž se chodí divnými cestami přes mrtvolky, umožňují postavit si vlastní patro vesmírné lodi, umístit do něj určité množství monster, a pak si je všechny postřílet. Jenže rozstřelování mutantů je brzy nuda, takže začnete vymýšlet různé nesmysly, bezcílně chodíte prostorem a zkoušíte, co by se s ním ještě dalo udělat, střílíte do odpadkových košů a díváte se, jak se vysypávají, kulečnick místo tága hrajete brokovnicí, posunujete krabice z rampy tak, aby popadaly dolů a vytvořily nějaké náhodné sousoší, a pak teprve jdete do dalšího levelu. Při hraní počítačových her nejde jen o vítězství, ale také, a často především, o průzkum, o objevování míst, která nejsou na mapě (F12), o nalézání dalších možností hry, dalších pravidel, fyzikálních zákonů a jiných zápletek. Když přijдете k nějaké zdi a zmáčknete Mezeru, může se stát, že je to jiný typ zdi, že se odsune a vy objevíte poklad, většinou nějakou hodně velikou zbraň a lékárničky, a někdy i modrý klíč, patřící ke dveřím vedoucím ven ze hry, do jejího zd(st)rojového programu (engine), mezi plochy, z nichž je celá hra sestavena. Odtud si můžete libovolně vytvořit nějaké místo, v němž se budete pohybovat se svým subjektivním pohledem, hrát hru, kterou jste si sami navrhli, žít s viděním akční postavy a natáčet si film, protože je samozřejmě nesmysl objevovat poklady, které jste si sami schovali, takže machinima už nemají ani tak něco společného s původním světem hry, jako jej spíše pouze používají: svět je materiál. - Fyzikální zákony dneska nejsou, zeptejte se jindy. - Tak jo. Nashledanou. - Na skle.

Můžete se třeba snažit odpálit raketou vojenský jeep tak, aby přeletěl vysoký útes, a pak si na něj můžete vylézt a odpálit se, takže letíte přes útes spolu s tím autem a díváte se, jak se vzdalujete od pláže, jak se vaše virtuální nesmrtelné tělo vznáší přes křídovou stěnu, bezvládně, nemá smysl se snažit něco mačkat, když letíte ve vzduchu, pak je všude zvláštní modrá digitálního nebe a hra vygeneruje okamžik, kdy je kinetická energie vašeho těla nulová, ale zase je maximální ta potenciální a zase padáte dolů, nebude to bolet, možná proto, že není jisté, že pláž a moře a útes nepadají vlastně

nahoru, že svět se všelijak vystřeluje a vypadává a lítá kolem vašeho pohledu, přičemž celý film nespočívá v ničem jiném, než ve vyrábění tohoto pohledu a jeho nelidského dívání, v použití možností světa hry, jejích fyzikálních zákonů i věcí, které se v ní nalézají, k vytvoření kompozic filmu, natáčeného výhradně pohledem jeho postavy, jež odmítá hrát svou hru podle jejích pravidel. „Einstein by řekl, že Newton spadl na jablko, a ne obráceně.“²⁴

Hra se má hrát a ne natáčet - když ji používáte na film, používáte ji špatně. Jako barbaři, kteří se vypravovali do cizích krajů a vyprávěli si povídačky o nesprávných bozích a jejich nemožných dobrodružstvích. Používat se špatně znamená ztrácet se na vlastním místě pohledu, vidět nelidská vidění všude kolem sebe a bavit se tím, jak do mě dělají mezery - být zvědavý na jiné.

Používání je intencionalita, percepce, afirmace, transgrese, recyklace, označování, selekce, přeměňování energie atd. Používání je vypravování. Ke světu se vztahujeme tak, že jej používáme - jsme to, co jsme použili, vše, co známe, bylo použito, když o něčem prohlásíme, že je to skutečné, znamená to, že to lze použít. „Rozpoznat obyčejný předmět znamená především umět ho použít. Vzdělání smyslu spočívá právě v rozvíjení vztahů vytvořených mezi smyslovým vjemem a pohybem, který ho využívá.“ (Bergson) Mít subjektivní pohled znamená používat věci svým vlastním způsobem. Chovat se pravdivě, být sama sebou, znamená používat svět tímto způsobem. Vést s někým dialog znamená používat jeho i svoje pohledy ke konstruování společného vyprávění. Používat lidi k myšlenkovým experimentům je dovoleno - dělal to třeba Sokrates nebo Velký bratr - ale jde to dělat nějak jinak. „Jde o to rozbít prostor a čas, Joyce se o to pokusil, ale jde o to, to dělat nějak líp.“ (JLG) Myšlenka má smysl, jen když je použita, přičemž jen pokud bude použita špatně, zůstává myšlenkou toho druhého.

Počítačová hra je obrazem světa osobních počítačů - pohledem stroje nebo programu (což je totéž). Můžete hru použít tak, že ji dohrajete - zažijete ji až do konce, překonáte všechny překážky, odtajníte tajné chodby, vyřešíte jejich hádanky, dokážete, aby se ani v jedné bažině už neskrývaly civící kulometry mutanta - pak budete dobrý - a budete vědět, že jste použila hru (volný čas právě uplynulých týdnů) správně. Co tě nezabije, to tě posílí. Získávat zkušenosti, dobít si zásobník, zvnitřňovat jednotlivé levely skutečnosti, reálný zážitek, někam musíte jít, někoho tam potkáte, něco vám řekne, jdete jinam, splníte úkol, za který dostanete body, za něž si opatříte věci, které se mohou hodit v dalším úkolu - ať se hnete kamkoli, všude jste správně, vše je součástí hry, realita je kyborg stejně jako vy, vypravování se, učení se, postupné objevování dalších pravidel i jejich důmyslných obcházení, ve hře není možné přestat se stávat hráčem - i někdo, kdo tráví patnáct hodin denně ve virtuální realitě a má víc životů, je člověk jako vy. Zdravý rozum používá svět tak, že jej zabydluje lidskými pohledy, k obrazu svému, co je za rámem, to neexistuje, není důležité nebo to lze eliminovat, cokoli používají lidé, to je dobré a buď se proti tomu nedá nic říct (je to tradice) nebo se s tím nedá nic dělat (je to přirozené - války třeba).

Cílkův příběh mýtu aneb o používání jeskyní

V českém podzemním folklóru jsme vděční i za umolousaného trpajzlíka, ale v podhůří Himaláje se i z jeskyně českokrasových rozměrů dá udělat kosmické drama. Pointa spočívá ve srovnání nespolehlivého, ale velkorysého orientálního ducha a až

²⁴ B.Greene, Struktura vesmíru, Paseka, Praha-Litomyšl 2006, str. 67

nepříjemně přizemně praktického ducha Západu. Bodejť by ti hodní, lstiví orientálci nezaplňovali i drobné jeskyně vanutím vesmírného ducha, protože on je v nich stále přítomen! Kdejaká banalita, špinavý kámen u cesty, otlučený strom, praporek ve větru je výčnělkem širého posvátného kosmu, který trčí do vašeho života. Vleze vám do hlavy, odsune její kosti do černého vzdáleného prostoru a z malého, leč útulného evropského obyváku, který tam byl předtím, udělá celou galaxii hluboce nepraktických pojmů a fantastických představ.

„Proti logu, jehož smysl musíme odkrývat v celku, k němuž přísluší, stojí anti-logos, jehož smysl (všechno, co chcete) závisí jedině na fungování, fungování odříznutých kusů. U díla moderního umění není problém se smyslem, ale jedině problém s použitím. Tím, že kvalitu uměleckého díla převádíme na chuť piškotového koláčku, se navždy zbavujeme prostředku jeho pochopení. A funguje to, tím si buďte jistí.“

Díky našim představám o tom, co znamená být člověkem, máme občas dost potíže s ujasněním si, zda-li si navzájem rozumíme, jestli pravda, o níž mi někdo zapáleně vyprávíš, je doopravdy pravdou pravdoucí, jestli nám vnějšek zase nelže, nevytváří problémy, někdy ani nevíme, jestli my sami nelžeme jemu, odkud to vlastně vím, proč si to myslím, ani jestli si právě nevěším na nos vlastní bulíky. Pohled druhého. Co se honí hlavou úřednice za okénkem? Nekonečno vzdálenější než to Lévinasovo, asketická lhostejnost k vnějšku, pohled hlubší než má jogín, oči letící vesmírem, nepochopitelné myšlení Foucaultova vnějšku vzdálenějšího než jakákoliv exteriorita, vypočítavost stroje, pohled někoho, kdo se živí vytvářením chyb a problémů, označuje je za důležité, a pak je řeší. Pohled druhého - žena-obraz, která nerozlišuje mezi skutečností a formulářem - pohled bytosti žijící v kolonkách mezi řádky. Svět se stává z matrixů a jejich vnějšků.

V každém překladu, v každém dorozumění, v každém úspěchu nějaké komunikace šumí prach drolicí se z těchto zmatků ohledně pravdivosti našich myšlenek, reálnosti našich postojů nebo skutečnosti našich vidění. Rozumní lidé se vždycky nějak dohodnou. Jenomže co kdyby chyby a nejasnosti v komunikaci byly právě tím, co je v ní nejzábavnější, co když je komunikační šum stopou nějakého cizího vypravování se po lidském kousku vesmíru a jeho eliminováním si zavíráme dveře do jiných světů. Co kdyby existovaly bytosti, pro něž je šum potravou nebo dokonce celým jejich prostředím. Svět, v němž by věty druhého, které mi nějak nesedí, názory, s nimiž nesouhlasím, svědčily o tvarech krajiny za horizontem. A co kdyby existovala komunikace, která by ani nechtěla být úspěšná, nepotřebovala by žádná vzájemná porozumění, šumící komunikace, setkání vyprávějících entit, které nepotřebují být správné, nemají snahu se pochopit, třeba protože vědí, že to není možné, že usilovat o pohled očima druhého je dokonce nudné, neboť tak převádíte myšlení druhého na svoje vlastní chápání, takže se vlastně s nikým nesesetkáváte a jen mluvíte sami se sebou, ale zase si dobře rozumíte. „Lidské smysly mezi nás staví nepřekonatelnou bariéru.“ (Frankenstein)

V roce 1998 měl v Muzeu techniky a práce v Mannheimu výstavu Gunther von Hagensem. Jmenovala se Světy těla a šlo o dvě stě mrtvol, jejichž těla prošla autorem vynalezeným konzervačním procesem, který je zvláčil tak, že bylo možné je rozmanitě sochat. „Svalové figuríny vztyčené jako antické sochy a mávajících svou kůží jako nějakou trofej, jiné pro změnu vystavovaly své vnitřnosti napodobující tak

Dalího Venuši." Najděte si jej na internetu a nechte se zařadit do jeho seznamu těl, která chtějí být po smrti umělecky použita, je na něm už něco přes 7000 jmen.

Místo nikdy nevědět jistě že rozumím, co mi ten druhý říká, zvolit variantu, že nějakou takovou jistotu vůbec nepotřebuji, že můj dojem může být klidně špatný. Když nemám pod kontrolou vlastní život, proč by měla mít kontrolu nad vyprávěním té druhé? Klidně mi lži do očí, jen když to bude alespoň trochu zábavné, vyprávěj příběh, skákat do řeči se smí, neboť vyprávění chtějí být zaplétána s cizími pohledy, se svými vnějšky a jejich příhodami vzdálenějšími než jakákoliv exteriorita. Nechci od tebe slyšet žádné pravdy, chci s tebou být. Protože je to nejzábavnější, proto existuje společnost, bavit se je synonymem komunikace. Stahování cizích vyprávění. Byl natolik společenský, že mu stačilo vidět vnějškem. Nechtěla mít svůj život pod kontrolou, nikoli protože je to nemožné a už ji nebavilo dál s tímto cílem žít, ale protože byla závislá na pohledech cizích vyprávění, protože se potřebovala nacházet rozpuštěná v divných příhodách, ztracená mezi tušeními jiných vyprávění zpoza obrazů z nabídky vnějšku. Jestliže je pohled druhého mezerou v mém pohledu, je třeba vytvořit v sobě mezeru, která se s touto mezerou setká, zaplete se s ní a vznikne jiná mezera (jako ze dvou ok na punčoše vznikne třetí), která je naším společným vyprávěním - situací, komunikací, jež se děje v našich životech, v našem vnějšku - událostí, kterou zažívám. Pokud používat znamená stávat se, pak použít se špatně znamená vstoupit do komunikace v podobě mezery, mezerou, rozpustit se ve vnějšku.

Použít mezeru - zaplnit ji sebou samým - západní civilizace jinak s mezerami nezachází, protože Aristoteles se bál prázdna - použít mezeru špatně, zaplnit ji, ale tak, aby v ní stále ještě zůstaly mezery - mezerovatět mezeru - nechat ji být mezerou. „Při nesprávném vnímání vedou nepravé nebo zkrácené souvislosti k pověrám a předsudkům."²⁵ Což je přesně to, co je potřeba, má-li se jeden používat špatně, prodírat se mezi pověrami a přemítat o předsudcích, používat své výmysly, dívat se jimi na vyprávění druhých - a setkávat se tak s jejich komplexy, viděními, vidinami a jinými strašidelnými mezerami. Tělo bez orgánů ztrácející své plochy se z lidského pohledu chová špatně - jsme zvyklí se budovat, narůstat, konstruovat a ne rozbíjet. Jelikož je však BwO entitou, která se špatně chová přirozeně, špatně tu opět znamená hlavně jinak než lidsky, odlišně od já - iracionálně, na třetí vlně a tak.

„Za mohutných změn, které kolem nás víří a žádají si stále rychlejší reakce, míváme pocit, jako bychom plavali stále rychleji a rychleji proti obrovskému a nezastavitelnému přílivu. Příliš často tomu tak skutečně je. Spíše bychom však měli použít energii vlny, jako surfaři, aby nás nesla kupředu." (Tofflerovi)

Marcel Duchamp použil sušák na lahve, aby vytvořil umělecké dílo Sušák na lahve, italský umělec Manzoni vyrobil konzervy s vlastním trusem a použil je k prodeji pod značkou „Umělcovo hovno", Robert Rauschenberg použil na obraz gumu a prázdný rám vystavil jako „Vymazání Willema de Kooninga" a jiný italský umělec Fontana použil nůž a udělal do plátna mezeru a Hirst použil tělo žraloka a kus těla krásy a použité injekční stříkačky a obvazy z nemocnice a John Cage považoval Rauschenbergovy Bílé malby za letiště pro stíny a prach a Man Ray tento prach dávno předtím vyfotil, a tak ukázal, že nečistoty skutečně používají obrazy jako přistávací dráhy a Walter de Maria zapíchal do savany železná tyče, a když přišla bouřka, díval

²⁵ Z. Sobotka, Chaos, uspořádání, struktura a jejich relativita, In: J.Nosek (ed.), Chaos, věda a filosofie, Filosofie, Praha 1999, str. 305

se na blesky a někdo jiný jel na poušť a udělal tam do země ohromnou trhlinu a někdo jiný jel k moři a postavil tam poloostrov ve tvaru spirály a Nam June Paik používal, co našel a vyráběl z toho soustavy televizí a pohledů na ně a nabízel je k dívání, k použití.

„Změny ve skupinové identitě, socializaci a hierarchii způsobené měnicími se informačními systémy se stávají předmětem televizního zobrazení. TV boří bariéry mezi oddělenými oblastmi, ale místo dlouhých konsistentních zdůvodnění, přeje spíše rozkouskovaným trsům informací. TV vrhá všechny do jednoho informačního systému. Elektronická média ničí jedinečnost místa a času - Všude a nikde. Pomocí televize se děti stávají svědky faktů, jež jsou v rozporu se sociálními mýty a ideály dříve, než jim škola tyto mýty a ideály stačí vštípit.“

„Myšlení používá svou vlastní historii (minulost), ale jen proto, aby se osvobodilo od toho, co myslí (přítomnost), a aby konečně mohlo myslet jinak (budoucnost). Nikdy jsem nepsal nic než fikce.“ (Deleuze - Foucault)

Používat špatně, dělat chyby, nesmysly, bloudit, ztrácet se, převyprávět Nietzscheho použitím predátora a k převyprávění predátora použít Nietzscheho, aby to dopadlo jinak, aniž by spolu měli cokoli společného - samoučelně, jen tak, konat zlo, negovat, mezerovatět a rozpadlé afirmovat (používat) jako diferenci (něco, co je jiné, špatné, protože divné, cizí, ne-já). Vytvářet vyprávění syntézou jiných vyprávění.

„Stvořil jsem ho! Udělal jsem ho téměř svými rukama z tlejících těl vyhrabaných z hrobů, z oběšenců sňatých ze šibenic, z čehokoli.“ Živé je to, co vytváří kompozice. Zaplétání informací letících vesmírem. Plastiková láhev od Fanty zmatená tím, že do ní byla načepována voda. Nechci mít pravdu, rezignoval jsem na zvnitřňování i na pronikání do hloubek věcí a problémů a jen to všechno používám, procházejíc tím, k vyprávění nebo vypravování, což vyjde nastejno. Není to relativismus, neboť tu nejsou různé pravdy, nejsou tu vůbec žádné, nic tu neplatí, protože zde není nic, k čemu by se tato platnost vztahovala, není tu nikdo, komu by šlo o to, aby měl dobře, aby platil. Není nic než chaos se stávající z kompozic, z vyprávění - reprodukcí se informací, které nic netvrdí, nikoho neinformují a rychle mizí. Je to svévolné, nezodpovědné, snadné (ve smyslu bezbolestné) a baví mě to. Snaží se použít lidskou schopnost přežít úplně všechno, vyrovnat se s každou ztrátou, omluvit si jakoukoliv nepřístojnost, schopnost pochopit nějak vše, co ho potká. Bytí a nicotu nahrazují používáním, rozbitelností a obrazotvorností. Snažíme se přestat myslet - používat vše, včetně sebe, špatně, a vědět, že jsem používán a nevědět jak a používat toto nevědění. Obrazotvornosti urážející si plochy kompozic. Mizející mezeterie.

„Umělec přináší hlavně své tělo, řekl Paul Valéry. Po mších Hermanna Nietzscheho, který v krvavém a chlípném rituálu obětoval zvířata, zůstane nejextrémnějším příkladem akcionismu Rudolf Schwarzkogler, který se v průběhu jedné ze svých performancí, jedné ze svých akcí, které se odehrávaly bez diváků, za zavřenými dveřmi, jen mezi umělcem a kamerou, nejprve vykastroval a pak zabil.“ (Virilio) Je tento příběh pro filmovou teorii použitelný? Jaké měla ona kamera rozlišení? Šlo o dokument nebo hraný film? O příběh, který nepotřebuje přežít své? vyprávění. O film, který dokončí? svého autora. Zemřel by i bez kamer?y Jak ještě se dá použít kamera? Jaké další vůle k moci ještě vyprávění používají?

Urážet se - nelidsky se bavit vyprávěním druhého. Není žádný důvod, proč bychom měli respektovat něco, co nikdy nepotkáme - myšlení druhého, autonomii jeho pohledu (která navíc neexistuje). „že ten cizí člověk má právo na něho dozírat.“

Když už na mě musí koukat, může mě i slyšet. Zajímavější je poslouchat vyprávění než se normálně bavit, než poslouchat věty, které se mě nechtějí dotknout, nechtějí do mě udělat mezeru, vystavit mě něčemu divnému, zavést mě někam, kde se budu cítit nespůj. V komunikaci by mělo jít pouze o urážení. Být víc viděn a méně vidět. O vzájemné používání myšlenek. Každý by měl chtít být uražen, protože to znamená poznat svoje komplexy, hranice vlastního myšlení. Uražené já bezprostředně cítí vpád něčeho cizího z vnějšku, ale nemělo by se s tím vyrovnávat, spíše by mělo použít vzniklou mezeru k zapletení se s vnějškem, zvyknout si na rozbitost jedné ze svých částí, z níž jsou nyní jen střepy, podivně lesknoucí, že jsem vždycky mohl být i jinak. Navíc když vás někdo urazil (možná by stačilo zaskočil, překvapil, vykolejil, použil), víte, že na vás nebere ohledy, což by bylo vůbec to nejhorší, protože od někoho, kdo na vás bere ohledy, kdo se snaží říci vám jen to, co vám nijak neublíží (to, o čem má jistotu, že je normální), se nedovíte nic dobrodružného, co by vám mohlo rozostřit pohled na svět, žádnou zaváděcí in-formaci, neobjeví se žádné plochy, které by stálo za to zapojit do svého vyprávění, žádné zajímavé mezery, nic k použití. (Můžete jej/ji samozřejmě dekonstruovat, ale to je jen používání vlastního pohledu k rozkládání pohledu druhého, chvíli vás to může bavit, ale v zásadě to signalizuje, že když si toho člověka nepoužijete, nebudete z něj nic mít. Uražen neznamená mučit druhého, ale sebe.) „Nová média mohou oslabovat životnost starých forem chování, ale nové role se musejí utvářet v lidské reakci a interakci.“

Jelikož Medúze nelze pohlédnout přímo do tváře, použije Perseus svůj štít nikoli přímo k boji, ale jako zrcadlo. Nezáleží mu na tom, že pak čelí pouhému obrazu, že si vytvořil jen iluzi medúzy a ne ji samotnou a pohodlně jí usekne hlavu, kterou pak dál použije k přemožení Krakena. Použije něco špatně, aby se mohl přímo střetnout s cizím (dokonce smrtícím) pohledem, použije překlad, aby se setkal s originálem - proto se používám špatně, abych se dostal do vnějšku vzdálenějšího než jakákoliv exteriorita. Nesnažím se pochopit Nietzscheho, nepotřebuji vidět jako on, rozumět mu, stejně jako nepotřebujete rozumět slepici, proč dělá zrovna taková vejce - vypadá to nesmyslně, ale jak člověk pozná, že rozumí Nietzschemu? Kdy? Citát je ready-made. Myšlenka má smysl, jen když je použita - vytrhávám z něj plochy, které se mi hodí do kompozic konceptuálního filmu - zaplétám jeho vyprávění s mým. „Proust nechce říct nic jiného, když nám radí, abychom jeho dílo nečetli, ale používali ke čtení v sobě. Umělecké dílo je produkcí, neklade zvláštní problém smyslu, ale problém použití.“ Umělecké dílo je divnost, která chce být použita, nabízející se mezera, vyprávění ke čtení mimo sebe! Nietzsche krmí na lavičce rybptáky. „Televizi lze prožívat, aniž bychom plně rozuměli.“ Prousta jsem nečetl (chci mít čas) a medúzu bych asi nezabíjel, spíš bych se díval, jak si odhrnuje hady z čela, jak se píchá trnem do prstu, jak se hadi zavlní pokaždé, když kapka krve dopadne na mozaiku na podlaze, a jak se začnou ztřeštěně proplétat jejich jazyky, kdykoli se z kapky zrodí další okřídlený kuň, někdy bílý a někdy poměrně strakatý. Asi by to byla chyba, časem by se dokázala dostat mimo rám zrcadla a donutit mě, abych se na ni podíval přímo, a tak bych zjistil, co vidí kámen. Singulární diskurs je vyprávění k volnému použití.

„Delokalizace - plod virtuálního věku - navazující na kubistické kouskování figur z počátků století a na zmizení těchto figur v geometrické či jiné abstrakci dnes dospívá k umění interaktivní zpětné vazby mezi autorem a návštěvníky po vzoru infografických maleb, které se mění a proměňují podle toho, jak jsou pozorovány, a to

v závislosti na osobitém pohledu každého z aktérů-diváků. Po zpochybnění divadelní scény přichází zpochybnění místa umění. Takové jsou předběžné znaky bezprecedentní mutace režimu časovosti kultury v éře nástupu kyberkultury." (Virilio)

Karel Vachek používá postavy svých filmů tak, aby je dostal ven z jejich hlav, aby se přestaly nacházet v sobě samých, rozpustily se mezi vyprávění o českých houbách a moravských hradech a ukázaly svoje myšlení - svůj pohled na divné situace, sebe sama ve vnějšku. Zvířata se deterritorializují. Hrdina špatně používá film, aby si vytvořil co nejvíce problémů, které pak může vyřešit, bezohledně používá vedlejší postavy, aby jej donesli ke vchodu do Hory osudu, aby se dovídal příběhy z míst, kam nedosáhlo jeho tělo, aby mohl ukázat, jak udrží padající dveře. Hrdinky používají hrdiny, aby nezahynuly, přičemž je netrápí, že jsou objekty vizuální rozkoše, tím, co má být na konci políbena - vědí, že přežije ta, kdo vytvoří nejzajímavější kompozici. Vedlejší postavy se nechávají používat, protože vědí, že jejich těla jsou materiálem na mezery, že vytvářejí atmosféru filmu. Jan Gogola se nechává používat tím, co natáčí. A rybptáci se nechávají natáčet na kameru, používají mě k vlastní reprodukci, parazitují na mě a používají moje kazety jako svůj výběh. A hrdinové i hrdinky se nechávají používat na titulní strany, protože jinak by už nemohli běhat v žádném filmu, protože by na ně nikdo nechodil. „Pár dní po premiéře byl Spiderman přístupný na internetu, často ve zkrácené verzi nebo v rozmazané kvalitě. Navíc jej pár umělců začalo přestřihávat podobně jako rapeři samplují hudbu, takže do dvou týdnů existovalo několik různých verzí Spidermana, které často neměly s originálním vyprávěním a jeho estetikou mnoho společného." (Burnett) Film bude spočívat v používání obrazů k vytváření jiných obrazů - po budoucnosti se vypravují celá stáda obrazů, vyprávějící se věci, jedna umělá inteligence a hodně, ale opravdu hodně úplně jiných vyprávění znamenajících jen sama sebe.

Cokoli vidíme, to používáme a c oko li vidí nás, nás používá. Podle J. J. Gibsona potřebují živé bytosti ke svému životu své oko-lí, ale jejich životní prostředí k tomu, aby existovalo, nepotřebuje je. „Když jsem psal o tom, co prostředí nabízí (affords) zvířatům, zmiňoval jsem terén, úkryty, vodu, oheň, poházené věci, nástroje, jiná zvířata a všelijaké lidské pohledy na svět. (To vše zvířata používají.) Jestliže svět sestává z povrchů, oddělujících substance (vnitřky) od médií (vnějšků), jak se dostaneme od povrchů věcí k tomu, co nabízejí - k affordances (nabídkám)? Jestliže existuje světelná informace, díky níž vidíme povrch, existuje také informace umožňující vnímat jejich nabídky? Možná že kompozice a záměry povrchů konstituují nabídku. Pokud by tomu tak bylo, vnímat je by znamenalo vnímat i jejich nabídky." (s.127)

Přestat být člověkem a stát se nabídkou. Nabídka je kompozice k použití, vyprávění, které se chce reprodukovat, být zapleteno s jinými vyprávěními. Gibson používá ekologický pojem niky, který označuje teritorium, v němž nejde ani tak o to, kde zvíře žije (o jeho habitat), jako o to, jak žije, jaké možnosti mu jeho okolí nabízí a jak ono tyto možnosti využívá. „Řekněme, že nika je soubor nabídek." Zvíře je vyprávění žijící v jiném vyprávění (nice). Nika se stává z různých prostorů, z nichž každý nabízí něco odlišného, každá nabídka nabízí různým zvířatům různé zážitky - v jednom místě nachází zvíře potravu, jiné používá k přespání. Krtek využívá schopnosti hlíny být odhrabována - chápe se nabídky a zároveň se nabízí k vyčouzení ze zahrady, k nakopnutí motykou, jako heslo, k pozorování, k nošení modrých kalhotek, k hubení

žíhal a k mnoha dalším věcem, ke kterým se dají krtci používat. Každé zvíře je nabídkou každému jinému zvířeti. Kostra dinosaura se nabízí k vykopání nebo jako inspirace pro založení vědního oboru či vymyšlení akční zápletky.

„Jaké jsou nabídky média? Vzduch umožňuje dýchání, respiraci. Také nabízí volný pohyb v závislosti na povrchu, který nabízí podporu a orientaci. Osvětlený a nezamlžený vzduch nabízí vizuální percepci. Vzduchem se přenáší také zvukové a čichové vlny. Vzduchové mezery mezi překážkami a objekty jsou místy, kde se odehrává veškeré chování. Získat optickou informaci o podobě vzduchu, když je čistý a průhledný, není tak snadné. K problému se vrátím v kapitole 4 a experimentální důkaz o vidění "ničeho" bude popsán v kapitole následující." (Gibson)

Všude jsou jen nabídky, svět vyprávění je světem nabídek, protože vyprávění se reprodukuje tak, že se nabízejí k použití. Televizní nabídka vznášející se obývacím pokojem - dálkové ovládání používající televizní program. Nekonečno možností postmoderního subjektu. Nabídky se vyskytují mezi zvířetem a jeho okolím, protože nelze rozlišovat mezi možnostmi prostředí a pohledem zvířete - není žádná pevná hranice mezi intencionálními vnitřky a fyzikálními vnějšky - svět se vyvíjí zároveň s bytostmi, které v něm žijí a ty se mění, zatímco se mění nabídky světa. Svět nabídek je světem situací, událostí, singulárních setkání několika různých nabídek, které se navzájem používají. Svět proplétajících se nik. Nabídky žijí v mezerách, tam, kde se spolu zaplétají vnitřky a vnějšky. Nabídky jsou bájná zvířata, která když používáte, si můžete pojmenovávat, jak chcete.

„Používat nabídku (to perceive an affordance) neznamená klasifikovat, označovat objekt. Skutečnost, že kámen je nábojem, neimplikuje, že nemůže být i něčím jiným. Může být těžítkem, sochou, kladivem nebo koncem kyvadla, může být osekán a použit na stavbu zdi a všechny tyto nabídky jsou navzájem konsistentní. Centrální otázkou teorie nabídek není, zda existují a jsou reálné, ale jestli je ve světle okolo přítomna informace umožňující je vnímat - používat. Je ve světle něco jako zpráva o tom, že ta věc chutná dobře, že kámen chce být sochou?"

Hrdinka je bytost, jejíž nikou (umweltem, teritoriem) je film a jednotlivé scény jsou různá zákoutí životního prostoru, v němž se hrdina stává sám sebou. A vedlejší postavy jsou nabídkami, které při tomto stávání používá. A hrdinky se nabízejí vizuální rozkoši nebo genderovým studiím. Nabídka je povrch, kompozice ploch, vytvářející nějakou scénu nebo věc na scéně, cokoli, hrdinka nabízí své tělo k boji proti zlu, k zaplétání se s osnovačem problémů své niky, a klidně se použije jako vstupní materiál na morfing - pokud zemský povrch nabízí podporu k chůzi nebo běhu a nenabízí možnost se potápět, pak nabídky, z nichž se stává prostředí akčního filmu umožňují hrdinovi doslova se rozpustit. Situace, v níž nabídka Neo potkává nabídku Matrix, vydá na tři díly, film se nabízí k dívání, anebo k představení si událostí z kvantového světa.

Jsem-li viditelný, pak jsem i nabídkou, plochou, která se nabízí do kompozice. Když si jdu koupit zapalovač do trafiky, vlezu do rámu trafikantce a zelená mojí mikiny se jí nabízí k vytvoření kompozice s kolem procházející oranžovou, ale ona se dívá jinak a navíc se jí moje tázání na existenci dlouhých papírků nešťastně prolne s včerejším megazáťahem protidrogové centrály z dnešní titulní strany a ona si pomyslí, že je toho také součástí, že jsem ji do toho zatáhnul a řekne: dvacet korun. Zvířata vědí, že jsou nabídkami, a tak jim nejen nevadí být v Zoo, ale jsou i mnohem citlivější

na světlo, jež na ně dopadá, daleko intenzivněji vnímají, že jsou obrazem, že se nabízejí k reprodukci. Ve světě nabídek není žádný rozdíl mezi umělým a přirozeným, protože vždy jde jen o používání biosféry, o nabídky, které v ní žijí a nechávají se používat, pronásledovat, sledovat, unášet proudem hmoty a energie, mezerovatět v mizející mezeterii atd. Biokybernetická reprodukovatelnost plynule navazuje na biologickou, protože být vyfotografována je pro nabídku stejné jako být použita - kámen se může stát sochou nebo jednou z ploch fotografie kachen na břehu. Živé je to, co vytváří kompozice.

„Skoro každý se v rozličných situacích projevuje protichůdnými typy chování. Někaký typ dojmu ale musí vyvolávat každý Management dojmu nebo image management je sociální nástroj s jehož pomocí si lidé před sebou samými i ve vztahu k ostatním identifikují a podávají zprávu o tom jaké chování od nich lze očekávat. V daných sociálních situacích očekáváme a akceptujeme jen malý rozsah z celé říše repertoáru chování, kterým každý z nás disponuje“

Tacitus vypráví o Peucinech, žijících na nejvzdálenějším severovýchodě, za hranicemi Suebie, kteří „bez starosti o lidi, bez starosti o bohy dosáhli toho, co je nejtěžší: necítí potřebu ani něco si přát.“

Nabídky se nabízejí, aniž by chtěly ovlivnit vlastní použití, vypravují se do míst cizích pohledů, neví, co je tam čeká, ale je jim to jedno, nezáležím jim na tom, kým se budou stávat procházejíc neznámou krajinou, jakou plochu v jaké kompozici budou vytvářet ve svém životě, ani kdo nebo co bude tím nebo čím, kdo nebo co je bude používat, pelech nechá psa uhrabat svůj tvar, zvíře nechá na klec přidělat další cedulku, člověk si nechá přidělat na košili svoje firemní označení, Forrest Gump a chameleon jsou nabídky, které nechávají svou podobu zcela na svém okolí. Nabídky myslí jen na nabízení a vůbec nemají zájem na sobě samotných, myslí povrchově, nic pro sebe nechtějí, nemají žádné poptávky (poptávka je zvnitřnělá nabídka, takže o ní vůbec nejde, protože nabídky jsou kompozice povrchů, těla bez orgánů - ve světě nabídek poptávky vymřely, protože nikoho už nebavilo jejich vytváření) - jsou to vyprávění, která chtějí být zavedena na scesti. „Aktivní negace a aktivní ničení - takové je rozpoložení silných duchů, kteří ničí reaktivitu v sobě samých, podrobujíce ji zkoušce věčného návratu, podrobujíce se sami této zkoušce, i kdyby měli chtít vlastní zánik. Nietzsche potom mluví o věčné slasti dění, oné slasti, která v sobě zahrnuje i slast z ničení; přisvědčit pomíjení a ničení, to rozhodující v dionýské filosofii.“

Použitá biosféra. Nabízející se nabídky, vyprávějící se věci, zavádějící se informace, obrazy používající jiné obrazy, lidé stávající se kyborgy. Podivná krajina vnitřků vyvlékávajících se z rámmů, pobřeží obsazené nelidskými pohledy, lázeňské město, kam se dojíždí topit volný čas. Co nabízí člověk? Co vidí ten, co mě vidí? K čemu mě použije svět? Ale otázka, jak se cítí lidská nabídka, když je používána, není na místě, protože nabídky všechny své pocity ihned nabízejí k použití, takže se vlastně necítí nijak. Vyprávět se, mluvit o sobě a chovat se bez potřeby být sama sebou, jako nabídka, jako živá bytost nabízející svůj pohled k použití, být prázdnou hlavou s otevřenými očima, čekající na mezery, které do ní proniknou a začnou se v ní vrtět jako zvířata, hlavou bez myšlenek, bavící se intenzivním šimráním a škrábáním - to, když se mezery rozhodnou, že lebce vysloveně schází skejtácká atmosféra a začnou kolem sebe stříkat barevnými spreji. Vnitřní strany očí jsou potom průhledné asi jako okna vagónu metra, jenž se v noci neobvykle bavil, takže sebereflexe nabídek se může

protáhnout jen malými skulinkami mezi jednotlivými záhyby graffiti, což prakticky ztrácí smysl, a tudíž se nabídky vůbec nereflektují a je jim lhostejné, co je potká a jsou tolerantní (lhostejné) ke všemu, co na ně narazí - ke všem těm podivným použitím, která si jejich vnějšek vymyslí.

„Ale čistá pohostinnost nespočívá v tomto pozvání („Zvu vás, vítám vás ve svém domě pod podmínkou, že se přizpůsobíte zákonům a normám mého teritoria v souladu s mým jazykem, tradicí, pamětí atd.“). Čistá a nepodmíněná pohostinnost, pohostinnost sama se otevírá anebo je již předem otevřena směrem k někomu, kdo není ani očekáván ani pozván, směrem ke každému, kdo přichází jako absolutně cizí návštěvník, jako nově příchozí, neidentifikovatelný a nepředvídatelný, stručně řečeno jako zcela jiný. Navštívení může být vlastně velmi nebezpečné, v každém případě a z definice je nelze organizovat. Cokoli se stane, stane se, a přichází, co přichází; to je nakonec jediná událost hodná tohoto jména. Bez myšlenky čistého pohostinství (myšlenky, jež je svým vlastním způsobem rovněž zkušeností) bychom neměli ani ideu jiného, jinakosti druhého, to jest toho, kdo vstupuje do našich životů, aniž by byl pozván.“ (Derrida)

Nabídky jsou hrdinové, kteří se nebojí žádné divnosti, a tak jsou používány především špatně v tom smyslu, že vytváří kompozici, která je tvořena (rámována) pohledem vnějšku a ten vidí nabídku svým, cizím způsobem - jinak než se vidí nabízející se nabídka sama. Pohled druhého, který hodlá diskutovat o vašem vkusu a barvách, a tak vás napadá argumenty, uráží vás, používá vaše nápady proti vám, rozbijí vás, dělá do vás mezery a když nabídka cítí, že ji někdo takto používá, že do ní dělá mezery, protože ji používá jinak, nově, Anish Kapoor dělá sochy-mezery, takže kámen najednou ví, že obsahuje díru, že je v něm najednou zvýšený obsah oxidu uhličitého, že na něj uvnitř tlačí stádo hektopascalů. A když je takto nabídka uražena, ví, že se právě zaplétá s použitím, které je vlastní jejímu vnějšku, že teď na svém povrchu cítí pohled druhého, a že, protože nabídky jsou situace, obrazy v obrazech, zaplétající se vyprávění, vidí jeho očima, že se cítí používána, dívajíc se na sebe sama, ale zároveň ji to ohromně baví, jelikož právě to znamená být nabídkou, in-formací, vyprávějícím se vyprávěním, příběhem, který chce být převypravován a nemá nic proti tomu, když jej vylepšíte, ani když dopadne jinak. Pobývat ve vlastních mezerách, nechávat se navštěvovat pohledy druhých, být nemožně používán, být lhostejný k vlastním parazitům, stávat se kyborgem, nořit se v podivných vyprávěních, stávat se Obrazem natáčejícím svůj obraz, „Jednorozec končí jako studený nářez, drak jako dezert z masa.“ „Země se spojuje s drakem je obvyklým rčením, jež vyjadřuje příchod deště.“

Podle Warwicka budou v roce 2050 žít na Zemi divocí lidé, schovaní kdesi pod zemí, nijak nebezpeční, na naše poměry velmi primitivní a vedle nich budou ještě existovat stroji pěstovaní dělníci na opravu starších strojů, ženy, rodící trojčata (tak to bude neekonomičtější), ubytované v jakýchsi kójiích (jako mají slepice, co vyrábí vajíčka), po celý den ležící, spící a na poměry strojů velmi pomalu rodící a ona trojčata, připravující se na budoucnost nosnic či dělníků. Ti budou ubytováni v koncentračních táborech, kde budou spát natěsnáni na sebe, protože tak se v noci ušetří energie za topení, celý den budou pracovat, a když zemřou, nahradí je jiný dělník. „Prázdná množina se přitom chová prostě. Prázdná množina plus něco je pořád jen prázdná množina a prázdná množina násobená čímkoli je zase prázdná množina.“

Nesnášenlivé ženy budou používány do slepičích bujónů - a nebudou to stroje, kdo má jít k obědu. Jako my máme vlastnosti společné s rybami (dýcháme), ptáky (létáme) anebo savci (rodíme živá mláďata), vezmou si i stroje některé formy a zkušenosti z předcházejících stádií evoluce. Bohužel si nemůžeme vybrat, které to budou, protože evoluce se děje sama a na nic se nikoho neptá, ani Andyho Warhola:

Tak jsem si na konci 50. let začal něco s televizí a pokračuje to dodnes, kdy laškuju v ložnici až se čtyřmi najednou. Ale o svatbě mohu mluvit až v roce 1964. Tehdy jsem si koupil první kazetový magnetofon. Svou manželku. Jsme spolu už deset let. Když říkám my, myslím tím kazetový magnetofon a sebe. Hodně lidí tomu nerozumí. Získáním kazetového magnetofonu jsem skutečně skoncoval s jakoukoli možností citového života, ale nechal jsem ho plavat s radostí. Už nic nebylo problémem, protože problém představovala jen dobrá kazeta a když se problém přemění na dobrou kazetu, přestane být problémem. Každý to věděl a předváděl se jen kvůli kazetě. Nešlo už rozlišit, které problémy jsou skutečné a které byly zveličeny pro kazetu. A ještě lepší bylo, že lidé hovořící o svých problémech už nedokázali posoudit, jestli opravdu ty problémy mají nebo je jen předvádějí.

„S prázdnou množinou a dvěma prostými pravidly jako výchozím kapitálem se Conwayovi podařilo zkonstruovat všechny různé řady nekonečna, které našel Cantor a zároveň neomezený počet prapodivných kreatur jako je $\sqrt{\infty}$, jež dosud nebyly definovány. Každé reálné desetinné číslo, které známe, je obklopeno mrakem nových surreálných čísel, jež se mu přibližují víc než jakákoli jiná reálná čísla. Takže celá známá matematika od nuly do nekonečna, doplněná neočekávanými novými čísly ukrytými mezi známými čísly, může být vytvořena ze zdánlivé nonentity, prázdné množiny, \emptyset . Kdo řekl, že z ničeho může být jedině nic?" (Barrow - Teorie ničeho)

„Vnějšek není nehybná hranice, nýbrž pohyblivá hmota oživená peristaltickými pohyby, záhyby a přehýbáním, které vytvářejí vnitřek: nikoli něco jiného než vnějšek, nýbrž právě vnitřek vnějšku. Vnitřek jako výkon vnějšku: v celém svém díle se Foucault zdá být pronásledován tímto tématem vnitřku, který je pouze záhybem vnějšku, jako kdyby loď byla pouhým záhybem moře." (Deleuze - teorie Foucaulta)

Když se dva stíny potkají na chodníku, vznikne na okamžik zcela nový tvar: kompozice dvou stínů, které se navzájem procházejí. Někdy to trvá jen okamžik, jindy jakoby se ona situace rozhodla, že je třeba, aby si ty dvě šedivé plochy spolu trochu popovídaly. Vypráví si o tom, o čem žádná z nich nemůže přemýšlet o samotě: o vzájemném prolínání, o zahýbání vlastních linií do tvarů toho druhého, o ztracení se a objevování se na opačné straně, o útěcích ze svých forem, jinými slovy o svých setkáváních s vnějškem, která pokaždé znamenají nějaké nové výstupky a boule a vykrojení jejich stíněných stinných ploch. A pak jdou dál a zase má každý ze stínů svůj vlastní obraz, ale navíc s novými příhodami obrazu, jehož potkal za svými hranicemi a je také o trochu klidnější, protože ten druhý potvrdil to, co už říkalo i několik dalších stínů, že světlo neexistuje, že je to jen výmysl pomatených stínů, co se nezdravě potulují po druhé straně světa.

Pro Foucaulta jsou vidění a mluvení odlišné, navzájem oddělitelné sféry, takže každý člověk je rozdvojen nejen mezi svůj vnitřek a vnějšek, ale také uvnitř sebe sama - mezi vlastními slovy a pohledy. Myšlení pak vzniká mezi jazykem a očima, každé já, bytí-vědění, je „audio-vizuální zápas - hluk slov, který dobývá viditelné, běsnění věcí, které dobývá vyslovitelné", Godardovy titulky budou vždy uprostřed plátna vypadat

divně, kulatý čtverec nepůjde nakreslit, ale mohli bychom nějak popsat jeho specifickou kulatost a filmová naratologie si nepřestane myslet, že na filmová vyprávění lze aplikovat literární vědu a bude rychlým stříhům akčních scén vyčítat nedostatek popisů, bez nichž se žádné velké dílo neobejde. Kyborgové z našeho pohledu méně myslí a víc se vypráví. „Myslet znamená sledovat let čarodějnice.“ Aby se Tom Cruise mohl stát posledním samurajem, musel se naučit při boji nemyslet. Zapnutá obrazotvornost používá myšlení na mezery.

„Děti mezi dvěma až pěti lety stráví velmi málo času zíráním na slova a věty v knize, ale v posledních letech stráví 25 až 32 hodin týdně sledováním televize. Televize nabízí dětem bohaté spektrum původních podnětů a sociálních zkušeností, které mohou usnadnit kognitivní a sociální vývoj. Dlouhodobý účinek setkání dětí s novým podivným světem pomocí televize proto nemůže být měřitelný pomocí standardních testů porozumění.“ Jiné dívání, jiná senzibilita, jiná logika, jinak řečeno, pokud nechcete, aby byla budoucnost dehumanizovaná a máte rádi logos, musíte zabít svoje děti (také by šlo zrušit televizi, ale to nejde).

Bytí-vědění je já, to, co nabídka nabízí k použití, je to můj obraz (v Obraze), je to síla s vůlí k moci, mezera, která se stává při zaplétání se vidění a mluvení. A protože slovo je mezerou ve viditelném a obraz je mezerou ve vyslovitelném, vzniká myšlení při setkávání mezer a samo je další mezerou - vnitřkem vnějšku, vnitřkem čtverce nakresleného na papír, věděním vznikajícím zahýbáním se světa. Mezery tam, kde Foucault mluví o silách, používám proto, že mi tak záhyb přijde představitelnější, protože roztrhanější a také se zbavím industriálních asociací na pracovní sílu, což je dobře, protože je třeba myslet spíše na chyby generované umělými inteligencemi, fragmenty odhazované těly bez orgánů nebo na hrdinku rozpouštějící se do dobrodružství nějakého fikčního světa. „Vědění (vnitřek), moc (vnějšek) a já (obraz v Obraze), k němuž se vztahují, jsou tři neredukovatelné dimenze, které se však navzájem implikují.“

„Tyto podivné množiny v množinách na první pohled člověka vyděsí. Krvesmilný způsob, jímž odkazují samy na sebe, není snadné si osvojit. Je však názornější způsob, jak je zviditelnit, odvoláme-li se na část naší zkušenosti, v níž k takové situaci neustále dochází - jde o proces myšlení. Představme si myšlenku jako množinu, která se vznáší ve svém balónovitém obalu. Mysleme nyní na tuto myšlenku. Prázdna množina, \emptyset , je jako prázdný balón. Myslím, tedy jsem, je tedy něco jako vytvořit množinu, která obsahuje prázdnou množinu $\{\emptyset\}$. A máme to, co nazýváme číslem 1. Jděme o krok dále a mysleme navíc, jak myslíme na prázdnou množinu. To je situace $\{\emptyset, \{\emptyset\}\}$, kterou nazýváme číslem 2. Pomocí takové nekonečné řady myšlenek o myšlenkách vytvoříme analogii k definici čísel z prázdné množiny, jak to ukazují kresby na obr. 5.6.“ „Co nám zaručí, že tento vnějšek není jen děsivou prázdnotou? Foucault potom objevuje prvek, který přichází zvnějšku, sílu. Neboť síla se sice vztahuje k síle, avšak zvnějšku, takže vnějšek vysvětluje exterioritu forem.“ Použití určuje nabídku. Pohled druhého říká, kým jsem ve svém životě. Žijeme život obrazů v obrazech.

Obrázek 3.4.

Vedle bytí-vědění existuje také bytí-moc, vnějšek, který je právě tou silou, která vysvětluje vnitřek, exterioritu jeho formy, jeho tvar. Ale je to spíše zatemňování, protože jde o pohledy a slova vnějšku, o kompozici, kterou tvořím ve svém životě, a kterou nikdy nezahlednu, o něco, co bude vždy mezerami v mém myšlení, o bytí-moci, které mě nějak používají. Místo, kde se setkávají bytí-vědění a bytí-moci, je čtyřmi úsečkami čtverce, povrchem těla, hranicí plochy, kterou nazýváme hrdina, se zbytkem kompozice scény, rámem mezi obrazem a Obrazem, nabídkou, která je používána. I bytí-moc je mezera skládající se z mezery jazyka a mezery vidění (a protože ten druhý nemusí být člověk, také z několika jiných, neznámých mezer - přičemž všechny tyto mezery jsou ve vnějšku vzdálenějším než jakákoliv exteriorita, již jsou slova a obrazy, které vidím a slyším, když se zaplétám s druhým, (tím, nač dosáhnu já jako síla (vůle k moci - s možnostmi svého vidění a mluvení a myšlení))), zatímco vidění bytí-moci je neviditelné, vyprávění věcí je neslyšitelné a nelidské myšlení je nepochopitelné. Záhyb pro Foucaulta znamená především zahýbání se tohoto nejvzdálenějšího vnějšku s nejhlubším vnitřkem, s tím, co nedokážete ani sdělit svými slovy, ani si to představit, s hranicemi vašeho jazyka a vaší obrazotvornosti, záhyb je zaplétání se cizího vyprávění s nějakou mezerou uvnitř vás, jež je pro bytí-vědění nemyslitelná a pro bytí-moc je vzdálenější než jakákoliv exteriorita. „Vnějšek, vzdálenější než jakákoliv exteriorita, se zakrucuje, ohýbá, zdvojuje ve Vnitřku, který je hlubší než jakákoliv interiorita, čímž umožňuje vznik derivovaného vztahu interiority a exteriority. Právě toto zkroucení definuje - jakoby za vlastním tělem a jeho objekty - „Tělo" jakožto tělesnou látku."

Pohybovat se ve světě vypravujících se vyprávění, mezi mezerami, například urážet se, ztrácet se nebo zahýbat se, znamená používat svoje vidění k setkání se s viděním druhého tak, že jedna z mezer mého vnitřku (vidina, pojem nebo výmysl), který je jeho vnějškem, se zaplete s jinou mezerou vnějšku, s mezerou uvnitř myšlení druhého, s mezerou jeho pohledu, kterou urazí: mezera mezerovatí mezeru a ta jí to vrací, protože urážet se má smysl jen ve více lidech, kolmící se vlny, vlny prorážející vlny, vlny vytvářející šachovnici, po které táhnou figurky vytvořené z vytřeštěných kapek mořské vody a hrají hru, jež nemůže skončit ani vítězstvím, ani remízou, hru, jež mění pravidla s každým dalším hurikánem, hru vody, barev, mezer a jejich stínů a

jestli nezemřeli, tak si tam vyprávějí historiky dodnes, jako dva bavící se obrazy v obrazech, dva zahýbající se záhyby rozpouštějící se do sebe svými mezerami. Spojit dvě chyby a vidět, co se bude dít. Vstoupit do zakázaných dveří a čekat, co se bude dít. Vědět, že používám toho druhého špatně a také se používat špatně, mít nemístné poznámky, zmateně odbočovat. Sníst jedovatou houbu a cítit, co se bude dít. Neustále se pohybovat na horizontech vlastního myšlení, po hranicích řeči a neschopnostech vidění a bez přestání zažívat tytéž hranice a podobné mezery vnějších prostorů a cizích vyprávění (bytostí, věcí a tak). S někým se potkat a vidět, co se bude dít. „Ale jakkoli je tato linie hrozivá, je to linie života, kterou již nelze měřit vztahy mezi silami a která člověka nese za tyto hrůzy. Neboť v oné trhlině formuje tato linie pevný kruh, „oko uragánu, kde je možné žít a kde je dokonce život par excellence" Vstupujeme do oblasti nejistých dvojníků a částečných smrtí, emergencí a mizení." (Deleuze)

Do světa reprodukcí se vyprávění, do mizející mezeterie, v níž se prohání obrazy v obrazech, vytvářejí kompozice, vzájemně si používají plochy, rozbíjejí si je a vzniklými mezerami se protahují do jiných perspektiv, do kompozic kolemjdoucích příběhů, skákat do řeči se smí a gramatické chyby tu nikdo neopravuje, „derivovaný vztah exteriority a interiority" je na každodenním pořádku, těla se pohybují vlastním kroucením, „když se pohybujete z jednoho místa na druhé, vaše tělo se doslova pohybuje všemi devíti dimenzemi a rychle a opakovaně obeplouvá celou varietu, ale v průměru se zdá, že dodatečnými rozměry (těmi šesti) se nepohybujete vůbec." (Greene - Struktura vesmíru) Obraz v obraze trousící plochy k použití, zkomponovaná nabídka, dehumanizující kyborg, synteticky snící umělá inteligence, vedlejší postava konceptuálního filmu a ještě mrtvý čtenář singulárního diskursu. Být na místě pohledu, kde se urážejí vidění, vjíždějí si do hadích jazyků a rozbíjením vlastních úhlů pohledu se pouštějí do sebe. Být situací, v níž se zaplétají obrazotvornosti mezer, vidět místem, tisíci očima mouchy, která létá kolem mě. V jedné chybující civilizaci, v jednom chaosu se muší DNA promíchává s lidskou, jejich buňky se uzavřely do takové velké kapsle a teleportovaly se na druhou stranu místnosti, ale v meziprostoru, kde nebyla ani moucha, ani šílený vědec, to počítač nějak popletl, a z té druhé kapsle už nevyletěla dvě autonomní těla, nýbrž jeden mutant, který si za pár dní vyndá nehty a přestane jí chutnat, na zádech tomu vyrazí tvrdé černé chlupy a občas bude potřebovat chodit po stropě, protože jeho lidské proteiny budou zmatené z gramatiky mušího genomu a muší neurony budou muset objevit, co si počít s nesnesitelnou tíží lidského těla, obdařeného ne příliš flexibilním, skelným pohledem. Živé je to, co vytváří kompozice, co neustále zažívá příběhy na hranicích pohledu druhého, co vytváří mezery, aby jimi nakouklo do jiných vyprávění, do dobrodružství zpoza horizontu krajiny bytí-vědění a jeho exteriorit - vědec stávající se mouchou je živý; a co si je současně vědomo, že samo je mezerou, že je vnitřkem používaným vnějškem, který jej uráží, proniká trhlinami až k jeho nejhlubší interioritě a mění jeho nejvlastnější identitu - moucha používající lidské tělo je živá. Být vedlejší postavou vlastního života, kamkoli přijdete umírat už v expozici, nechávat se rozcupovávat monstry zpoza rámu, nechávat si tlamou zevnitř větší tlamy dělat díru do hlavy dělat díru do hlavy ještě jsi nedošel až na konec, ještě nejsi tělem bez orgánů, procházet mezerami vlastního rozbitého světa, deteritorializovat se, rozpouštět se v krajině, zapomenout, kde je nahoře a dole, vystupovat do vyšších dimenzí a sestupovat do chaosu, být si sám sobě bifurkací, vytvořte ze sebe nový živočišný druh, rozpadněte si, přestaňte

myslet, vydejte se na cestu, do videopůjčovny, mezi příběhy v obalu, buďte, podle chuti, chvíli mezerou a chvíli plochou a někdy kompozicí a občas kompozicí kompozic a občas kompozicí kompozic kompozic, co je plochou uvnitř jedné mezery, co je jednou z mnoha mezer jiné plochy plné i mnoha dalších rozmanitých kompozic. Být in-formací letící vesmírem napříč všemi těmito kompozicemi, obrazem procházejícím Obrazy i Obrazem pronikajícím do vše možných obrazů, spíš než být člověkem s úhlem pohledu a sebe-vědomím, být vyprávěním, kompozicí ploch, která se vypravuje po svém vnějšku, která pouští plochy za rám obrazu, pryč ze sebe, a nechává skrz vzniklé mezery procházet svým tělem cizí mezery zastávající myšlení vnějšku, a tak na místo pohledu zavádějící nové nápady, podivné perspektivy a jiné konstrukce pohledů.

Svět sestává z obrazů a jejich Obrazů. Obraz v obraze je obraz zvědavý na svůj Obraz, na kompozice žijící za hranicemi jeho vlastní kompozice. Každý obraz je obraz v obraze. Neexistují žádné obrazy a Obrazy, jsou jen obrazy v Obrazech, vnitřky zaplétající se se svými vnějšky, in-formace zavádějící se do vesmírů, jimiž zrovna prolétávají, vyprávění ztrácející se v mizející mezeterii, používané nabídky, já chodící vlastními životy.

Obraz v obraze je obraz, který ví, že to může být i jinak, že je oddělený i neoddělitelný od svého vnějšku, protože vůbec není autonomním subjektem, nýbrž vypravujícím se vyprávěním, čtvercem zmateně cestujícím po papíře s vědomím, že se ten papír na něj ne stále dívá. Vidění je pohled Obrazu na obraz i pohled z obrazu po Obraze.

Já je obraz a můj život je Obraz. Všechny extenze, jakákoliv exteriorita patří k obrazu - horizont je mezera mezi obrazem a Obrazem - rám obrazu. Je mnoho různých horizontů, takže nikdy nedojdou. Být obrazem v obraze znamená pohybovat se chaosem, všechny papíry jsou roztrhané a zmačkané, ztrácet se v něm a zároveň nechávat mizet jej - rozpouštět v něm obrazotvornost, vytvářet v chaosu nějaké kompozice. Živá bytost už není jen vnitřek, ale vnitřek a její vnějšek - kompozice já a kompozice jejího života. Vědomí je vypravování se z obrazu do obrazu.

Obraz není kontextem obrazu, zasahuje do něj a ovlivňuje jeho kompozici, ale obraz nevychází z Obrazu jako text z kontextu - je mezi nimi vždy rám obrazu, který říká, že vnitřek je mezera ve vnějšku, že v něm žijí jiné plochy než ve vnějšku. Text vychází z kontextu, ale obraz vychází do Obrazu. Místo zvnitřňování logu, rozpouštění se v chaosu. Můj život není kontextem já, neříká, kdo jsem, ani jaké jsou moje možnosti nebo významy. Obraz je přesným opakem kontextu, protože můj život je shlukem kompozic (jako je kontext souborem jiných textů), kterými procházím vypravujíc se po Obrazu, ale které mi říkají, kým nejsem a jaké plochy se mi nabízejí k použití, tedy kým bych mohl být, kdybych nebyl obrazem a byl Obrazem. Kontext je exterioritou textu, kdežto Obraz je vnějškem vzdálenějším než jakákoliv exteriorita obrazu. Text se s kontextem nezahýbá, kdežto obraz v obraze je záhyb sám.

A proto už nemá smysl mluvit o bytí a nicotě, o skutečnosti a možnosti, protože být obrazem v obraze znamená být vždy tady i někde jinde, být takovým i jiným, promiskuitním textem zaplétajícím se s mnoha kontexty najednou, být nemožným i neskutečným, používat obrazotvornost a rozbitelnost.

Být obrazem v obraze znamená nemít úhel pohledu, ale místo pohledu, být mezi bytím a nebytím, mezi vnitřkem a vnějškem, být chaotickým, ale nebýt chaosem, nebýt definitivním jako text, ale být vyprávěním, které chce být nějak přepravěno.

Být situací, v níž rozbitelnost přímo spolupracuje s obrazotvorností: dělat mezery do vlastního obrazu světa, do horizontů, které komponují rozhled nějakého já, vymezují nějaké jedno, rámuji jeho pohled; rozpouštět toto své bytí-vědomí (logos, text) v Obraze, v mnohém, v chaosu, mezi ostatními vnitřky a vnějšky, kde moje plochy (komplexy) mohou potkat cizí vyprávění, být použity v nějaké jiné kompozici, být jinak, dostat se jinam, kde můj pohled-obraz bude součástí něčeho mnohem rozsáhlejšího než jsem já.

Být obrazem v obraze znamená neustále se pohybovat po hranicích pohledů druhých a zažívat podivné zaplétání se mezer. Text je obraz, singulární diskurs je obraz v obraze - rozpadající se text, kompozice urážených ploch a mezer, nabízejících se k použití i bavících se s mezerami zpoza horizontu konceptuálního filmu, shluk obrazů, které chtějí být rozpuštěny do cizích pohledů, shluk malých vyprávění, která se nereprodukuje se snahou být zachována.

Není jeden vnějšek, ale nekonečno rozmanitých Obrazů, které patří k cizím obrazům, a které se zaplétají s tím mým, vstupují do mého života, rozhlížejí se v něm, používají jeho plochy a vytvářejí v něm mezery, takže být obrazem v obraze znamená také být jedním i mnohým, částicí i vlnou, originálem i tisícem jeho kopií, sebou samým i stovkami svých dvojníků, nikým i všemi, kterými nejsem.

obraz je kompozice ploch. Obraz je také kompozice ploch, z nichž jednou je obraz. Obrazy v obrazech jsou emergentní - každá kompozice je na vyšší úrovni plochou, aniž by však přestala být na nižší úrovni kompozicí jiných ploch. Ale také lze říct, že každá z oněch úrovní, domén nebo sfér je sama sebe-organizujícím se obrazem, a protože proteinová doména je v buněčné a buněčná je v tělesné a ta je ve společenské atd., je zřejmé, že i jakákoliv hierarchie není nic než pár do sebe zapletených obrazů v obrazech, takže emergence není nic jiného než přechod pohledu z obrazu do Obrazu, oka mžik, kdy si kompozice já uvědomí, že je jen jednou z ploch svého vlastního života a že je každopádně plochou spíš vedlejší, parazitem lhostejně neseným zvířetem, rytmicky oscilující disipativní strukturou, která v našem světě neznámá nic než sebe samu. Obrazy v obrazech se živí hranicemi oddělovajícími jednotlivé domény, a protože lezou všemi směry, sesypaly se nám všechny kategorie, řády, rámy, strata, úrovně atd. na jednu hromadu hemžících se ploch a my už dál nedokážeme nevidět, jaký je všude kolem chaos, jak jsou naše jistoty nejisté, jak naše rozhodnutí nic nerozhodují, a jak to, co používáme, používá nás. Do práce jezdíme krajinou, v níž věci ještě nemají jména ani tvar, prostředím plným pravděpodobnostních funkcí a jiných chaotických fluktuací, krajinou hodnot bez hodnoty, místy, kde se sráží neviditelné vlny, a kde z tříštění jejich vrcholů vznikají jednotlivé světy, systémy, řády, entity, subjekty, věci a elementární částice a všemožná další vyprávění, která poté, co jim uteče jejich čas, se zase rozpadnou na oprýskané plochy s ostrými hranami, jež při narážení do sebe, škrábání se a urážení vytváří ničím specifickou zvukovou stopu chaosu. Svět je chaos a vy jste mezera, obraz v obraze, který se v něm nachází, kompozice, utvářející se z ploch, které potká, z nabídek, které použije i z pohledů druhých, které použijí ji.

Situace: žák ve škole je obraz v Obraze. Já je obraz a moje třída je Obraz. „Hlava je akvárium myšlenek," já je kompozice, rozpouštějící se do svého života, posílající papírek mezi opěradly židlí, stávající se chaosem, účastníci se rušení vyučování, vydávající se do vnějšku, do Obrazu, roztržitě hledající mezi lavicemi něco k použití, k zabavení se namísto sdělávání se. Školní třída je také obraz v Obraze - zarámovaný prostor, z něhož není lehké uniknout ven, a z něhož se žák pokouší se ztratit tak, že se sám stává Obrazem, vytváří v sobě několik jiných světů (situací odlišných od bytí-ve-škole) - používá svou obrazotvornost, aby se ocitl v jiné situaci, viděl třídu jinak, skrz příběhy, do nichž se vydává šestiletý Calvin lovit dinosaury, ačkoliv stále sedí v lavici první třídy, plíží se za tabulí, uniká mezi perspektivy svých jiných vnitřků, stín dinosaura míhající se mezi lavicemi, visící jednou rukou za zářivku, pomalu praskající akvárium, predátor ohrožující za zády učitelky celou třídu, vyplavené myšlenky, klouzající se při hodině po parketách, nápady vrtící křečovitě ocásky, Calvin stávající se vlastním Obrazem, který je však zase obrazem v Obraze, a tak se žák, díky topologickému prostoru Foucaultova záhybu, dostane v podobě snící mezery až za školu, do vnějšku sdělovacího systému, na školní hřiště, na prolézačky a nikdo si ničeho nevšimne a nikam nic nezapíše. Žák nedávající pozor je Obraz zahnutý s obrazem, Vnějšek tvořící Vnitřek z jeho Vnitřku, člověk, který je mezerou ve třídě, vlastním světem s myšlenkami zpoza rámu obrazu, zpoza horizontu, který se až do zvonění prý nedá překročit, žák sdělovaný, protože to je potřeba se naučit, že je člověk obrazem, který má vlastní identitu, úhel pohledu, názor a rám, to vám někdo řekl, když jste byli malí, že horizont se nedá přelézt, a pak vám to tisíckrát zopakovali ve škole, že máte subjektivní pohled a sedíte v jeskyni a je to na známky. A ve stejnou dobu žák utíkající v Obraze, zažívající dobrodružství, poznávající nové hry a nové skutečnosti, vidění mizící v díře pod topením, odkud je slyšet jen suché plácání utíkající rybičky, dinosaurus procházející se chaosem, Calvinosaurus představující si přestávkový lov pomalu utíkajících dívek, jejich vřiskot, strach a hnus, s kterým si o něm budou myslet, že je magor, ale jemu to bude jedno.

Takže se ukazuje, že každé vyrušení při výuce je vlastně připomenutí se chaosu, okamžik, kdy vnějšek proniká do vnitřku, kdy se dítě-mezera nachází mimo sebe, a dokonce i mimo třídu, chvíle obrazotvornosti, kdy žák sedí na únikové linii a přímo zažívá zkušenost nejzákladnějšího pocitu západní civilizace: být někde jinde, čímž je zodpovězena otázka učitelk, jež jsou občankami par excellence: „odkud se to v těch dětech bere?" Bere se to z chaosu a nedá se to zastavit, protože to právě znamená být živým - být obrazem v obraze - myšlením mizícím někam jinam, plochou vytvářející kompozice, mezerou bavící se se svým rámem, viděním trhající svou sítnici, pohledem, který dokáže přesvědčit horizont, aby se připnul roztržít na pláž, vyprávěním na výpravě chaosem, neplavcem, proskakujícím třetí vlnou, neposedou, který použije připínáčky z výstavky o dějinách světových náboženství a přidělá učitelku na nástěnku v pozici, která nikomu ze třídy nic neasociuje. Jedna holka vezme houbu, nesmočí ji v umyvadle, omyje fyzikářce okoralé rty a nad lavice se díky jednomu prudkému vydechnutí vznesle něco jemného bílého prášku.

Černá díra je vnitřek, z něhož nic nemůže uniknout. Z vnějšku jsou černé díry neviditelné, protože žádnému fotonu se nepodaří se od horizontu události odrazit, možná proto, že to vůbec není povrch, ale jen imaginární linie ve vesmíru, jejíž poloha je odvozena od hmotnosti singularity. Rámem obrazu, kompozice, kterou nazýváme

černá díra, projdete, aniž byste to nějak zaznamenali. Cokoli překročí tuto linii, je nenávratně ztraceno - existuje absolutní zvnitřňování - jsou pády bez dopadnutí, pády na místa, která nejsou místy, ale singularitami, něčím na konci prostoru i času, pády do vnitřků v hlubinách vnitřků - pády, při nichž se gravitace chová jako samuraj, jako Zaitochi prosekávající se nepřáteli, které potkal na cestě vesmírem. Tělo, procházející krajinou, sedící na kameni, který se těsně předtím sešoupl z masivu, tělo poslouchající šlápoty rolníků, kaluže, dešťové kapky a bahno, tělo št'ouchané tužkou do zad, tělo dívající se přes kopec, Zaitochi zabíjející v rytmu zvukové stopy, tělo připravující si věci na odchod domů, protože bude za necelou půlhodinu zvonit, takže už nemá smysl si nic zapisovat, tělo které vidí. Jak je tam rozseká v tom dešti u té skály. Co se děje uvnitř černé díry? To nikdo neví. Je tam černo a prázdno. Je tam černo a prázdno, protože to nikdo neví nebo je tam černo a prázdno, protože tak si představujeme díry nebo je tam černo a prázdno jako ve vesmíru, protože černé díry jsou ve vesmíru, a tudíž se tam nebude dít nic jiného, protože tam, kam my nedohlédneme, se neděje nic zajímavého, a proto máme být všichni tady a soustředit se, jenže soustředění je přesný opak toho, co dělají samurajové v boji, jak se cítí, když procházejí mezerami mezi údery mečů a bambusových tyčí, když se rozpouštějí mezi záměry protivníků, když vidí do všech stran najednou a slyší záhyby oblečení, jak před sebou valí kupy vzduchů. „Černé díry mají monopol na absolutní nepořádek.“ (Greenee)

Bojující samuraj je singularita rozkládající vše, co překročilo horizont události, všichni nepřátelé, jež se ocitnou v dosahu jedné scény samurajova života, jsou odsouzeni k smrti rozsekáním, k naběhnutí do cesty Zaitochiho meče. Od záběru, v němž nad nimi začala znít melodie, ohlašující v Kitanově filmu počínající bitku, tušili, že jsou plochou vstoupivší do poslední kompozice, že prošli horizontem události, překročili rám obrazu, jehož linie a formy a obraty bude určovat slepý samuraj. Vědí, že se nachází v situaci, v níž hrají roli plochy, do nichž mají být vytvořeny mezery, už padají směrem k singularitě a kolem nich létá meč a postupně rozdává rány, někdy až později, takže některé vedlejší postavy se musí, než zemřou, kolem samuraje prosmýknout několikrát, a tak hrdina získá čas, který potřebuje krev, aby vytekla dál od těla prvních zabitých a mohla se na konci scény, až mnoho rukou ztratí spojení s centrální nervovou soustavou a až trhliny v břišních dutinách několika podomních zabijáků odhalí za doznívající hudby vnitřek zaplétající se s vnějškem, mohla se ta krev rozpouštět v louži, a tudíž vypadat dobře až kamera odjede nahoru a odhalí celou kompozici mezer v okolí singularity, která nechává dešťové kapky omýt a naleštit svůj meč, aby žaludeční šťávy, taktéž vyzvané na vycházku, zbytečně nerozkládaly jeho povrch, co se po mě tak kouká, nemám vůbec tušení, snad se mě na nic nezeptá, o čem mluvila.

A zatímco dává krvi čas na její vypravování se deštěm, dívá se Zaitochi na kolem pobíhající těla a vysekává z nich plochy podobně jako singularita, která si kousek za horizontem události rozloží padající kompozice na tzv. lesknoucí se jednotky, což jsou nejmenší možné plochy schopné mít barvu, entity mnohem menší než superstruny, dokazující, že i bezbarvá DNA na určité úrovni září někdy až pětadesátí miliony barev. Mobilní telefon umožňuje poslat na druhou stranu třídy papírek, který nemá nikdo číst, což bylo dříve takřka nemožné. V podobném prostoru, v němž je mezi všemi jeho body stejně daleko, a který lze libovolně přehýbat, kroutit, trhat a opět slepovat, se nachází samuraj (stejně jako jakákoliv jiná filmová postava) i

padající věci, protože singularita předtím, než je nechá stát se jí samotnou, natočí si všechny lesknoucí se jednotky do vše možných kompozic, a tak v momentě kdy je pojímá do sebe zná i ten nejmenší detail jejich vnitřku mluvila s každou buňkou každému atomu obrátila jádro naruby zkrátka už urazila na ztrácejícím se těle co se dalo už se dost nakoukala této podívané kterou jí přichystala rozpouštějící se kompozice vytvářející všechny své možné tvary padající do svého vnějšku který je tím nejhlubším vnitřkem a nakonec zůstane děšť stát se Zaitochim sám.

Jako si singularita určuje velikost svého rozhledu a Zaitochi, jako všichni samurajové, ovládá celou scénu bitky, přeje si žák, aby dokázal donutit čas, aby už zvonilo, aby se dostal za rám svého obrazu, rád by byl někým, kdo řídí zvukovou stopu svého vyprávění, samurajem, který nemusí poslouchat učitelku a může zapnout extradiegetickou zvukovou stopu svého vlastního diegetického světa, protože onu melodii, která upozorňuje, že jsme uvnitř horizontu události, ať už kurva zvoní, pouští samuraj sám, on vytváří kompozice svého života, je celým svým filmem, každou z jeho ploch i každou z jeho mezer, a proto může nejen překonat všechny nástrahy a úskoky nepřátel, ale také se vidět zvenku - vidět se jako plocha, bojující s jinými plochami o cestu do další kompozice, vidět vlastní tělo jako obraz, o němž vím, že uvnitř něj žije mnoho dalších obrazotvorností, stovky rychlých pohybů mezerami mezi vyprávěními, které mě tady u skály chtějí rozsekat, vidět se támhle u skály, jak se vyhýbám tomu, kdo mi jde po zádech, vidět se z Obrazu, vidět, že jsem jen mezer, co má jen schopnosti proplétat se všemi mezerami svého vnějšku. Jako mají tanečníci zásobárnu pohybů, mají obrazy zásobárny ploch a mezer.

Samuraj je černá díra vidící celým povrchem svého horizontu události, obraz dívající se rámem do Obrazu a žák, dívající se ze školního hřiště, jak sedí v lavici a nedává pozor, singularita používající všechny informace, co letí vesmírem okolo, aby z nich později uvnitř sebe připravila nový vesmír, slepý bojovník, za něhož se dívá meč a okolní stromy, protože on sám se věnuje pohledům dešťových kapek, jejich stávání-se-kaluží a jejich vypařování se, z čehož plyne, že z této žakovské historky o únicích vnitřními světy, o prolézání mezer a vylézání v jiných rámech, je důležitá hlavně informace, že i obraz, co je v Obrazu, je sám zase Obrazem jiných obrazů a že právě proto se plochy dokáží k sobě postavit zvenčí, podívat se sobě do očí a objevit, že všechno je neustále jinak, protože vůbec nejsou pouze plochou, jednotkou ztracenou v chaosu, nicotě, vesmíru či kde, ale že jsou plochou v ploše, která se chaoticky rozpadá zažívajíc dobrodružství jako nikde, že když jsme obrazem v obraze, nemusíme se dívat pouze z vnitřku na vnějšek, z obrazu do Obrazu, ale můžeme použít naše vidění, využít skutečnosti, že je mezerou a rozpustit se do vnějšku, propustit se do Obrazu a dívat se buď z Obrazu do obrazu (na sebe sama), anebo, což je zábavnější, rozhlížet se po Obrazu, vidět ne-svým, nelidským pohledem, z místa pohledu, kde už jen málo horizontů mívá náladu říkat, co je viditelné a co ne, natož aby vám bránili v procházení se po nich nebo kopání kamínků do jiných světů.

Jsmo klíštětem Schrödingerovy kočky. Svět klíštěte se stává ze čtyř ploch: ze slunečního tepla, které mu oznamuje, kde je nahoře a dole, aby vědělo kam šplhat po trávě; z pachu kyseliny máselné kolemjdoucího živočicha, jež signalizuje klíštěti, že se má pustit stébla a padat dolů; z odporu chlupů savce a ještě čtvrté věci, kterou jsem zapomněl. Klíště si vytváří svůj obraz tak, že ze všech možných ploch, které se mu v přírodě nabízejí, používá právě jen tyto čtyři - nepotřebuje vidět nebe, louku ani barvu

zvířete, na něž padá, když se vypravuje za potravou, ani cokoli jiného. Klíště neví, že dýchá vzduch. Já je takové klíště, možná trochu složitější, používající více ploch, vytvářející zamotanější kompozice obrazů (v Obrazech) - vnitřků, které si ze svých vnějšků berou jen něco málo a mnohem více nechávají jít svou vlastní cestu kdesi za hranici svých pohledů. Klíště vůbec nežije spolu se zajícem, liškou nebo houbařem, ale žije uzavřeno ve své chudé, ale pro klíště zcela uspokojující, kompozici v lese, je čekající mezerou lezoucí loukou, která není uceleným prostorem, žádným koherentním prostředím, v němž by se odehrával lesní život, nýbrž je světem Obrazů, jenž se stává z mezer (z obrazů-klíšťat) a jejich vnějšků, děravou loukou, kterou se klíště se svými čtyřmi vyprávějícími se plochami proplétá. Ale o klíště tu ani moc nejde. Spíš byste měli mít na očích omezenost jeho obrazu, rám jeho vnitřního světa, jeho horizont události a celou tu ohromnou bohatost jeho zázvěti, z níž klíště nic nemá, protože není žádný důvod se nedomnívat, že bychom jako lidé na tom byli nějak lépe. A právě tento vnějšek, divokou přírodu, nepředstavitelně pestrobarevný svět plný věcí a pohledů, o nichž nemáme ani tušení, a mezi nimiž žijí všechna klíšťata svůj život, nazývám chaosem. Ale i klíště je obrazem v obraze.

Obraz, v němž je obraz, je místem chaosu, běží to tam jinak, žijí tam nemrtvé kočky, jejichž elementární částice si chaoticky fluktuují v ocelové bedně, odrážejí se od jejích stěn a proplétají se jedna s druhou, klíště se sotva udrží kožichu, který se co chvíli vydá na své pravděpodobnostní vlně někam k třetí straně vesmíru, klíště je docela zmatené, pach krve se objevuje a zase mizí, chemie tu někdy funguje a někdy ne, kočka se rozpouští a zase ustavuje, někdy jí sedí klíště za krkem a někdy se kočka použije tak, že se najednou ocitne na zadním tříse, což by bývalo bylo klíštěti fuk, kdyby to nemělo vliv na radikální mutaci onoho faktoru jeho světa, na něž si nepamatují, pak je kočka chvíli v klidu, jen má několik ocasů a její oči jsou v kvantové superpozici, takže její zornice jsou roztažené po celé mléčné dráze a ona se pohybuje daleko za svým horizontem a neví, že jí klíště saje krev, ani jí nezajímá ta lahvička s jedem v rohu, která jí s padesátiprocentní pravděpodobností pošle na onen svět a Schrödingerova kočka tiše zapře, což rozvibruje atomy klíštěte a také Schrödingerova sklenička popraská, ale nikdo si to nedá do souvislosti, protože ocelovou bednou neprojde žádný zvuk, natož brumlání kočičích útro, a tak nikdo neslyší kočičí klid, ani klíštěcí neklid. Být obrazem v obraze znamená být klíštětem i kočkou naráz, být kompozicí i chaosem, v němž ona kompozice žije svůj život. Nejsou žádné kolapsy: skutečnost nikdy nepřestává být pravděpodobná a nepravděpodobnost není méně reálná než skutečnost.

Být vedlejší postavou nějaké reality show, člověkem, který se, zavřený ve vile, stává obrazem v obraze: redukuje svou identitu na fotku a telefonní číslo (obraz) a nechává o svém bytí a nebytí rozhodovat střihače a pohledy vnějšku a smsky, nechá se používat jako postava z televize (Obrazu), zpovídá se přímo do vašeho obýváku (další Obraz) a vymýšlí (v obraze, co je ve všech těchto třech Obrazech) pro vás rozmanitě tragické televizní kompozice (Obraz), stává se jednou z ploch kompozice vašeho života (Obrazu v Obrazu). Nedá se to zastavit, chaos se nikoho na nic neptá, každý to jednou zmáčkne. Možná jen mimochodem, možná se tak stane, až ve svém vnějšku vrazíte do konferenčního stolku, až se na něm všechno zatřese a dálkové ovládání spadne na zem a nějaká parketa to zmáčkne za vás a ve vašem obývacím pokoji se objeví modrost některé z reality show a vy, ať chcete, nebo nechcete, se zapletete s

jejími pohledy, váš sdělaný úhel pohledu infikuje její divnost, vaše vidění bude afektováno - podíváno, ve vašem myšlení se objeví mezera, v televizi bývají nepředstavitelné věci, ocitnete se někde jinde, s někým cizím a přeci tak blízkým, nějak jinak, v chaosu to nikdy není jinak, nikdo není než obraz v obraze, singularita mimo prostor a čas, chaos nahuštěný do místa, co má nula rozměrů, mezera ve vesmíru zahýbající se s chaosem, jež se rozprostírá za jejím horizontem události, singularita neustále se dívající horizontem události, vypravující se pohledem daleko za něj, singularita pohlcující okolní vesmír, obraz rozpouštějící se do Obrazu, zvnitřňující jej a zároveň jej používající ke svému vyprávění se dál, k mutacím chaotických kompozic vnitřku singularity, k vytváření krajiny uvnitř černé díry a konečně k úniku singularity ven z černé díry, což vypadá tak, že uvnitř černé díry vznikne nový vesmír, což je i příběh o jiných dimenzích a rozměrech, protože to byla zřejmě náhoda, proč je lidské vidění trojdimenzionální a proč vesmír vypadá tak, jak vypadá. Náhoda - bezdůvodné odsouzení k lidskému pohledu k rámování obrazů. Narostl nám mozek, a tak jsme se rozhodli používat svět výhradně podle nás samých, přerovnat ho podle měr našeho těla, zkulturnit biosféru, vytvořit z ní jeden jediný všelidský obraz s celkem konkrétními fyzikálními, přírodními, společenskými a jinými zákonitostmi, jednu velkou globální kompozici, která si myslí, že je nejinteligentnějším místem ve vesmíru.

Ale jsme obrazem vypravujícím se do Obrazu, ve škole jsme se naučili, že je prostě potřeba být někde jinde, že jsme chemickými hodinami, které na vyšší úrovni emergují rytmické, sebe-organizující se chování, a tak se vypravujeme po chaosu, protože tam to žije, a protože s naším vlastním pohledem na svět se už nedá vydržet, možná jsme lehce odsouzeni se neustále z něčeho dostávat ven, vždycky je jiná cesta a je tam někde pravda a žijí tam mimozemšťané. Každý vnitřek se stává z nekonečna vnějšků a vnějšek sestává z nekonečna vnitřků. Ztrácíme se v chaosu, čas běží příliš rychle, přiměřenou rychlostí se děje jedině rozpadání, pevné se roztéká a dané zamlžuje, naše oči jen pomalu dokáží přivykat biosféře ve věku její biokybernetické reprodukovatelnosti - což jsou právě důvody, proč nikdy nemáme a nebudeme mít na nic čas. Ale vlastně o nic nejde, neboť je nekonečno různých časů, rozpadání je přesně to, co se má dít, když se obraz zaplétá s obrazem, když se vyprávění navzájem protékají a bájná zvířata sestupují ze zamlžených vrcholů pravděpodobnostních vln: cítit se rozpuštěně je v krajinách, kterým už nesejde na tom, jestli jsou skutečné nebo virtuální, občas lze procházet skalní stěny, z cela normální, dokonce se to vyžaduje: živiš, tak přepínej. V budoucnosti je chaosem, v němž se ztrácíme, naše vlastní místo pohledu, náš vlastní život, vnějšek, do něhož se vydávám, protože jsem zvědavý na vyprávění, která potkám v Obrazu, na nabídky mého přirozeného prostředí, oné živoucí krajiny osídlené umělými inteligencemi, radioaktivními rybami se třema očima, kyborgy a co ví, kým ještě. A protože biosféra je zvědavá na kompozice mezer, které všechny pohledy vytvářejí, když se po ní vypravují i na to, jak ji budou používat, urážet její kompozice, přebudovávat perspektivy přirozeného obrazu světa. Procházet chaosem jako živá kompozice, nepřeměňující pouze energii, ale i sebe samotnou, vypravovat se roztodivnými místy pohledu, vyprávět se ze svého příběhu, být neustále nějak jinak, obrazem rozpuštěným v obraze, nabídkou, která je používána, potravou, co nejlíp chutná prošlá životem, lehce se nechá rozkládat v hlíně, dokud se z nás nestane plesnivý člověk - ještě víc lahodnější než král sýrů.

Ostrov Michaela Baye

Každý má o sobě nějaký obraz - říká se mu „já“. V opuštěných dolech nedaleko Skalických hor jedna soukromá firma pěstuje zdravotní pojistky pro bohaté občany. Každý máme Obraz, jenž o nás mají druzí - říkáme mu „já“. Toho, co se kdysi vrátil do jeskyně, aby vyprávěl o několika nových aspektech stínů na zdech, toho ti připoutaní zabili a Laplace říkal, že vše je determinované, a že kdybychom znali celou minulost a celou přítomnost, kdybysme opravdu znali sebe sama i náš svět, tak bychom dokázali předpovídat budoucnost, ale dnes už víme, že by to tak nebylo, ani kdyby to tak bylo a klon Lincoln 2 Delta myslí na klona Jordan 2 Delta a ona myslí na něj. Ostrov je obraz světa klonů. Lincoln byl první americký prezident. Ostrov obklopuje moře. Jordan byl vynálezce reklamy slibující požitky s nějakým produktem.²⁶ Není žádný ostrov. Ostrov je obraz v obraze. A tak je třeba vypravit se někam jinam, byť by to mělo být do nikam. Je to o dvou klonech, co je pěstují na maso, oni utečou, zjistí, že je pěstují na náhradní díly a osvobodí všechny další klony.

Když můra vyvádí jejich zvědavost ven ke světlu poznání, do Obrazu, kde je všechno jinak, kde Jordan zjistí, že hrála v reklamě, že se tam líbala s někým cizím, že existuje něco jako líbání a ještě, že kreditka nepatří ženám do ruky, a že není žena, ale klon, jehož jméno je označení pojistky, tak nevycházejí z jeskyně, aby objevili pravdu, ani aby vypnuli matrix a zapnuli skutečnost, ale odcházejí z obrazu vlastního pohledu do kompozic vnějšku, ze svého uzavřeného světa do krajiny dobrodružství. Převlékají se z obrazu do Obrazu. Pryč z toho „já“, jenž je mým pohledem na svět do toho „já“, které pro mne bylo dosud nespátřitelné, protože náleželo cizím pohledům. Vypravování se dvou klonů za rámy jejich světů, příběhy dvou pohledů, jež se potulují po svém vnějšku, akční útěk dvou obrazů do Obrazu.

Rám či okraj obrazu je v první řadě vnějším obalem řady rámu či hran, které se spojují, vytvářejíce kontrapunky linií a barev a určující složeniny počítků. Ale obraz je rovněž silou odrámování, otevírající ho do roviny kompozice čili do pole nekonečných sil. Odrámování ve směru linií úniku, která prochází teritoriem jen proto, aby je otevřela do universa. Kompozice a zase kompozice: to je jediná definice umění. Deleuze a Guattariho. Malířství je nejrůznějšími způsoby a ve všech svých stavech myšlením: vidění prochází myšlením a oko myslí víc, než slyší.

Ostrov je tam, kde se ztrácí smysl, kde přestáváte být pojištěním, kde ztrácíte sebe sama, kde už neplatí nic z toho, co víte, kde nevidíte vlastním pohledem, kde Když jsem poprvé viděl Ostrov, netušil jsem, co by mohlo následovat v další scéně. Ti dva utíkají ze světa, který vystavila expozice, z umělého prostředí, sterilního a pravidelného, řízeného stroji a plného dohlížitelů, s nímž žili zcela v souladu, který jim dával smysl, a jemuž vděčili za své životy, ale pak se objevila můra nebo zvědavost, což vyjde nastejno a oni zdrhají do neznámého vesmíru, v němž je to, co se může ve filmu stát, aby to do něj patřilo a nerušilo - proč by neměly v Pánovi prstenů jezdit autem – pryč do dějícího se vesmíru filmu, v němž je diegetický práh pravděpodobnosti posunut do nekonečna, takže vlastně zmizel, vypravující se klony neznají žádné hranice, Michael Bay nepotřebuje žádné prahy, takže jakmile se na plátně zapletl se jménem producenta Jerryho Bruckenhaimera, postavily akční filmy

²⁶ Vyráběl automobily a v reklamách byl zvyklý uvádět jejich technické vymoženosti, ale potom jel jednou vlakem a z okna viděl pěknou holku na koni a řekl si, že když jiná pěkná holka pojedje v jeho autě a slogan všem vysvětlí, jak skvěle se cítí, prodá určitě podstatně více vozů a jak si řekl, tak je to až dodneška.

pravděpodobnosti ke zdi a prohnali jim čela sadou digitálních efektů, takže v tom městě, kam doletěli vlakem, mělo najednou smysl úplně všechno, takže nic nebylo nemožné, stejně jako v chaosu nebo absolutním vnějšku, takže jsem se díval na film a viděl jsem obrazy, žijící svým vlastním životem.

A Lincoln s Jordan proběhnou obrazem a vyjdou ven z experimentální mísky, v níž byli vypěstováni a objeví nový horizont a ten jakoby se vznášel nad krajinou a říkal jim, co všechno můžou vidět, když se rozhlédnou kolem sebe a oni se otáčejí kolem dokola a nemohou uvěřit svým očím, protože ještě nikdy neviděli kameny a skály a čáry po letadlech na obloze a ještě nikdy neslyšeli foukat vítr, a tak tomu horizontu naslouchají a vydají se k němu blíž, aby zažili něco zábavnějšího než práci, bytí pojistkou a smrt, a protože nevědí, že jde o horizont, o něco, co má ustupovat, tak ono to neustupuje a potom potkají u silnice hada, neví sice, co to je, ale ví, že je to živé a je to lehce symbolické: připomíná to vyprávění o tom, že strom poznání byl od stvoření světa až za zdi ráje, a že teprve pozdější autoři jej přesadili dovnitř, neboť potřebovali člověku vnutit představu, že svět je pochopitelný zevnitř - z lidského pohledu, a tedy že člověk musí myslet na svůj ostrov a pracovat a starat se o tento svět a chovat se v něm, jak má, aby se pak mohl bavit na onom světě v nebi, které je také vlastně kamsi dovnitř (minimálně je tam nějaká brána), takže to celé vypadá logicky, jenže co když to bylo úplně jinak, co když ti dva chodili za zdi ráje zcela běžně, na procházku, na kopec na vyhlídku a tak a jednou tam potkali hada, který jim ukázal strom poznání, tohle sedí, a dali si spolu jablka, která se uvnitř v jejich ústech rozemlela na bublinkovitou kašičku a seznali, že poznání je docela zábavná činnost, že z toho do budoucna plynou zajímavá vyprávění a nečekané příhody a rozhodli se, že se už dovnitř nevrátí a budou se raději radovat z událostí zpoza rajských horizontů.

Při pohybu z obrazu do Obrazu vám nezbyvá nic jiného, než se řídit výhradně podle in-formací, jež se vám v Obrazech, kterými procházíte, nabízí k vidění, neboť jste obraz v Obrazu a obraz se v Obrazu vůbec nevyzná.²⁷ Pokud tedy řidič oznámí, že v Obrazu nepatří kreditka ženské do ruky, vezmete to na vědomí a poslechnete. Případá vám to sice jako nějaká nová ideologie, jenže pak najednou narazíte na čas-zase-někam-jít, nějak se musíte použít a napadne vás, že tohle divné pravidlo Obrazu je vlastně stejně obrazotvorné jako byla všechna ta nařízení obrazu světa, z něhož jste se vyvlékla, a že i zde se dají všechna pravidla vytvářející vaši aktuální kompozici, převyprávět tak, abyste se ocitli ve svém vnějšku a tedy mimo tato pravidla, někde jinde a nějak jinak, v jiném Obrazu. S tímto zážitkem se ale už nemusíte vydávat pouze směrem dopředu, do dalšího zázvěti, najednou to jde bezpečně i zpátky, tam, odkud jste vyšli, do stísněného obrazu vašeho já, mezi zdi a řetězy (a taky jak jste v Obrazu máte trochu zmatek v tom kde je dopředu a kde dozadu neboť si nemůžete být jisti že časy jdou zde stejným směrem jako v obraze), a tak se klony vrací mezi zkumavky, aby řekli dalším klonům, že není žádný ostrov, jenže už to není jeskyně, není to obyčejná cesta z Obrazu do obrazu, ale cesta z Obrazu do Obrazu, co je náhodou velmi podobný obrazu. Reteritorializace já, které už není rozpuštěné, hrdinka, co není vlnou, ale plochou viditelnou na scéně, obraz se svým pohledem na svět, já jdoucí kolem svého života, já-obraz, jenže se to nedá zastavit, prostě nedá, i když se vidíte jako já, nepřestáváte být obrazem v obraze, a tak musíte zase ven, jinam a

²⁷ Agent J, když vstupuje mezi Muže v černém, ztrácí všechny své dosavadní schopnosti, protože jeho zkušenosti výborného policisty jsou mu při zaplétání se s mimozemšťany k ničemu.

nezáleží jestli je to podivnost vzdálených dimenzí, na co jste zvědaví, nebo neslýchanost nejbájnějších hlubin, vyprávění buněčných domén a proteinové televizní kanály, na něž se dívají samurajové a jiní obyvatelé proudu hmoty a energie, když se vypravují z obrazu do obrazu naopak, ne ven ze sebe, ale do sebe. Říkáme tomu koncentrace nebo meditace, ale je to jen jedna z podob zvědavosti, zaplétání se s vesmírem na jiné než lidské úrovni, zvědavost na světy z mezer mezi jing a jang, na jedno, co je vším, na čtení si v egyptských hieroglyfech jako v televizním programu a co když jsou pyramidy „Ale už Plinius, předtím než zahynul kvůli své zvědavosti, která ho hnala do příliš nebezpečné blízkosti sopečného Vesuvu, říkal: Existovalo mnoho věcí, na které se pohlíželo jako na nemožné až do té doby, kdy se uskutečnily.“

Ta reklama, kterou Jordan (Scarlett Johansson) potká na útěku ve městě, je skutečná reklama - dávali ji i v tuzemských televizích. Když použijete ve filmu skutečnou reklamu, nejenže se nijak nezmění její opravdovost, ale ještě se skutečnost neuvěřitelně zaplete s fikčními světy: když je skutečná reklama, je skutečný i zbytek filmu, a když se hrdinové vypravují mezi skutečnými reklamami, jsou stejně skuteční jako my, kteří se díváme na tytéž reklamy. Ale možná že reklama vůbec skutečná není, že všechna ta slova označující prací prášky, jména vložek, másel a typy pojištění vlastně vůbec neznáte, že nevíte, kdo nebo co je Azurit nebo vláknina. „To je Hana Heřmánková!“ Chodí po bytech a pere cizí prádlo.

A jako šaman není v jiných světech nonstop, tak neexistuje ani jediný směr času, žádné odvíjení vyprávění buď stále dopředu, anebo stále pozpátku, obraz používá Obraz a Obraz používá obraz - chaos je nekonečný shluk obrazovek zvědavých na to, co dávají jinde, vlastnicích dálková ovládání od všech ostatních, neustále přepínajících z kanálu na kanál, vytvářejících ze sebe soustavy televizí (jako na hokej na náměstích, jen rozmanitých tvarů) - videoarty velikosti měst i celých galaxií a soustav galaxií existujících mezi znaky genomu všech obratlovců - kompozice vysílající vyprávění, která se na jednu obrazovku nevejdou, a která si obrazovka zrychluje a zpomaluje a přehrává znova a nudné scény přeskakuje a lidem, s nimiž nechtěla moc být, se snažila neodpovídat na smsky, ale moc se jí to nedařilo, a ta obrazovka nikdy nevidí, co dává, ani jako odraz na jiné obrazovce, protože obrazovky se, stejně jako upíři, nereflektují, neví kolik jiných obrazovek je zrovna přepíná, jestli neběží zpomaleně, ani jestli není jen jednobarevnou plochou - jednou z tisíce zasíťovaných monitorů pouštějících do éteru nejnovější reality show a vlastně ani neví, jestli není vypnutá a jestli všechny ty kompozice, které vidí, nejsou jen odrazy okolních obrazovek, které se na ní odrážejí jako na vypnuté televizi, jestli není takovoutou mezerou, kterou vysílací čas od vysílacího času vídávala mezi normálními televizními obrazy, a jíž nikdy nešlo ani trochu přepínat, ale to je jen nápad. A fraktály jsou kompozice, které se napříč jednotlivými úrovněmi dohodly, že budou vysílat to samé a proto jsou to tak zvláštní obrazy v obrazech.

Chaos je různý a ona si vezme kreditku do ruky a koupí s ní dětem zmrzlinu a divák vidí digitální kód letící k satelitu monitorovaném ve voze plném zabijáků a ona si sedne na houpačku a vychutnává si svůj pobyt v reklamě na chladivý pocit a oni pro ní přijedou a seberou ji a my jsme věděli že ženské nepatří kreditka do ruky a ona neposlechla a teď má co chtěla blbou zmrzlinu jenže blbý je tu divák co vnucuje obrazům své zkušenosti a myšlenky které mohou být dávno zastaralé a zcela mimo protože Jordan se mezitím rozhodla že to co by se nemělo dělat lze využít k pohybu do

dalšího Obrazu kreditní karta se transformovala v klíč a děti v součást plánu a poloilegální vojenská jednotka v dopravní prostředek, čemuž se říká používat nabídky špatně.

Když projíždíte Obrazem, v němž ničemu nerozumíte, nemusíte se řídit jeho dopravními předpisy, které ostatně stejně neznáte, takže vlastně nemáte žádné měřítko, podle něhož byste se mohli rozhodnout, že zvládnete ovládat létající skútr, když jste ho nikdy předtím neviděli a ani jste nevěděli, že něco jako skútr existuje, nezáleží, jestli jedete správně, bohatě vám stačí se řídit, vaše mezery ve zkušenostech s místem se prolínají s mezerami místa, bez rozmyšlení nasednete a proplétáte se městem a ono se to vyhýbá nadzemkám a vrtulníkům jaksi samo, což se filmovým postavám často stává, a jaksi samo vás to nechá projet skrz 70. patro jednoho mrakodrapu a nakonec zůstanete viset na jeho označení, na velkém červeném R, a to je pak odstřeleno od skleněné stěny toho domu a vy se ho pořád držíte a ono se nevyhne vrtulníku, což se částem staveb ve filmech stává, a vy i s jeho troskami letíte z toho mrakodrapu dolů, a když už jste skoro tam, zachrání vás síť na padající cihly, a tak končí jedna z nejlepších, protože nejsamoúčelnějších honiček v dějinách filmu, taková, která se nedá sledovat jako obyčejný film - musíte být zvědaví - protože i její autoři byli pouze zvědaví na to, co ještě neviděli, a tak je to nesmyslné a rychlé a rozbíjející a spektakulární, protože takhle nějak to vypadá v chaosu, když se tam vypravuje Michael Bay ještě nikdy neviděl, jak auta naráží do vlakových náprav a v Matrixu jsme všichni poprvé v životě viděli, jak to vypadá, když se čelně srazí dva zrychlující kamiony a ten obraz neříkal nic jiného, než že je skutečný jako živý přenos a zároveň jej lze reloadovat, že být zvědavým obrazem nebo pohledem znamená vytvářet neustále co nejpodivnější kompozice, neustále utíkat za svůj rám, neustále se otevírat dobrodružstvím cizích ploch, neustále explodovat a prorážet střepinami sebe sama jiné kompozice, neustále se rozpouštět do pouště Obrazu, kde má každé zrníčko písku jinou barvu.

1902 - Cesta do nemožna (Méliés): obří chobotnice útočí na ponorku, hrdinové velkým oknem sledují, jak se přibližuje, a když je skoro u nich, jeden přiskočí a stáhne roletu. Další scéna o něčem jiném.

2006 - Piráti z Karibiku 2 (Verbinski): obří chobotnice žere lodě, hrdinové uskakují, a když se jednou přiblíží tak, že lze zmizet jednou cestou, vleze hrdina přímo do chobotnice. Další díl o ??? (Tohle čekání na třetí díly, na konec...narodil od Matrixu nebo Pána prstenů se však v Pirátech může stát cokoli - čtyřka, pětka i šestka.)

Poslední dobou jsou akční filmy nejen digitálně aefektované, ale také se už neberou tak vážně, jako tomu bylo v 80. či 90. letech. Terminátor 3 je opravdu veselý příběh o konci světa a záběr, v němž stroje odpalují na všechna americká města americké jaderné zbraně, aefektuje diváka víc krásou než apokalyptickou náladou. Akční filmy jsou vtipné věci. Přebíhají z jednoho obrazu do druhého, z rámu do rámu, z pohledu do pohledu a za horizont a zase zpět, protože v mizející mezeterii, chaosu chcete-li, nikdo a nic nic jiného nedělá, protože to právě znamená být živý a film je běžnou součástí biosféry nebo vesmíru nebo reality nebo jakéhokoli jiného vyprávění stejně jako vy nebo skály nebo tachyony nebo P2P komunikace.

Akční film je podivný shluk kompozic, používající naše operační paměti a volné časy - vyprávění, v němž se zaplétá obrazotvornost jedniček a nul s obrazotvorností zvědavých autorů a mrtvých producentů (v tom smyslu, že když máte

dostatek peněz na propagaci a efekty, je zaručeno, že vyděláte, a tak už nezáleží na smysluplnosti obsahu nebo očekávání publiku a vy si můžete dovolit nechat obrazotvornost filmu na zvědavosti autorů, teoreticky) a mísí se s atraktivitou diváků aefektovanými atrakcemi, film jako bifurkace pro dlouhodobé tendence vašeho vidění, když jedete na horské dráze, cítíte se jinak, nečekáte, že budete moci v klidu číst, když se díváte na akční film, vidíte jinak, nečekáte, že budete moci v klidu kontemplantovat stopy logu, víte, že se nelze spolehnout na fyzikální zákony.

Jednou kolem mě jelo auto, bylo to v Madridu, čekal jsem na přechodu a vzadu sedělo dítě a dívalo se skrz nestažené okýnko a já se viděl v tom skle vedle toho dítěte, jen na chvíli, spolu s nějakou paní a plotem a viděl jsem, že už nikdy nepojedu vzadu v autě a nebudu se dívat na dopravní provoz jako dítě, které neví nic o dopravních předpisech, takže dálnice pro něj neznámá omezenou rychlost a pohledy do zpětných zrcátek, nýbrž docela akční film, kde se rychle a beze smyslu střídají barevné plochy krajiny, po níž vede cesta hrdinů, kudy jde vyprávění kolem mého obrazu (rodinného auta), kde se hemží experimentální filmy produkované světly ostatních aut (obrazů, které projíždějí tím samým Obrazem). Najednou se z kamionu, jedoucího v protisměru odpoutá několik vlakových náprav, dítě nikdy nic takového cestou na chatu nevidělo, rychle se otočí a dívá se mezerami mezi topnými liniemi zadního okna, jak se jedna z černých dodávek staví na čumák a dělá salto na střeše, pak se vedle objeví několik hořících aut a jedno, které vypadá jako něčím přepálené. A jako při většině životních zážitků, Otec klidně řídí dál v pomalém jízdním pruhu směrem kamsi jinam.

„Chaos není definován neuspořádaností, nýbrž nekonečnou rychlostí, s níž mizí každá forma, jež se v něm tvoří. Je to prázdno, které není nicotou, nýbrž virtuálním zahrnujícím všechny možné částice a vytvářející všechny možné formy, jež se objevují, aby vzápětí zanikly, protože jsou bez konsistence, reference a konsekvence. Je to nekonečná rychlost rození a zanikání.“

Dívat se na automobilovou honičku ve filmu (a na film obecně) nikoli z pohledu hrdinného řidiče nebo bezcenného pronásledujícího, ale jako kdybyste jeli kolem ní, jako na jeden obraz vašeho života, na vyprávění, jež se mihlo vašim zorným polem, na záběr, na fragment land-filmu který v krajině vytvořila mezeru v protihlukové bariéře, na shluk takových okamžiků, na záblesky kompozic mezer, na plochy, které stojí za to zahlédnout, a které lze zažít jen když jedete kolem svého života, autem, nebo čímkoli, co umožňuje pohledy ve věku biokybernetické reprodukovatelnosti, když jste mezerou, co má v ruce dálkové ovládání na zrychlování a zpomalování, když jste kyborgem a natáčíte si film vlastníma očima, když nemůžete za to, že realita se sama stříhá a nevádí vám, že vás ten film nejspíš přepíná a přeskakuje nudné scény, když jste kompozicí chaosu, bavící se okolními plochami, dítětem, které nepoužívá dálnici jako komunikaci, protože je obrazem (dítětem-autem), který neřídí vlastní pohled, ale perspektivou řítící se kolem vlastních úběžníků, uvnitř land-filmu, vyprávějící se krajinou, je vedlejší postavou na místě, které se dívá za ní, takže cítí, že už necítí potřebu něco si přát, je obrazem rozpouštějícím se na zadním sedadle do Obrazu, takže dálnice se mění z dopravní komunikace na bavení se dítěte s jeho životem, na místo, které se nabízí k vyprávování se po chaosu, protože je plně prchavých kompozic.

„Neuspořádanost, nepravidelnost, neurčenost, nepředvídatelnost, nahodilost, absence periodicity, bohatství volby, i množství příležitostí i tvarů. V chaosu se

uplatňuje volnost proti dominanci. Růst chaosu je žádoucí v některých průmyslových technologiích, například při míchání dvou látek. Dokonalému promíchání a homogenitě směsi odpovídá co největší míra chaosu, kdy neexistují dominantní místa ani směry. Dokonalý chaos je abstrakcí. Odtud označení tvořivý chaos."

Umberto Eco cituje Plútarcha, který napsal: Petrón říká, že existují 183 světy uspořádané do tvaru rovnostranného trojúhelníka, v němž každá ze stran obsahuje šedesát světů. Tři zbývající světy jsou umístěny na třech vrcholech, ale dotýkají se těch, jež se nacházejí po stranách, a krouží bez nepravidelností jako při sborovém tanci. Toto znázornění není ani egyptské, ani indické, nýbrž je původu dórského, ze Sicílie, od muže z Himery, který se jmenoval Petrón a tvrdil, že existují 183 světy, jež se dotýkají jeden druhého v jediném bodě, avšak nevysvětluje zcela jasně, co vlastně znamená „dotýkat se v jediném bodě".

„Podle hinduistické tradice vesmír nevznikl z chaosu, ale naopak je věčný a hierarchizovaný. Skládá se z mnoha světů vytvořených z hrubé nebo jemné hmoty, z nichž každý má svůj vlastní vznik, trvání a zánik, takže vesmír je nekonečným řetězcem vznikání a zanikání světů."

„Vakuum je bezedné moře energie, z níž expandující vesmíry vytvářejí své kopie v podobě podoblastí, které se vyvíjejí svým vlastním způsobem, zvětšují se a chladnou a nakonec vytvoří podmínky pro zrození dalších dětských vesmírů."

A v květnu 1849 Hokusai napsal: „Od šesti let věku jsem byl posedlý skicováním tvarů věcí. Zhruba od padesáti jsem vytvořil množství kreseb, přesto ze všeho, co jsem nakreslil před sedmdesátkou, není opravdu nic, co by za mnoho stálo. Ve věku sedmdesáti tří jsem konečně pochytil něco ze skutečných vlastností ptáků, zvířat, hmyzu, ryb a z živoucí povahy trav a stromů. A tak v osmdesáti budu mít za sebou jakýsi pokrok, v devadesáti ještě hlouběji proniknu do významu věcí, ve stovce už budu opravdu skvělý a ve sto desíti bude jistě každá tečka, každá linie nadána svým vlastním životem."

„Nové vzorce informačního toku (televize, internet) ovlivňují všechny sociální role, ale ze všeho nejvíce právě role hierarchické. Ztráta kontroly nad informacemi oslabuje postavení tradičních autorit. A vzhledem k tomu, že kontrola informací je spíše neviditelnou než zjevnou složkou vysokého statusu, obklopuje změny v hierarchii zmatek a beznaděj."

„Umění není chaos, nýbrž kompozice chaosu, která dává vidění či divení, a tedy vytváří chaosmos, jak říká Joyce, komponovaný chaos - nic předem viděného či uvažovaného."

„Přesná měření započatá družicí COBE a vylepšená sondou WMAP silně podporují tvrzení, že vesmír je plochý. Tato skutečnost nejenže zapadá do teoretických předpovědí inflační kosmologie, ale jde i ruku v ruce s výsledky pozorování supernov. Jak jsme viděli, prostorově plochý vesmír si žádá, aby se celková hustota hmoty/energie rovnala kritické hodnotě. S obyčejnou a temnou hmotou, přispívající 30 %, a se 70 % podílu skryté energie spolu vše navzájem působivě souhlasí."²⁸

„V egyptské kosmologii chaos, Nun, představuje nejen stav před stvořením, ale současně stav, ale současně stav, který koexistuje se světem tvarů, jeví se jako obal a obrovitý a věčný rezervoár sil, v němž se tvary rozplývají na konci času."

²⁸ B.Greene, Struktura vesmíru, Paseka, Praha - Litomyšl 2006, str. 369

„Je-li maximální entropie v jakékoli dané oblasti prostoru úměrná ploše oblasti, a ne objemu, potom možná skutečné, fundamentální stupně volnosti - parametry, které mají potenciál způsobit nepořádek - doopravdy sídlí na povrchu prostoru, a ne uvnitř jeho objemu. Možná se vesmír spíše podobá hologramu. (str. 407)“

Jsme kompozicí ploch vypravující se po chaosu, obrazem v obraze. Vyprávění je právě tím "v" mezi obrazem a Obrazem, nejsme nic než příběh, nic než shluk historek, které se potkaly stávajíc se ve vesmíru, nic než podivná vůle, co chce mít možnost používat věčně se navracející plochy, nic než hejno pohledů, které svým hemžením tvoří naše obrazy světa, stádo komplexů, které se složitě zaplétají s kolem vedoucími atraktory. Jsme vyprávění letící vesmírem. A co když je to jeden z těch vesmírů, který nemá žádné fyzikální zákony, svět hrající Calvinball, což je hra, jejíž jediné pravidlo říká, že žádné pravidlo nesmí být použito dvakrát. „Není to jedno, jež se navrácí, ale navrácení samo je jedním, jež se afirmuje různým a mnohým. Jinak řečeno, identita ve věčném návratu neoznačuje povahu toho, co se navrácí, ale naopak fakt navrácení toho, co je diferentní. Proto je nutné myslet věčný návrat jako syntézu: syntézu časů a jejich rozměrů, syntézu různého a jeho reprodukce, syntézu stávání a bytí, které se stáváním afirmuje, syntézu dvojí afirmace,“ řekl Deleuze, ale jak jsem to sem přepisoval, rozmnožily se ty časy a prostory o nichž mluví, náš prostoročas se stal jen jedním mnoha, stávání se věčného návratu, neustálé objevování se diferencí, divností, draků a dalších mezer, nekonečné, jakoby ve tvaru koláčku s dírou uprostřed, věčné navrácení začalo sesychat, nikdo si ničeho nevšímal, protože ony chybičky a trhlinky a flíčky na povrchu byly zcela obyčejnými diferencemi, takže věčný návrat běžel dál jako obyčejně, dál se děl chaos a náhoda hrála svoje hry a Ariadna tančila mezi fraktály na nebi a Nietzsche vrhal kostky jako nadčlověk, prostě mu to tam padalo přímo z ruky a někdy hodil hodnotu, kterou nikdo nikdy nehodil, a o níž si ostatní mysleli, že je nehoditelná, protože přesahuje celkovou hodnotu všech kostek, ale on se jen šíleně usmíval, nicméně postupně se věčný návrat, dalo by se říct zastavil, ale bylo by to jako tvrdit, že vakuum je prázdné, nebo že kámen nic nevidí, což moc neodpovídá tomu, k čemu dochází, věčný návrat už jen nikam nesměřoval, ani k sobě samému, koláček se transformoval na hrneček, a jelikož se mu dělo totéž, co Foucaultovu záhybu, proháněly se po něm mezery, byl to hrneček plný děr a tehdy věčný návrat a chaos potkali mizející mezerou, jež se vyznačuje zejména tím, že namísto jejich stávání nebo navrácení používá mizení nebo ztracení nebo bloudění.

Jsme mizící chaos - kompozice bloudící po mizející mezerou. Vedlejší postavy vlastních životů - ti, co dělají chyby a neposlouchají rady hrdinů - ti, co mají natolik pevné sebe-vědomí, že je musí roztrhat nějaká příšera - civilizace čekající na katastrofu - tělo bez orgánů - vyprávění ztrácející se mezi odbočkami - člověkem tvořícím si svou budoucnost - rozbíjející obrazotvorností - pohledem, který, když v nějakém obraze potkal myšlení, nezavřel před ním oči, nýbrž si je rozpustil, a tak infikoval onu přicházející mezeru svými plochami a zatímco se jeho rozpuštěná obrazotvornost procházela mezi neznámými myšlenkami a cizími nápady, to cizí, divoké vyprávění se reprodukovalo, jak se smíchávalo s plochami jednoho obrazu na výpravě po jeho vlastních kompozicích, a pak se oči na okamžik vrátily do hlavy a kompozice do sebe zapracovávala plochy, které pohled posbíral venku v Obraze, při procházce mezi těmi podivnými vyprávěními chaosu, která jej použila ke své reprodukci a to všechno se dělo neustále a najednou, říkalo se tomu vědomí nebo já

nebo obraz nebo kompozice ploch nebo vyprávění, ale jak se ve 21. století chaos stále víc a víc prosazoval a zviditelňoval, byly všechny vnitřky stále častěji rozbíjeny plochami chaosu, takže oči už neviděly důvod, proč se vracet zpátky do hlavy, proč nezůstat ve vnějšku nepřetržitě, když chaos je na obou stranách povrchu těla a západní pohledy se připojili k pohledům zvířat, skal a strojů a jejich perspektivy přebíhali z obrazu do obrazu, vypravovali se do krajin za horizontem a vyprávěli si tam o příhodách, které se staly někde jinde a mnohdy se nestaly vůbec a některé se měly teprve stát a některým se mělo přihodit něco mezi tím vším.

„Mytická doba postrádá jakoukoli hloubku či rozměr; je to, jako bychom se ptali, zda Palečkova dobrodružství předcházela nebo následovala po Popelčiných. Héroové, tito vznešení hrdinové, nicméně měli svůj rodokmen a stávalo se také, že jim bylo předpovězeno, že rodové prokletí ztratí svou moc až pět nebo deset generací po nich.“ (Veyne)

Mizející mezeterie je tam, kde se setkávají mezery, což je kdekoli, protože obrazy se do obrazů nevypravují jinak než skrz mezery. V ní se ztrácejí plochy a odtud mizí mezery, ačkoliv v mizející mezeterii není žádné odkud a kam, nejsou tu žádné směry, protože tu nejsou prostor ani čas, dokonce ani vnitřek a vnějšek tu nikdo nerozlišuje, neboť z pohledu mizející mezeterie nejde nikdy o nic jiného než o zaplétání se mezer, o jejich mizení (okamžik, kdy se mezer stává viditelnou (z vlny částicí) - kdy se rámuje obraz a vzniká kompozice ploch) a jejich opětovné objevení se (rozpouštějící se obraz - mezerovatění - stávání se Obrazem (z částice vlnou) - vypravování se po chaosu). S chaosem má mizející mezeterie leccos společného, ale nikdy nemůže být homogenní, nemůže se dostat do žádného rovnovážného stavu maximální entropie, kdy by nastal absolutní chaos, protože mizející znamená, že z mezer se stávají shluky ploch a z kompozic se stává shluk mezer, že rozbitelnost nikdy neopouští obrazotvornost, když se obrazy navzájem používají, a když se vyprávění zaplétají mezi sebou, rychle, jen si něco řeknou, protože hned zase potřebují zmizet.

Mizející mezeterii si, spíš než jako nepředstavitelný chaos, představují jako nekonečný shluk mýdlových bublinek²⁹, které praskají a zase bublají, jako bez přestání mizící lesklé povrchy prázdných vnitřků, efemérní sféry tiše se rozprskávající do svých vnějšků a zase se dávající dohromady z okolo letících kapiček mýdla nebo kousků energie nebo fragmentů sil nebo explozí vytrhnutých cárů masa nebo ploch vypravujících se za rám obrazu, zkrátka z mezer vytvořených vyprávějími se kompozicemi. Je to trhající se proud hmoty a energie. Film, u něhož se zasekl věčný návrat. Nemísto. Mizející mezeterie má šedesát pět milionů barev. Když se podíváte na mizející mezeterii zvenku, třeba od stolu s večeří, uvidíte změť prskající pěny, v níž se na různou dobu, ale obecně spíš na velmi krátkou, objevují bubliny všelijakých tvarů s napnutými lesklými povrchy. To, co vidíte jako bublinky, jsou ve skutečnosti – z pohledu mizející mezeterie - obrazy, zatímco kolem létající pěna jsou plochy vypravující se po Obrazu. Každá bublinka by pak měla svůj vlastní čas, po který se vypráví na jejím povrchu velmi tenký film - velmi napnutá kompozice rozmanitých ploch nějakého vyprávění, které se nabízí k vidění, k použití někomu, kdo jde kolem, což však není nic v porovnání s vyprávěním, které zažívá bublinka, jež se dostala ven ze dřezu.

²⁹ Agatha Christie vymýšlela své zápletky při mytí nádobí.

„Nemusíme se pak snažit ustavovat rovinu vlastní, aniž bychom věděli, kterými jinými rovinami bude procházet? Není to nakonec restituce určitého druhu chaosu? Právě proto je každá rovina imanence nejen zvrstvená, nýbrž i proděravělá, propouštějící výpary chaosu, jež ji obklopují a v nichž filosofovi, který ji stanovil, jako prvním hrozí, že se v nich ztratí. Myšlení již není na cestě, kterou se ubírá, ohrožováno v rovině imanence mezerami a spárami, nýbrž severními mlhami, které doléhají na vše.“

Mizející mezeterie je oceán, na jehož vlnách surfují filosofové na svých rovinách imanence jako agenti na začátku bondovky Dnes neumírej a voda se jim nejen valí přes prkno, ale roztřepené vrcholky vln do něj narážejí a dělají do něj trhliny a neustále jej přeřezávají a vyřezávají z něj malé figurky, kterým se říká pojmové osoby a pojmy, a ty se pak snaží udržet roviny imanence, nevypadnout z filosofova vyprávění, ale moc se jim to nedaří, hlavně proto, že filosofové vědí, že rovina je jen rovina, a obraz je jen obraz, a že na nějakém prkně a dírách v něm příliš nezáleží, že jsou i jiná prkna, ta, k nimž se přivazují šilenci, aby se nezabili, odsouzení, když nechtějí pod šibenici stát vzpřímeně nebo dějiny sexuality, když už nechtějí tančit v temnotách, takže se ztrácejí únikovými liniemi, nastupují přímo na vlny a opouštějí jednu rovinu ve prospěch jiné a surfují dál o kousek dál, i když dál je poměrně relativní někde, kde nejsou vzdálenosti, kde tady je jinde, tam není vůbec a támhle se někdo dívá.

„Že v hlubinách mikrosvěta se ukrývá ještě něco jiného, něco co bychom mohli nazvat kostrou nebo polotovarem časoprostoru, nějaká prapůvodní entita, vedle které je známý pojem časoprostoru pouhou karikaturou.“ Jenže Greene by si hrozně přál, aby existovala nějaká „nejzákladnější úroveň“, na níž nalezneme fundamentální složky reality, vesmíru nebo časoprostoru a nejlepší by bylo, kdyby to byla nějaká kostra jako je tomu u člověka nebo aspoň nějaký polotovár jako je tomu v supermarketu. A i když může vypadat, že mizející mezeterie má stejné ambice, že je to jakási pralátka, prapřincip, podstata všehomíra, prostě něco, co se stává z toho nejzákladnějšího - z mezer, tak přesně to klidně mizející mezeterie bude, ale nesmí se zapomínat, že základy, které mají nutkavou potřebu zmizet a sestávají z mezer nebo z něčeho, co se snaží se zmezerovatět, nejsou moc zakládající. Mizející mezeterie nemá počátek, se stává z počátků, šlo by říci, že je věčná, ale to slovo tu už nic neznamená, protože mezery se furt třesou, vrtí sebou, přelézají jedna přes druhou, staví se na sebe, prolézají sebou navzájem, dělají vylomeniny, praskají, bortí se atd.

Mizející mezeterie je všude a nikde, ale potřebujete-li, můžete ji ignorovat. Beztak je divná: posprejovala ideje v celé říši, ještěže Platón prakticky nevychází z jeskyně, těžko by se mu dýchalo. Zdá se, že tráví příliš času ve společnosti kvantové pěny, ale těžko něco zatrhovat někomu, kdo je trháním samotným. Mizející mezeterie doprovází všechna vyprávění a nikdy na vás nezapomene.

Jako první se v ní ztratili kvantoví fyzici, když zapletli svá pozorování s vlnami, které se, nikdo neví proč a nikdo neví jak, potřebují stát viditelnými zrovna teď a zrovna tady. Protože i foton v podobě pravděpodobnostní vlny mizí a pravděpodobnostní se v mizející mezeterii a stává se částicí, plochou, když je viděn, když jej někdo z jeho nejvzdálenějšího vnějšku potřebuje pozorovat, a tak se plocha-foton (balíček světla) stane plochou v nějakém lidském pohledu a znamená buď teorii o světle, co je najednou vlnou i částicí, nebo teorii o kompozici kvarků a chvějících se

superstrun, nebo že něco je viditelné - zkrátka to vypadá, že vlnová funkce světla letí vesmírem, a najednou se něco kouká jejím směrem, což může být kamkoli, když je rozpuštěna po celém vesmíru, takže ona se stane viditelnou, aby ji ten pohled mohl použít ve svém vyprávění, a když se přestane dívat, foton se zase rozpustí někam jinam. Mizející mezeterie se stává z vypravujících se vln a jejich vyprávění.

Nikdo v mizející mezeterii nemá rád fyzikální zákony a tenhle singulární diskurs a náhodou i naše civilizace jsou tam až po uši, snad protože se spolu tak podivně zahýbají v příbězích, které se honí hlavou mrtvých čtenářů, a některé mozky si mysleli, že když to nechají jen tak procházet, tak se nic nestane, jenže co si myslí vědomí vůbec nezajímá ty, co jim říkáme mozkové buňky a už vůbec ne ty, co běhají mezi nimi a těm už dochází trpělivost v dopravních zácpách, které se každodenně vytváří v té části mozku, kde se řeší zodpovědnost za sebe sama, vyrovnanost s vlastní situací a chápání světa, a ty animované postavy z Byl jednou jeden život se rozhodnou, že přitlučou ty papyry, co s nimi sprintují mezi neurony, ne na dveře katedrály, ale na lebku, že si s našimi informacemi vytapetují svůj svět a na ten váš se vykašlou, což je vyprávění o tom, že naše pohledy jsou infikovány tím, co s našimi informacemi, s našimi obrazy, znalostmi, zkušenostmi, s naším vyprávěním, co z rozmanitých ploch kompozice našeho já dělají ti z jiných úrovní - jak se mění DNA, když se dívám na televizi, jak se mění buňky, když tělo reaguje na podněty ve virtuální realitě, jak se překalibrovává pohled ve věku své technické reprodukovatelnosti, jak souvisí výskyt UFO s rozšířením televize. „Řekové považovali své bohy za skutečné, ačkoli existovali v časoprostoru odlišném od toho, v němž žili jejich věřící.“

Jsme takové duhové bublinky tvořící mizející mezeterii, taková podivná vyprávění letící vesmírem, klíšťata lezoucí z obrazu do obrazu, z vnitřku do vnitřku a ještě dál až za horizont a zase zpět a zase ven děravým lesem. Kompozice ploch, které jsme použili z kolemjdoucích vyprávěních, Gibson píše, že neexistuje třetí rozměr, tlönská geometrie učí, že člověk pohybující se v prostoru mění tvar těles, která ho obklopují a že základem vizuální geometrie není bod, ale plocha. Einstein postavil svoje vyprávění na dvou fundamentálních principech: a, absolutní rychlost světla - rychlost šíření světla musí být absolutně stejná ve všech směrech a absolutně nezávislá na pohybu osoby, která ji měří; b, princip relativity - „Ať je podstata fyzikálních zákonů jakákoli, musí přistupovat ke všem pohybovým stavům rovnoprávně.“ Lesy se dívají na všechny nejrovnější paprsky světla, které pronikají mezerami mezi chvějícími se, zelenými hranicemi stromů. Pohybový stav znamená vztažnou soustavu, nějakou situaci pohybu a jeho pozorování, nějakou kompozici zaplétajících se vyprávění - skupinu stromů, která se baví tím, že se konečky větví nabourává do proudu slunečního světla, snažíc se navzájem si vysvětlit skutečnosti, které především nastínil svým tajuplným vyprávěním mech. Všechna místa jsou ze světla.

„Řecká mytologie, jejíž vazba na náboženství byla spíše volnější, byla vlastně určitým druhem lidové literatury. Jen velmi málo řeckých mýtů vysvětluje rituály a ty, které tak činí, nejsou ani tak výtvozem kněží, kteří chtěli položit základy náboženskému obřadu, jako spíše výplodem obrazotvornosti nadaných místních vzdělanců, kteří vymysleli fantastická vysvětlení kultovních zvláštností, vzbuzujících zvědavost poutníků.“

Všechna místa jsou z vyprávění. Vesmír je příběh. Fyzikální zákony jednou z jeho příhod. A jedno ráno potkal vesmír mě. Nelze potkat nikoho, kdo by nebyl

vyprávěním, kdo by nevytvářel nějakou kompozici vyprávějí se po vnějšku. Jste tím, co si vyprávíte o světě a co tento svět o sobě vypráví vám. Právě se zaplétáte s vyprávěním. Možná hned s několika najednou, ale vyprávění nikdy nemají zřetelné hranice, a tak je možné, že vy sama jste několika vyprávěním najednou. Vyprávění nikdy nemohou dojít. Nikdo už se v tom nemá vyznat. Místo Vinohrad se jedno ráno uprostřed Prahy objevilo rozlehlé sklizené pole a zmatení občané i televizní štáby se brodili v bahně, mezi Sběračkami klasů, a hledali v noci zmizelé spoluobčany z Vinohrad. „Děti se cítí neodolatelně přitahovány odpadem, který vzniká při stavění, zahradničení či domácí práci, při krejčovně či stolařině. V odpadních produktech poznávají tvář, kterou svět věcí přivrací právě jim, právě jim a samy si tak budují svůj svět věcí, malý ve velkém." (Benjamin) Když se děti cákají ve vaně, je to prý proto, že potřebují vidět všech padesát tisíc způsobů, jimiž cáká voda, všechny typy bublinek a vln a fleků na zdi, a když to všechno prozkoumají na vlastní oči, přestane nás to bavit a už se myjeme jako lidi. Neubauer píše, že „také autoři modulární teorie se hlásí k přesvědčení, že „dějiny života lze popsat jako evoluci soustav, které převádějí jednu skupinu (kompozici) symbolů, představujících vstupy do jiné skupiny symbolů, které představují výstupy." Pod symboly zde nejsou míněny znaky či podněty, nýbrž komplexní zprávy z prostředí (vyprávění) - včetně odhalování a hodnocení korelací. To, co se střetává, srovnává, a co si konkuruje, jsou tělesné formy (kompozice obrazu) a způsoby chování (vypravování se), respektive přiměřenost jejich změn - náležitá proměnlivost (rozpusťitelnost v Obraze)."

„Čas většiny zaměstnaných lidí konce minulého a počátku tohoto století se změnil v jakousi šedavou amorfní hmotu, ve které se často pracuje o svátcích i o nedělích a jež je dělena občasnými Vánocemi, svatbami a pohřby. Roky se podobají jiným rokům, měsíce měsícům a týdny už nerozeznáme od jiných týdnů. Nesejeme ani nezneme, neustále a nepřírozeně se dá koupit to stejné ovoce i zelenina, Cílek nemá na podzim čas chodit na houby, cesty jsou v podstatě sjízdné celý rok a ústřední topení stírá v různých budovách rozdíly mezi ročními obdobími. Čas zbídačený pokrokem se již nekrotí jako břečťan kolem osy života, ani nevystupuje někam vzhůru jako spirálovitý sloup barokního oltáře. Ztratil strukturu, víc se podobá hranatým krabicím se superzbožím zaváženým do velkoskladu nějakého hyperobchodu."

„Čas je relativní. Einstein zavrhl představu o tom, že všichni bez ohledu na jejich okamžitý pohyb musí vnímat běh času naprosto stejným způsobem. Každá pozorovatel, jenž cestuje svým specifickým způsobem, musí sledovat specifické plynutí času, které je pro jiné pozorovatele pohybující se jiným způsobem odlišné. Čas je vyprávění."

Živé je to, co vytváří kompozice. Vypravující se vyprávění. Informační věk - čas reprodukcí se fikcí. Každá lidská bublinka má třírozměrný vnitřek, kompozici já, a dvourozměrný povrch, kompozici mého života, které se co chvíli rozprskávají a vypravují někam jinam. Jsme vyprávěním, které vytváří svůj prostor tím, jak se vypravuje po místech pohledu, jak používá a je používáno ostatními kompozicemi. Nejsou žádné hloubky, všechny perspektivy se rozpustily, třetí rozměr se rozpadl, když se z absolutního času stala mizející mezeterie, shluk lesknoucích se ploch, mizejících kompozic a rozpouštějících se vyprávění. Jsme třírozměrnou mezerou obklopenou světem praskajících povrchů, přepjatých těl, tříštících se kompozic. Vypravovat se znamená procházet se Obrazem, chaosem, být rozbitou bublinkou,

vlnou letící vesmírem, žít svůj pravděpodobnostní život, zvědavý život ve vnějšku, nestálý život příběhu ztrácejícího se v odbočkách labyrintu, v zákrutách času, na skládkách myšlenek. Jak se pohybuje místem pohledu, běží s ním i jeho čas, vyprávění se skládá dohromady z fragmentů kompozic mizející mezeterie, jeho čas se zaplétá s cizími časy, s pohledy druhých, dvě zaplétající se vyprávění, dvě mezerovající se kompozice, dvě vidící se vlny - jedna situace, jeden příběh, jeden čas, jeden obraz v obraze, jeho, její, toho, můj, váš, jejich pohled na svět, jedna lidská bublinka s třemi hypertrofovanými rozměry a jedním plynoucím časem - časoprostor sdělávající lidské vidění.

Co když to, čemu říkáme život se samo sestává z několika životů a není nutné mít po celou dobu v plastu zatavené jedno a to samé jméno. Vyprávění při jejich reprodukování se nesejde na tom, jak je pře vyprávěn, jak se provypráví do další scény, co z něj zbude po zapletení se s tímhle divným příběhem, jako je nabídkám lhostejné, jak jsou použity, jako se místo nestará, co s ním udělá ten, kdo jej obývá a mlčky akceptuje podobu svého povrchu, jako je obraz opravdu pohostinný ke všem plochám Obrazu, které se rozhodnou se do něj vydat, jako by živé bylo jen to, co je ochotno stát se jinou kompozicí, co se vypravuje mezi neviditelné obrazy a co se ztrácí v mizející mezeterii, co je chvíli mezerou a chvíli plochou, co nedokáže nebýt vlastní zvědavostí. A tak bublající vyprávění použije obrazotvornost a zahlédne, že potřebuje vidět další nejzábavnější dobrodružství zpoza hranice - dvourozměrného rámu, a roztrhá se, jako tělo zbavující se orgánů, jako hrdina rozpouštějící se do filmu, jako obraz mezerovající se s Obrazem, jako vyprávění, které se vydalo několika směry najednou, jako čas bloudící po mizející mezeterii, jako Hvězda smrti na konci Hvězdných válek 1 nebo 4, vyprávění používající životy, rozpuštěný čas, čas, který začíná být barevný, ztracené vyprávění, Casablanca přestříhaná tak, že má tisíc možných konců, kniha s rozbitými stránkami, pí s přeházenými číslicemi za desetinou čárkou, já, rozbité tak, že jej nikdo nepozná. Rozpuštěný člověk. Bavící se s vesmírem, třeba, řekněme. Vypravující se obrazotvornost, rozbitelnost a použitelnost. Dehumanizované myšlení. Místo pohledu. Večírek, kde se potkávají vyprávění, ale nebýt hostitelem, ani pozvaným, ani postradatelným, ani nejzábavnějším, nebýt nikým, možná mít pocit, že je to jen další setkání, které je nafouklou bublinou, zaplácávající volný čas, ale věděla, že jí nikdo neřekne, že nežije, když mu řekne, že byla na večírku, asi, ne, a když je ticho, když v místnosti sedí několik bavících se mezer, myslí na to, že by chtěla být někde jinde, že tohle není ono, že je třeba deteritorializovat sebe a deteritorializuje i ten večírek, zapne se jí zvědavost na Obrazy a sama se stane večírkem - mizející mezeterie se stává z večírků, fakt, ve skutečnosti. Cítí se jako situačka, musí se vyprávět, vyprávějí se tam nějaké historky a ona si užívá pohledy všech mezer v místnosti, jako hrdina, který používá pohledy vedlejších postav, jako vedlejší postava, která používá vidění hrdiny, napojuje se na vyprávění druhých, víc eXistenZ a Mňága, než existencialismus a dadaistická poezie, trochu pije, pravda, nabídka bez poptávky, a vůbec ji nezajímá, jak se na ní kdo dívá, jakou pro ostatní vytváří kompozici, občas řekne něco, co nechtěla nikdy říct, asi patnáct minut se baví urážením všech kolem sebe, a občas řekne něco, co nikdy nevěděla, že by mohla říct, a všichni si tam rozpustile povídají a něco dělají a všichni tam jsou večírkem, až na ty dva, co hrají playstation, ti jsou někde jinde, „zvláštní plasticita vypravěče. Vypravěčovo tělo-pavouk, špión, policista, žárlivec, interpret, kverulant - šílenec - univerzální schizofrenik napíná jedno vlákno k

paranoikovi Charlusovi, jiné vlákno k erotomance Albertině, dělá z nich loutky svého vlastního šílenství, intenzivní síly svého těla bez orgánů, profily své šílenosti." (schválně...) a zaplétají se spolu a předávají si plochy, podávají si brambůrky, kroutí si konečky vlasů a občas jeden po druhém zívají, nedá se to zastavit, trochu pije, ale pravda už nikoho nezajímá, vyprávění se prostě reprodukuje bez potřeby pravdy, jeden mluví přes druhého a zvuková stopa biosféry je slyšet až k sousedům, vyprávěním se navíc již značně melou jazyky a lidské pohledy jsou rozmlženější a mezerovitější „Viktoriánské ženy získávaly čas na sebe tím, že předstíraly nemoc" nikdo nemyslí na to, že si zítra nebude nic pamatovat, někdo s tím možná počítá, hlavně si pokaždý nemůže vzpomenout, co dělala ona sama, ale je jí to jedno, protože vyprávění se živí tím, že deterritorializují a reterritorializují kompozice ploch, „úsporné zacházení s časem je výhodné, protože čím víc času ušetříme, tím více jej můžeme promrhat. Skákat z jednoho na druhé, ztratit stokrát nit a obratem ji stokrát znovu nalézt. Velkým vynálezem Laurence Sterna byl román vystavěný celý z odboček. Calvino. Odbíhání a odbočování je strategie k oddálení konce, násobení či množení času uvnitř díla, nekonečný pohyb" že zažívá dobrodružná vypravování, při nichž něco používá a něco používá jí. Přírozeným prostředím vyprávění je mezerovitá krajina obrazotvorností. Trhající se Marlboro country. Ještě se jí nechtělo jít spát. Mžitky před očima Sochy Svobody. Perná noc. Takový ten po-divný pocit, kdy prostě víte, že myšlení není to, co mozek hodlá podniknout. Což není to, co cítila jednou k ránu, když se dívala prsty na výstupky na zdi, už docela dlouho ležela v posteli, a nebyla si najednou jistá jestli vyjde slunce, jako to nevědí ti domorodci, co se každý večer modlí za to, aby ráno vyšlo, nebyla si najednou jistá, jestli, když je tím vyprávěním, není třeba vyprávěním, v němž nevychází slunce, co když se na tom večírku zapletla s nějakým stínem, už dlouho měla pocit, že se jí chce plazit se po zdech, ale nakonec si řekla, že na večírku to nebyla ona, že při reprodukci (na večírku) byla úplně jiným vyprávěním, jinou situací než teď, jinou kompozicí, rozpustilou situačkou, že byla někde v nějakém jiném Obraze, rozpuštěně, ale nejde o to, že by se tam nějak přetvařovala a měla nějakou masku, takže nebyla opravdová, protože někdy jindy je opravdová, ačkoliv někdy má pocit, že to je jen málokdy až zřídka. Vyprávění nezajímá žádná opravdovost, žádná skutečnost pro ně není směro dat ná, autentičnost spojují s entičností (osobitostí) aut, oněch vyprávění, která my používáme k pohybu a sledování land-filmů z okýnka, celky umřely, obrazy se volně rozpouštějí, jedna televizní společnost usvědčila jeden globální obchodní řetězec, že v jejich hypermarketech nabízejí kyborčatům od tří let čipy do hlavy, které kromě obyčejných dětských her, pohádek a výchovných programů, podporujících rozvoj dítěte, říkají také, jak napsat počítačový virus a v pravidelných intervalech úlisně opakují: „Nevěř nikomu, komu je víc než pět." Co kdyby už nebyla člověkem, ale vyprávěním, napadlo ji znova. „Jasně, já ti ještě zavolám v příštím díle." Mít život na pokračování. Převyprávěnou identitu. Že je vyprávěním, které se reprodukuje tak, že se nechce zkopírovat, ale právě naopak, chce být použito, seškrtnáno, vytrháno, převertováno, aby se stalo někým jiným, aby vidělo nějak jinak, protože vyprávění se dívají všemi plochami svých vnitřků i vnějšků, neboť vyprávění jsou vždy místa pohledu. Být všemi vedlejšími postavami svého světa. Dohlížej na vlastní život očima svého okolí. „Například v listopadu 1981 byl v Louiseville za krádež v obchodě zatčen muž, který se představil jako Pat Salamone, ale později se ukázalo, že se jedná o tajného agenta FBI Patrice

Livingstona. Poté, co Livingston pět let předstíral miamského dealera pornografie, se stal tím, koho hrál. Představoval se jako Salamone, choval se jako Salamone a i bankovní účty si zavedl na jméno Salamone. Reportéři pořadu 60 Minutes, kteří se tímto případem zabývali, zjistili, že existuje nepublikovaná zpráva FBI potvrzující, že se mezi tajnými agenty FBI jedná přímo o trend." Co když vyprávění, v němž měl člověk po celý život jednu identitu, kdy byl jedním celkem promyšlejícím se vyprávěním, prošlo nějakou bifurkací, dobrodružstvím nebo čím, dostalo nápad, že život ve věku své biokybernetické reprodukovatelnosti už není nic jasného a zřetelného, k čemu by se vztahovaly všechny nitky času, ale naopak prodirání se vnějškem mezi obrazy, shluk rozpouštějících se kompozic, proplétajících se mezerami, vyhýbajících se střepům vakua³⁰ Reklama: „Hele, poslyš, co je to nickname?“ „No jako že nic nemáme. Dej to tam.“ a jiným podivnostem cizích pohledů a pak si pomyslela, jaké to bude, když se nechá projet kopírkou, když se ta kopírka zasekne a ona bude osvícená jenom z půlky, a když se stane kyborgem, co bude v hypermarketech nakupovat náhradní součástky vnitřností, dnešní, ještě teplé a také čipy do hlavy pro volný čas - filmy, co se na pultech budou ještě hýbat. „Tenhle vypadá živě.“ „Chcete ho vykuchat? Zabijete si ho sám, pane?“ Globální kybernetická síť filmových jatek. Nekonečně zašmodrchaný shluk vyprávějících se věcí. Hledám místo. Pohledu. zn. filmová teoretička. Představovala si, co všechno uvidí, až se při svém vyprávění potká se všemi těmi divnými časy, představovala si, jak se nechává infikovat, jak její pohled běží zpomaleně, anebo naopak zrychleně, někdy se dívala na svět očima kolemjdoucích zvířat, bavilo ji představovat si, jak se dívá na sebe sama a vidí mravenečníka nebo zebrou, užívala si praskajících linií, které se přes její život táhly, když ho přetáčela s obrazem a poměrně si ujížděla na výpravách do časů stínů, za televizní obrazy, do mezer, které se v jejím obývacím pokoji vytvářely, když se jí život přetáčel bez obrazu. A když se display rozbil a z času videa se stala digitálně rozpitá skvrna, řekla si, že už je budoucnost a že je zvědavá na to, jaké si vymyslí jméno a podobu a všechno a půjde se projít.

Je zřejmé, že současná podoba filmu, jeho výskyt v temných sálech, je v budoucnosti neudržitelná, charakter míst, kterým říkáme kina nebo multikina se radikálně změní a možná z měst zmizí docela, obrátí se naruby, splynou se svým vnějškem, zahrnou se do něj (což je nejpravděpodobnější). Distribuce se přesune na síť, jejíž oka nikdy nelze dostatečně nasytit obrazy, mezi vypravující se vyprávění, brouzdající konceptuální filmy, do ulic nekonečných kybernetických měst bez prostoru, v nichž se pohyb bude odehrávat výhradně teleportací, a mezi jiná podivná virtuální zákoutí jednoho organismu letícího vesmírem. Možná že některá vyprávění budou chtít naše oči, ruce nebo náš čas. Začíná doba biokyberneticky reprodukovatelného rozpouštění.

„Data na domácím počítači už nejsou soukromá. Informace vlastně nejsou v rámci P2P komunikace tak úplně daty, jsou spíše syrovým materiálem k řetězci možných a náhodných transformací prováděných uživateli a diváky. Nahodilost produkuje v rámci zasíťovaných systémů fragmentární informace, které umožňují uživateli sestavit si jejich kousky dohromady nekonečným množstvím způsobů.“ Bity za sekundu, to je to, co tu běhá, aniž by o to běželo. Sdílení informací, souborů, paměti. Informace nemá nic společného s žádným množstvím, vyprávění není

³⁰ viz. J.D.Barrow, Teorie ničeho, Mladá fronta, Praha 2004, str. 244n

spočitatelné, otázka kolik je informací? je nesmyslná - k dýchání nepotřebujete vědět, kolik molekul kyslíku jste vdechli. Stáhnout si dvě giga obrazů na lepší trávení po obědě. Nabídnou osm set tera svých. K použití. Ke sdílení v P2P komunikaci. Otevřít svůj svět mnoha druhým najednou. Mít svůj obraz světa sestavený z tolika giga obrazů, kompozic, vyprávění, být tak rozpuštěný, že už vůbec nezáleží na kvantitě ani kvalitě vlastního těla - na rozlišení mojí kompozice, na rozlišování mého pohledu a kdybys snad náhodou byl někdy v lese sám, tak zmáčkni Ctrl-Alt-Delete.

„Zářivky jsou jako andělé. Nikdy nejsi sám, když máš zářivku.“ (Flanders)
Počítače už nám neříkají: nyní můžete počítač bez obav vypnout. Možná že kdyby znovu otevřeli Akta X, viděli bychom, že počítače ve skutečnosti nikdy nejsou docela vypnuté, že biosféra už dávno přivykla dupání pobýhajících hejn jedniček a nul, že v našem světě nově existuje podivuhodně rychle se vypravující svět digitálních informací, proti němuž například travnaté plochy nic nenamítají, stejně tak delfini, buňky nebo města. Marsu je jedno, že na něm přistál stroj. A my už nevíme, jestli je to jen svět v našem světě nebo náš svět sám a to právě znamená žít ve věku biokybernetické reprodukovatelnosti.

„Když se uživatelé připojí na síť, adresáře jejich počítačů se nabídnou ke sdílení, stanou se něčím jako webovou stránkou. Ostatní uživatelé mohou jednoduše vstoupit na stránku, nebo nechat její obsah prozkoumat jedním z mnoha vyhledávačů. Celý proces výměny je mezerovaticí (ephemeral), protože v okamžiku, kdy se uživatel odloguje, jeho stránka přestane existovat.“ Podle Burnetta je nejzásadnější vlastností P2P komunikací jejich „virová spontaneita“ s jakou se objevují, rozšiřují a mizí.

Sdílet se v P2P komunikaci, být jednou z ploch virtuální situace, v níž se mezi jednotlivými stahujícími i stahovanými kompozicemi vyměňují digitální pohledy na věc. Je třeba zapomenout, že informace je něco materiálního, co zabírá místo v nějaké paměti, je třeba zapomenout, že jsem měl nějakou pevnou paměť a přeměnit si osobní počítač na uzlový bod sítě, v níž neustále proudí a vznikají a zanikají a alternativně končí živá vyprávění, stahovat si je, používat je k reteritorializování si vlastní pracovní plochy, další okno, další mezera vedoucí do jiného světa, k přestavbě virtuálního koutu dětského pokoje, brouzdat se mezi obrazy, nemít osobní počítač, ale pohled počítače, být kyborgem bavícím se s dalšími kyborgy, samotným vyprávějším se vyprávěním prolézajícím mezi mizejícími mezerami světa, mít sdílený pohled, mravenišťe dívající se mezerou v korunách stromů na duhu, která má šedesát pět milionů barev, konec identity - informace může být stahována z mnoha míst najednou, reprodukuje se, nechává se používat, rozpouští se do cizích interfaců, obraz cpoucí se Obrazy až k prasknutí, a především za ně, mění se tam a zase se třeba vrací, anebo ne, když si vypnete počítač, nemůže vyprávění letět dál, ale vy jste ten počítač, vy jste to vyprávění otevřené prítékajícím programům, obrazům a textům, P2P se neustále rozpadají a zase obnovují, bez přestání se transformují, trhají se na malé sítě o několika u zlých, počítačích s konkrétním zájmem, a vytvářejí kompozice održené od zbytku sítě, „jdi jinam, tady řeší nějakou blbost“, lokální situace, které se rozplývají do jiných sítí, anebo naopak cizí sítě pohlcují do sebe a nabobtnají a jsou situací velkou jako celá planeta a všichni se dívají na nebe a baví se o něm a pak se to rozbije a informace zase dál letí vesmírem: jako přepsaná nebo přeložená, zmutovaná/ý, nabouraná, infikovaná či použitá, jako jiné vyprávění. Jsme vyprávěním vypravujícím se po síti, je to jiná válka, nepřítel nemůže být poražen, nejspíš se ztratíme někde mezi

zákopy, ale jestliže vzniká místo zároveň s tím, jak jím procházíme, pak až se třetí vlna zformuje přímo u nás doma, což mnohé překvapí, zjistíme, že jsme nikdy nebyli ve vesmíru sami, že jsme se viděli neúplně, když jsme se považovali za jedinečné bytosti.

„SETI@Home je P2P komunikace zahrnující 2,7 milionu uživatelů v 226 zemích. Nashromáždili jsme 500 000 let výpočetního času. Už jsme analyzovali 45 terabitů dat. Každý si stáhne svůj kousek nebe, který pak jeho počítač ve svém volném čase prohledává, a když objeví mimozemskou civilizaci, tak udělá píp a pošle e-mail do centrály v United Devices. Symbolická hodnota SETI@Home poukazuje ke sdílené touze komunikovat s možnými cizími kulturami, jak o tom hodně vypovídají studie zaměřené na populární média a kulturu. Jinými slovy, věda je v tomto případě také produktem Star Treku a Hvězdných válek." (Anderson, Burnett)

„In the networked age, boundaries are notoriously fluid, unpredictable and difficult to map. The sharing of symbols can happen without any direct human contact. The more information there is, the more abstract the visualizations become and" (Burnett, How images think) Byl jednou jeden zasíťovaný svět, v němž byly hranice zuřivě tekuté, nepředvídatelné a těžko zmapovatelné. Zaplétání vyprávění se může odehrávat bez přímé účasti lidí. Čím více je informací, tím se obrazotvornost stává abstraktnější a „Hologram je dvourozměrný kus plastu se souborem malých vrypů, a když jej osvítíme odpovídajícím laserovým světlem, vytvoří projekci trojrozměrného obrazu." O jedné struktuře vesmíru.

Počátkem devadesátých let se několik fyziků rozhodlo, že budou žít ve vyprávění, v němž bude vesmír hologramem, „že děje, které pozorujeme ve třech dimenzích všedních dní, mohou být holografickými projekcemi fyzikálních procesů odehrávajících se na vzdálené dvojrozměrné ploše. Co vnímáme jako objem vesmíru, by bylo určeno tím, co se odehrává na hraničním povrchu, podobně jako to, co vidíme při holografické projekci, je určeno informací zakódovanou na hraničním kousku plastu." „Takže kde by se předpokládaná „hraniční holografická plocha" měla nacházet?" „Fyzikální zákony by se chovaly jako vesmírný laser, který osvětluje procesy kosmu - procesy odehrávající se na tenkém vzdáleném povrchu - a vytváří holografickou iluzi denního života." „Ještě jsme nezjistili, jak by se tento holografický princip mohl uskutečnit v reálném světě."

A co když jsou fyzikální zákony normální příběhy. Pak by tím, co prolétává mezerami plastových ploch, byla vyprávění, kompozice balíčků světla prolétávajících povrchem mizejících bublinek - laser je organizované světlo, fotony usměrněné jedním směrem, vyprávění letící vesmírem rychlostí světla, používané ve filmech hojně k vytváření mezer: „Zastřel ji." „Na co máme laser?" „Moc to tu nezasviň." A onou plastovou plochou by byl každý lidský obraz vypravující se po světě, zaplétající se s kolem letícími vyprávěními - stavící se jim do cesty, cedící je skrz mezery a vrypy, a tak si tvořící vlastní tří dimenzionální svět - svůj lidský pohled, jedno lidské vypravování se z vlastního vyprávění - svůj denní život klíštěte lezoucího z obrazu do obrazu i něčí noční život zloděje tančícího v jedné galerii s očima laserové sítě neviditelně pohozené na chodbě mezi obrazy. A nechávat do sebe dělat mezery by znamenalo měnit nastavení holografické desky, stávat se jinou kompozicí vrypů a děr, v nichž se sebe-organizují fotony a také měnit podobu svého světa, své holografické projekce, svého třírozměrného vyprávění plného podivných dobrodružství, cizích pohledů, vyprávějíících se věcí, filmů divokých a pestrých fyzikálních zákonů. Člověk

jako děravá občanka, promítající své fotce (sama sobě) život, který mnohem více než se jmény a daty souvisí s trhlinami mezi nimi. Ale možná je to i tak, že světlo používá gravitaci a staví si děravé plochy samo ze sebe.

„Že podoba časoprostoru není ani tak fundamentální součástí reality, jako spíše malovanou fasádou, která se mění od jedné formulace fyzikální teorie k druhé. Fyzikální teorie jsou kompozice, které, když se spolu baví, emergují kompozici-vyprávění "fyzika", která je jednou z ploch našeho pohledu na svět (fyzik ji používá častěji než úřednice, svět klíštěte žádné plochy-fyzikální zákony nemá) Podobně jako se počet písmen, diakritických znamének a souhlásek slova kočka liší od slova gato, jeho španělského překladu, tak i tvář časoprostoru - jeho tvar, velikost, a dokonce i počet dimenzí - se mění v překladu (z teorie do teorie, z pohledu do pohledu, od kompozice ke kompozici)." Fyzikální zákony neplatí univerzálně. Říká se, že teorie relativity neruší platnost Newtonových zákonů, protože na normálních měřítkách, na lidských velikostech, tyto zákony platí dál, hlavně proto, že relativita se na nich, díky jejich malým rozměrům, příliš neprojevuje. Že platí dál znamená, že se dají použít, např. ke konstrukci strojů, ale vůbec to neznamená, že by nemohla existovat místa, kde to chodí jinak.

Když se vypravujeme do těchto jiných světů, infikují fyziku tamní plochy svými pohledy na chaos, mění ji svým chováním a ona se stává vyprávěním s neuvěřitelnými obrazy, jež sesbírala díky matematice, urychlovačům částic nebo zrcadlům vyslaným do kosmu v krajinách za lidským horizontem, jež sebrala, kde se dalo, tam, kde běhají zvěsti o tom, že vesmír je hologram, že sestává z mnoha úplně nejmenších, vrtících se superstrun nebo že se všichni neustále topíme v Higgsově oceánu, ale nějak, nikdo neví proč a proč vlastně tady a takhle, v tom umíme plavat, a možná že vlastně neumíme a všechny naše pohyby jsou jen zmatenými snahami topícího se člověka, na něhož se ze břehu dívá drak měnící barvy podle okolního prostředí, u japonských břehů žijí krabi, co mají na krunýři kresbu samuraje v plné zbroji, ta moucha mi bude lézt po monitoru, dokud o ní nezačnu psát, tak tohle by fungovalo, věda zmizí z biosféry s vypařením se člověka a svět se zase bude vyprávět sám (bez dohledu pohledu, který chtěl rozumět) což ostatně nikdy nepřestal dělat, proto se také neděje nic hrozného, když přestáváme být lidmi - necháváme se infikovat digitálními vyprávěním a necítíme se nic moc, když si začínáme uvědomovat, že na třetí vlně dokáží surfovat pouze kyborgové.

„Slunce je pozoruhodně stálé, ale není neměnné. Funguje v několika cyklech - 11 či 22 let, dále 180-200 let a 1470 let a dále pravděpodobně v mnoha dalších cyklech, které mohou trvat od čtyř milionů let do možná čtyř set milionů let. Je velmi hmotné. Jemně, ale v měřítku miliardy let výrazně vychyluje dráhy planet, které se mohou překrývat a gravitačně na sebe působit. Sluneční soustava někdy tančí v harmonickém rytmu hudby sfér, jindy v chaotické vybíjené. Tehdy se mění svět, vymírají dinosauři, v bolestech vznikají nové ekosystémy a davy se ženou na Bastilu. Nejsme sami, kdo dramaticky mění tvář světa. Jsou tu ještě mikrobi, hydrologický cyklus, tekuté jádro země, Slunce, a kdovíco ještě dalšího."

Celé 20. století víme, že mezery, kde mají jiné fyzikální zákony, jsou všude kolem nás, neboť kvantová fyzika vypráví o neviditelném světě, v němž se na Newtonovy zákony nikdo neohlíží, a už vůbec ne hmota, kde se, spíš by se dalo říct, neohlížejí na žádné fyzikální zákony, což nás lehce mate, protože ten příběh o vlnách a

částicích je pravá fyzika - používá se matematika a rozmanité experimenty, vypadá to úplně jako věda, je to věda a neříkám, že by neměla být, ale s fyzikou, na níž to navazuje, je to nekompatibilní, chvíli se kvantová vyprávění snaží formulovat se klasickými pojmy, respektovat tradiční představy o prostoru a času, o vědci a jeho pohledu, ale moc to nejde, světlo chce být zároveň vlnou i částicí, komunikace se potřebuje dít na dálku, tachyon chce být viděn a prostor i čas mlčí, zatímco jsou používáni k vytváření kompozice nějaké situace, nějakého vyprávění letícího vesmírem skrz rozpuštěnou hlavu kvantového fyzika. Nicméně ačkoliv čtyři z pěti vědců věří, že skutečnost je kvantová, všem je to jedno, protože tohle vyprávění se s našimi klišéovými pohledy míjí, máme prostě vidění sdělané jinak, mechanicky, nekvantově, nerelativně, nechaoticky, jenže jak dlouho se ještě vydržíme cítit jako šťastní lidé, spokojení sami se sebou, kteří mají svůj pohled pod kontrolou, do které události vydrží zdravý rozum odolávat světu, jehož ve škole sdělávali jiné fyzikální zákony, neoznamující mu jako nám, že jsme stroje, výslednice jakýchsi působících sil, že třeme a že konečným řešením je rovnovážný stav a že jedinou pravdou je, že vždycky spadneme dolů. Když se přitom ve skutečnosti Pravda změnila na pravděpodobnost.

Paradoxně to nejspíš bude svět strojů, možná kvantových počítačů, určité informací, nerespektujících prostor ani čas - pohybujících se optickými kabely rychlostí světla, kdo jako první v naší biosféře ve větší míře přesídlí mezi příběhy teorie relativity a nechá se bavit tamními bytostmi žijícími podle jiných pohybových zákonů, používající hodně světlo a vědomých si svých vztažných soustav, v nichž se nacházejí i neustálého přestupování mezi nimi. A pokud rozvoj kinematografie nějak souvisí s teorií relativity, tak je to právě v této situaci, kdy se rozpadá globální pokrytí vesmíru jedním typem fyzikálních zákonů, kdy se objevuje mnoho mezer a nedorozumění mezi pohledy jednotlivých fyzikálních teorií a do těchto mezer jako první zalézá raný film, není to nic překvapivého, vznikl jako díra, být mezerou ve skutečnosti mu bylo vlastní, a tak se vedle vědy brzy stal dalším velkým dodavatelem vyprávění, v nichž lze spatřit světy, jejichž mírou není člověk, a které se nechovají racionálně, zdravě ani jednoduše, když procházejí naší realitou kolem našich pohledů.

„Elektronická média podporují růst neofeudálního systému lokálních politických vazalů a vlastníků doprovázený úpadkem relativní moci a vlivu centrálních autorit. Jedním z paradoxů elektronického věku je to, že dokonale centralizovaná moc je díky novým médiím technicky sice proveditelná, ale sociálně nepřijatelná.“³¹

„Chtěl ode mě nějaké komentáře či reakce na svůj článek. Zmínil se, že by se měl nějak pojit s mou prací, jelikož také zkoumal možnou souvislost s otázkou změny topologie. Okamžitě jsem mu v e-mailu popsal hrubý náčrt, který jsme s M. dali dohromady. Několik dní mezi námi třemi proudily a kolovaly e-maily, v nichž jsme se snažili své myšlenky o drastických změnách topologie (trhání prostoru) postavit na pevnou půdu. Pomalu, ale jistě začaly matematické podrobnosti zapadat na svá místa a další středu, týden po zveřejnění původního poznatku S., jsme dokončili koncept společného článku, ohlašujícího dramaticky novou transformaci prostoru, k níž může

³¹ Možná, že by se mediální studia měla víc než budováním nové vědy zabývat prohlížením středověkých myšlenkových systémů, jejich nákrešů, schémat a složitých obrazů plných divných věcí, zkrátka studiem alchymistických knih a až někdy jindy, prozatím je třeba rozložit univerzálně smýšlející, zdravě se globalizující, západní rozum na zasíťovanou, lokální vyprávění.

dojít, když se trojrozměrná sféra zhroutí. (G. - Elegantní vesmír)" Takhle nějak v budoucnosti vypadá běžná komunikace - vytváření světů, trhání prostorů, zaplétání vyprávění, natáčení filmů v proudu ploch a časů, komunikace e-maily, pohledy atd.

„Z Einsteinovy rovnice $E = mc^2$ plyne, že hmota a energie jsou zaměnitelné. Náš život závisí na Einsteinově rovnici, neboť sluneční teplo a světlo, udržující život na Zemi, vzniká každou sekundu přeměnou 4,3 milionu tun hmoty v energii. Skvrny. Vyprávějí se Slunce - vypravování světla, příběh, z něhož čerpají energii všechna naše velká vyprávění. „Uhlí a ropná ložiska, na která můžeme pohlížet jako na konzervovanou sluneční energii, z níž žijeme." Hmota stavící se z energie a rozpuštěná hmota, co je energií - obraz v Obraze. Světlo, prokousávající se tisíce let pláštěm hvězdy, aby se mohlo vydat do vesmíru a nakonec zažít energetický stav vysílající reality show. A někdy mělo pocit, že jeho život závisí na jediné rovnici, že bez ní by byl ničím a vlastně moc nevěděl, co si o tom má myslet, protože žádná postava z televizních seriálů nežila, ani nikdy nechodila, ani nikdy nic s žádnou rovnicí neměla.

„Princip relativity je metaprincipem v tom smyslu, že sám o sobě není fyzikálním zákonem, ale spíše vzorem či pravidlem, jemuž musí podle Einsteina vyhovovat všechny zákony fyziky. Einstein byl pevně přesvědčen, že vesmír se v jakémsi hlubokém smyslu řídí jednoduchými a krásnými zákony. Proto zavedl coby zcela nový princip, na němž lze vybudovat celou fyziku, svůj princip absolutní rychlosti světla. Když už odvodil, že prostor a čas jsou relativní, vedlo ho k jeho principu relativity hledání jednoduchosti a krásy. Žádný pohybový stav by neměl být preferován vůči jiným, všechny pohybové stavy musí být v očích fyzikálních zákonů rovnoprávné," protože je jasné, že vesmír je navýsost demokratický.

Jednoduchost a krása. Z obrazu do obrazu. Ze světla do tmy. od trhliny k trhlině. A nikdo moc nevěděl, jestli je to skutečné nebo ne, jestli je to jako dokument, nebo jako sociologický a psychologický experiment, jestli je to jen pustá zábava nebo jen pustá realita, ale nějak to bylo jedno, protože to bylo všude, infikovalo to všechna média a při postmoderním stavu dívání byly všechny pohybové stavy všech kompozic, i nesmyslných a blbých, rovnoprávné, takže se proti tomu nedalo nic dělat, navíc to koneckonců byly kompozice světla jako cokoli jiného, vyprávění, jež se v biosféře reprodukuje skrz informační kanály, kam mají přímý přístup, protože jsou nerozeznatelné od dalších událostí hýbajících světem, a protože média vděčně vítají, že se jim konečně dostává skutečnosti, která je tak umělá, že se nijak nepozná, že byla před konzumací odborně spracována. Noviny konečně píšou pravdu, televize vysílají dokumentární filmy, fyzikální zákony si opatrovávají své vesmíry, architektura konstruuje pohybující se vily, diváci posílají smsky a archeologové budoucnosti považují výskyt sousloví reality show ve vyprávění z počátku 21. století za zřejmý důkaz toho, že si lidé již tenkrát uvědomovali herní povahu skutečnosti, že ji částečně i používali ve svém běžném životě k trávení času a také už měli tehdy pocit, že svět se stává z vyprávění a že oni sami jsou obrazy, které v těchto vyprávěních hrají podivné společenské hry, ztrácejí se v nich a odbočují. „Hra je pohybem, postrádajícím cíl, který by byl jejím dovršením. Tento pohyb sám sebe neustále obnovuje. Hra se ve skutečnosti omezuje na jediné - sebe prezentaci; ta je tedy způsobem existence hry. A sebe prezentace je obecným způsobem bytí přírody."

Reality show fyzikálních zákonů i fyzikální zákony reality show - jedno vyprávění letící vesmírem, které nechce nic sdělit. Smska pod lavicí. Prohlášení vlády.

Píseň vyvolených. Abstraktní obraz. Akční skutečnost. Hra z obrazy. Fyzikální rozbor reality show. Zaváděcí in-formace. Shluk nápadů a divností, jiná, povrchová logika zkřiveného prázdna. Pravděpodobnost se změnila na nepravděpodobnost. Zaplétání se vyprávění, které spolu nemají až na pár mezer nic společného, ale postavám, které znáte z televizní obrazovky, je třeba přeladit na světlo také jejich vnitřek. Protože všechny směry pohledů a cest se zamotaly, neboť, to se málo ví, fyzikální zákony nijak nespecifikují, jakým směrem má běžet čas a hlavně, to se ví ještě méně, prakticky nikdo podle fyzikálních zákonů nežije svůj život, takže kdybychom na ně zapomněli, tak by se nic nestalo, ale to se neví.

Časoprostor má tři dimenze: dvě prostorové a jednu časovou, a když mluvíme o časoprostoru, nemluvíme o celém vesmíru, a už vůbec ne o mizející mezeterii, ale o podobě lidského pohledu na 5 % vesmíru, které tvoří námi viditelná hmota. 95 % tvoří temná hmota a skrytá energie, které se od sebe liší, ačkoliv o nich nikdo nic neví a hmota je totéž co energie - je to nevidaně nejasné, podivné a svévolné, asi proto, že se nacházíme v neviditelném světě za horizontem lidského vesmíru, mimo hranice jeho fyzikálních zákonů, jeho představitosti i smysluplnosti - v kosmologii reality show a fyziky přelomu druhého a třetího tisíciletí. Kabinety kuriozit nejsou prostory plné divných věcí, ale shluky divných věcí plných podivných příběhů a byla jednou jedna věc a ta použila vyprávění H.B. a A.E. k vyprávění o tom, že věci nejsou v prostoru, ale prostor je ve věcech, že vyprávění nelétají vesmírem, ale vesmíry se ztrácejí ve vyprávěních.

„Předpokládejme, že rozlehlost předchází prostoru.“

„Pak to, co já nazývám prostorem, musí být směsicí vašeho prostoru a vašeho času, a to, co vy nazýváte prostorem, musí být směsicí mého prostoru a mého času.“

„V tomto pojetí nemají pojmy času a prostoru smysl, dokud se nescetné struny nepropletou a čas a prostor nevytvoří.“

„To, co nazýváme prostoročasem, je shlukem prostorů a jejich časů, které se rozpadají, zaplétají se spolu a vytvářejí další, většinou odlišné od předcházejících, často podivně hybridní, nové prostory a časy, žijící svůj život v mizející mezeterii. Každý obraz v obraze má alespoň dva různé prostory a dva různé časy. Časoprostor bílého čtverce na časoprostoru černého pozadí. Svět sestává z vnitřků a jejich vnějšků, ze čtverců a papírů, z hrdinů a jejich filmů, z kompozic ploch, z bytostí a ne-bytostí, z vyprávění a vypravování, z míst pohledu, ze situací, z časoprostorů rozpouštějících se do sebe, ze zaplétajících se mezer.“

Věc-člověk žije trojrozměrným prostoročasem, kde prostorové jsou dvě dimenze a třetí, můžete si ji třeba představit jako tu, kterou nazýváme hloubka, tvoří čas-vyprávění. Vyskytujeme se v trojrozměrné bublince s dvojrozměrným povrchem, hranicí našeho těla, rámem našeho obrazu (v Obraze). Komponujeme si vlastní prostory a časy, obrazy v obrazech svého života - jsme rozpouštějící se bublinky, trhající se časoprostor - nelineární, heterogenní, mezerovitá vyprávění - naše tělo se spolu se svým obrazem světa vypravuje po vnějšku, používá obrazotvornost a je rozbíjeno obrazotvornostmi tamních zvířat, zaplétá se s místem, rozpustile se vypravuje Obrazem, kde je mezerovatěna kompozice jeho povrchu a zároveň se mění chaotické, třírozměrné prázdno, přebývající za nestálou, protože věčně děravou, mýdlovou blánou - ve vnitřku vzdálenějším než jakákoliv interiorita, jemuž říkáme já. Ve vnějšku není dáno absolutně nic, je to chaos, nepravděpodobnost se změnila na

životní pocit, mizející mezeterie, kde bublají jen mezery a kompozice ploch všech měřítek, dimenzí, věků, tvarů a covicéhoještě Ti, co vlezli do vil reality show se rozhodli stát skutečnými obrazy, obrazy v Obrazech, přestali být lidmi a stali se průzkumníky biokybernetické budoucnosti, nabídkami k použití, těly bez orgánů k sestřihání, blízkými hrdiny, s nimiž lze strávit ne jeden podivuhodný večer. Jejich životní pocit se změnil na obrazotvornost.

„Já je obraz," napsal Bergson, „hmotný svět samotný, definovaný jako soubor všech obrazů, je jakýmsi vědomím, ve kterém se vše vyrovnává a vzájemně ruší. Bytost, která má vyvolávat minulost ve formě obrazu, musí být schopna vyvázat se z přítomné činnosti, umět prisuzovat význam zbytečnému, musí chtít snít, protože obrazy přesahují vnímání ze všech stran," ale protože se příliš nebezpečně přiblížil obrazům v obrazech, musel jsem použít „záchvěvy ve věcech, které vnímá", sestřihat „mé vnímání je spíše v nich než předměty v něm" a lehce poupravit „počitek a vjem existují samy o sobě. že tělo je právě a jen středem činnosti. „Čisté, tedy okamžité vnímání je ve skutečnosti pouhým ideálem nebo mezí. Každé vnímání zaujímá určitou šíři trvání, prodlužuj

Reality show. Civilizace obrazů. Já je obraz v obraze. Vytváříme dva druhy kompozic. Každý pohled je obraz a každý obraz se dívá. Místo pohledu. Bloudění mezi viděními různých časů. Někdo zmačkal všechny perspektivy. Myšlení nemá žádné hranice, obrazy rozežraly všechny rámy. Celky umřely. Zdravý rozum vykrvácel, když si prováděl tracheotomii. Mít život pod kontrolou a být spokojeným občanem znamená být náplastí, jež má na svém povrchu zaschlou skvrnu krve a cítí, že může být kdykoli odtržena, nebo být jako hrdina, jemuž kdosi přestřihává scény a on neví, zda z toho nevyjde jako nešika, jako čtverec, jehož papír hoří, jako racionální bytost žijící v iracionálním světě, jako obraz, do jehož paměti mají přístup cizí vyprávění.

Neexistuje žádná reality show, která by byla odtržená od nějakého lidského pohledu. Jednou jsem viděl dvě minuty, v nichž se účastníci Big Brother dívali na televizi, pustili jim tam nějaký film, takže jsem se díval na televizi, jak se někdo v televizi dívá na televizi, ale nejde tu jen o situaci diváka a případnou sebereflexi, nýbrž o zdvojení vnějšku, který ve svém vnitřku vytvoří svého dvojníka, o dívání zahýbající se do obrazu, infikující jej svými plochami, svými pohledy, dívání nutící obraz k dívání. Jenže pohled nikoho nenutí, jen tvoří kompozici, jen používá a nechává se používat, což je důležité, a tak se to celé otáčí naruby, jakoby se obraz pověsil za pohled, záhyb dvou obrazovek, bylo by to jasnější, kdyby se oni v televizi dívali zase na mě, ale je mnoho vnějšků a vnitřků, které se potkávají mezi obrazy v mizející mezeterii, a tak můj pohled není pro jejich pohledy vůbec směrodatný. Zajímavější je pohled malých bratrů, který se dívá, zatímco je viděn, zatímco je obrazem hodnotícím film, v němž právě tráví svůj čas ve vile, a zatímco je obrazem, který potřebuje být viděn, neboť podle hodnocení jeho kompozic, podle zajímavosti jeho dívání a zábavnosti jeho řeči, padne jinde rozhodnutí o budoucnosti pobytu Filipa ve vile. Vyvolený je obrazem, který se snaží přežít díky situacím, které vytváří, podstupuje a nezvládá, když se zaplétá ve vile, před vilou či ve studiu s dalšími podobnými obrazy. Zároveň spolu všichni dohromady emergují jeden Obraz, co je u vás doma zase pouze obrazem a vy, v dalším Obraze, rozhodujete o té zajímavosti a zábavnosti, takže život vyvolených řídí někdo, kdo je vzdálen dva neprostupné kroky od jejich těl.

Právě v tomto smyslu jsou živými obrazy v Obrazech, rozpuštěnými vyprávěními, která jsou vedlejšími postavami vlastních životů, neboť nejenže se jich nikdo neptá, jestli chtějí být dál uvnitř anebo ne a prostě jednoho dne zmizí z vily pryč, ale také se nikdo nezajímá o jejich pocity, když se posléze vidí přestříhaní a objevují, že jejich pohledy, argumenty, či názory nikdy nic neznamenaly, že jejich vidění jednotlivých situací nemá se skutečností nic společného, že to, co si o sobě myslí, komponuje mezeru za lesknoucím se povrchem jejich těla omývaného mediálními obrazy, které všichni sledují, považují za jejich skutečné tělo a používají je ve svých vyprávěních o nich. Jejich známé (evidentní, skutečné, mediální) já je kompozice sestříhaná z ploch-pohledů kamer - tomuto já chodí smysly - mluví jejich hlasem, ale nepoužívá svá slova a necítí se ve své kůži. Oni sami o tomto jejich já neví nic. Jsou obrazem ztraceným v Obrazu, plochou bloudící v kompozici, jež je kompozicí jejich vlastního života, a pak se jejich vyprávění rozpustí do skutečnosti a z reality show je jen jedno z jejich dobrodružství.

Vila je místo, kde se používají zákony relativistické fyziky, kde čas pohybujícího se pozorovaného běží pomaleji než čas pozorujícího v klidu, kde žijí obrazy v obrazech, večírek časoprostorů, které se spolu normálně baví, napadají se a dohadují, připalují si cigarety, tráví si navzájem své časy, dělají si všelijaké naschvály, zkrátka se spolu zaplétají. Nezajímá je žádná skutečnost, stejně jako vězně nebo klíště, jsou soběstačnými prostoročasy, realitami, vyprávějíci se kompozicemi, plochami v noční show, jsou to lidé jako my, jsou to ti nejnornálnější z normálních, jsou to skutečné obrazy v obrazech, Vladko a jeho družina bájných zvířat, žijící mezi dohledy z Obrazů v jednom obraze, jehož smyslem není nic než komponovat zábavný večer. Kam až se dá dojít, když se na člověka dívají. Živé je to, co vytváří kompozice - vyvolení jsou entity, z nichž přežije ta, co vytvoří nejzajímavější kompozici. Zajímavost je vyjadřována ve smskách, které jsou zcela přirozenou součástí vyvolených - jejich umweltu, reality show - protože plochami, z nichž se stává kompozice jejich obrazu (tělo vysílané do domácností), nejsou jen barvy triček a mikin, slz v jejich očích či vět, které vypustí, ale také vším, co se nachází kolem nich ve vile, věci, které používají, tajné úkoly, které plní nebo pohledy, o kterých jim před tabulí vyprávějí jejich kamarádi-nepřátelé. A také všechno, co je za zdmi vily, nicméně to neustále proniká dovnitř, třeba právě smsek nebo Terezek P. (moderujících bytostí, pohybujících se mezi jednotlivými obrazovkami, tam uvnitř i tady venku).

Rozpuštěný člověk, místo pohledu, setkání vyprávění - prostoročasů ve věcech - vzájemná prohlídka ploch - zábava (komunikace, chcete-li) - mezerovaticí se prostoročasy: prostoročas vily, obývacího pokoje, zahrady, prostoročas Vladko, prostoročas Regina, prostoročas tajného úkolu, o němž ví jen nejhlubší vnitřek, který se v něm nachází a nesmí o něm nikomu říct, prostoročas pod dekou, prostoročas zpovídání, prostoročas hlasování, prostoročas křiklavosti nábytku, prostoročas bez signálu, prostoročasy ve vysílacím prostoročase, kompozice reality show, prostoročasy mezilidských vztahů, prostoročas vztahů se saunou, prostoročas vztahu s kamerami, „já se zabiju.“ (Karolína), prostoročas místní křivosti prostoročasu, prostoročasy slov a nepatrných pohybů, prostoročas Vladkových vlasů, schovat se do šuplíku pod postel, protože tam není kamera, prostoročas tvého kradmého pohledu, televizní prostoročas, čerpající svou energii ze světla (jako všichni) a jeho temné stránky (jako všechno), televizní program letící vesmírem, prostoročas dosahu dálkového ovládní,

prostorochas kolíčku na prádlo, prostorochas sousta, prostorochas, který se rozhoduje, komu pošle smsku, prostorochas, který chce být naruby.

A v Zoo mají ještě další temný kinosál, v němž žijí netopýři, není to velká jeskyně, ale je tam tak sto netopýřů a neustále se přemisťují a netopýři se hemží a létají ze strany na stranu a netopýři okusují pomerančové puky jako děti ve školní jídelně a pouštějí se strmě dolů a nikdy nenarazí netopýř do netopýra, někdy je to opravdu těsně, na větve zavěšení klímající netopýři, a pak zčistajasna vyletí na protější stěnu a vy tam stojíte a pozorujete netopýry a najednou nevíte, jestli je mezi netopýry a vámi nějaké sklo nebo ne, snažíte se ho najít pohledem, zaostřit, ale nejde to, je tam příliš tma a netopýři se strašně míhají, tudíž upoutávají pozornost zornic na sebe, spíš tam žádné sklo není, ale nikdo to nezkusí rukou, protože se bojí, že by mu do ní narazil kolem letící netopýř, asi tam není, to je vidět, ale zase žádný netopýř nepřekračuje určitou linii, což by poukazovalo na sklo, ale spíš to vypadá, že mezi vámi a létajícími netopýry není žádná bariéra, že netopýři si užívají ve své jeskyni, zaplétají se spolu, když se proplétají mezi větvemi a ke spokojenosti potřebují jen prostorochasy ostatních netopýřů a prostorochasy pomerančů a zdí a větví, z nichž visí dolů a prostorochas člověka je jim úplně ukradený - nevidí žádný důvod, proč by jej měli používat ke svému pohybu. „6) V kumbále, kde je lux, žije též netopýř. Jak ho vypudit? Žárovka je povolena proto, aby ho nebudila a nedráždila.“ (Havel, 21. 8. 1999) Takže to není příběh o tom, že má člověk zůstat mezi lidskými pohledy, protože když to bude dál dělat, tak vyhyne (ty stroje a tak), ale příběh o tom, že když jste schopní vnímat záchvěvy diferencí, když vidíte na jiné frekvenci, nějak jinak, dá se přežít i jako obraz v obraz, v malé jeskyni v jednom pavilonu v jedné Zoo u jedné řeky, dá se účastnit i téhle reality show, což je to, co odlišuje reality show od postmoderny, neoliberalismu a dalších nápadů, které přinášejí civilizovanému světu civilizační choroby.

V Einsteinově kosmologii se vše odvozuje od rychlosti světla, které od počátku věků létá vesmírem, aniž by mu c oko li rozhodilo rytmus. Nic nesmí překročit rychlost světla. Tedy až na tachyony létající mnohem rychleji, neboť rychlost světla nepřekračují, ale vždy jsou už za ní, což se smí, ale tachyony neexistují, protože kdykoliv se v některém z výpočtů objeví, ihned oznamují, že je chybný, protože tachyony mají tři časové rozměry a jen jeden prostorový, což všem připadá divné, a tak panuje obecná shoda, že teorie obsahující tachyony nemůže být koherentní. Jistě uznáte, že někoho s takovou pověstí jsem nemohl nepoužít ve svém vyprávění, jež svou koherentnost samo, navíc nesoustavně, rozbijí, v němž fyzikální zákony putují vesmírem z obrazu do obrazu, kde se proplétají světlo a gravitace, pozorovatel a pozorované, v tomto divném pozorování se tedy tachyon, myslím, musí cítit úplně sám sebou, jako ryba ve vodě, ve svém živlu, tak říkajíc, anebo ve svém vnějšku, jako obraz v obraze, nějak vidící i nějak viděný.

Světlo je energie, do níž se přeměnila hmota hvězdy, atak je-li energie hmota, pak je světlo rozpouštějící se hvězda, hmota vypravující se do vnějšku. Sice se říká, že hmota cestující vesmírem není světlo, nýbrž gravitace, ale protože gravitační vlny se šíří rychlostí světla a jak fotony, tak gravitony jsou nehmotnými částicemi, řekl jsem si, že když ještě nikdo gravitony neobjevil, nedetekoval, tak třeba žádné gravitony ani nejsou a gravitace je světlem - nikoli ve smyslu, že by byly identické, ale že jsou to

dvě plochy jedné kompozice, jedno a totéž vyprávění.³² Nikoli že světlo nese gravitaci anebo naopak, ale oboje se vesmírem vypravuje paralelně jako zvuková stopa a obrazová stopa filmu. Gravitace je neviditelná strana světla (jako má měsíc svoji temnou stranu) - to, co vede světlo k tvorbě kompozic - jeho vůle být vidět - to, co způsobuje kolaps vlnové funkce světla - co vede mezeru k tomu, aby zmizela, aby se stala plochou - co v rámci rychlosti světla vytváří rychlosti jednotlivých prostoročasů. „Hmotnost částice není nic jiného než energie vibrující struny. Nehmotné částice, jako foton nebo graviton, odpovídají struně, která kmitá tím nejpoklidnějším a nejpozvolnějším možným způsobem.“ Taková struna dost připomíná bublající mezeru - vlnu pravděpodobnostnicí se v chaosu, čímž si světlo-gravitace říká o spojení s vyprávěním-informací-kompozicí, jimiž ostatně prolétají vesmíry taktéž rychlostí světla.

„Gravitační vesmír by měl vypadat nesmírně odlišně od vesmíru elektromagnetického (poznatelného díky světlu, rádiovým vlnám a rentgenovým paprskům). Z gravitačních vln bychom měli zjistit věci, které jsou pro nás nyní nezjistitelné. Ačkoliv o nich mluvíme jako o formě energie ve vesmíru, která je podobná zvukovým vlnám, ve skutečnosti mají poněkud rozdílnou povahu. Gravitační vlny jsou jistým aspektem geometrie prostoru a času.“ Jsou prostory a časy - kompozicemi vytvarovanými gravitací z hmoty a energie letící vesmírem (ze sebe sama). Elektromagnetický vesmír je tentýž jako vesmír gravitační. Gravitace je obrazotvornost vesmíru, říká, jakou podobu mají prostory a jakou rychlostí běží časy, zabývá se kompozicemi situací, gravitace je komunikace vypravujících se hmot - rozpouštějící se energie - je to trochu divné, neboť takový vesmír je k nerozeznání od vesmíru tlůnských metafyziků: „že gravitační síla mezi dvěma tělesy nezávisí jen na jejich hmotnostech a vzdálenosti je dělicí, ale i na všem možném, co přispívá k jejich celkové energii,“ na všem, co je součástí vaší situace, takže „gravitace je zakřivení prostoru a času“, gravitační pole vytváří místní křivost prostoročasu - tvar místa, kulatou planetu, les, člověka, který svým pohybem („gravitace je zrychlení“) - „že člověk pohybující se v prostoru mění tvar těles, která ho obklopují.“ (Borges) - vytváří svou situaci, kompozici svého života - „Obecně by hodiny měly naměřit, že v silných gravitačních polích běží čas pomaleji než v slabých.“ - zaplétat se s vyprávěním znamená setkávat se s jeho gravitací - „A to se také skutečně pozoruje - čas je zkroucen, mění-li se tempo jeho plynutí od místa k místu.“ - živé je to, co kroutí svým časem, co jej trhá a k roztřepeným okrajům přišívá vyprávění cizích míst - jiné prostoročasy.

„Když jsem ještě byla malá, žila jsem nahoře v severních lesích, a než jsem se dozvěděla, že rok má čtyři období, myslela jsem si, že jich jsou tucty; čas nočních bouřek, čas pro zapalování hřejivého ohně uvnitř, čas pro oheň venku, čas krve na sněhu, čas ledových stromů, skloněných stromů, plačících stromů, chvějících se stromů, mechových stromů, čas kývajících se špiček stromů a čas, kdy stromy odhazují svá děťátka. Milovala jsem období diamantového sněhu, odpařujícího se

³² Foton a graviton mají odlišný spin, což je rotace částice kolem vlastní osy, ale moc to nechápu (nenapadají mě žádná použití), a tak spin nepoužívám. A třeba funguje spin v kvantovém světě jako skupenství v našem a světlo-gravitace má dva spiny. Ale když ani nevíme, jestli gravitony existují, tak to je pak těžké o nich vyprávět jiné pravdy než vědecké.

sněhu, vrzajícího sněhu, dokonce i špinavého a kamenného sněhu, neboť ten znamená, že čas květů na řece začíná.

„Že v přírodě se vyskytují mnohem rychlejší sledy jevů, než je střídání našich vnitřních stavů. Co je to za trvání, jehož kapacita přesahuje veškerou představivost? Není to naše trvání, není to však ani ono neosobní a homogenní trvání, totéž pro vše a pro všechny, které by ve své lhostejnosti a prázdnotě plynulo mimo vše, co trvá.“

Tato období byla jako důležitá a svatí hosté, kteří mají svůj způsob ohlašování; otevřené borové šišky, zavřené borové šišky, vůně tlejícího listí, vůně přicházejícího deště, Ve skutečnosti není jeden jediný rytmus trvání. suché vlasy, ochablé vlasy, bujné vlasy, seschlé dveře, nabobtnalé dveře, dveře, jež nelze vůbec zavřít, okenní tabule pokryté ledovými kresbami, okenní tabule pokryté mokřými lístky květů a žlutým pylem, okenní tabule postříkané mízou. Naše vlastní pokožka měla také svoje cykly; byla scvrklá, zpocená, tvrdá, opálená sluncem, měkká," vyprávěla Žena, která běhala s vlky. „Můžeme si představit řadu různých rytmů, pomalejších nebo rychlejších, které by poměřovaly míru napětí nebo uvolnění jednotlivých vědomí, a tím určovaly jejich místo mezi bytostmi," vyprávěl Henri Bergson. „To si nikdo nedovede představit, co to je být zavřené devadesát dní tady, podívej, ta hadice, zkurvená hadice," vyprávěl Šrek Filipovi pár dní před semifinále jedné reality show na procházce po zahradě.

„A třeba dovede, zkřivená plocho," řekl televizní obrazovce nositel Nobelovy ceny za vysvětlení fotoelektrického jevu, při němž fotony dorážejí na elektrony kovů, jejichž čas na površích se krátí rychlostí závislou na barvě přichozího vyprávění, na frekvenci světla, dopadajícího na povrch, který zkrátka nemůže odolat jistým aefektům a prostě se musí rozpouštět do vnějšku. Světlo, když osvětluje plochy, do nich dělá mezery.

Navíc „Einstein prohlásil, že všechny objekty se časoprostorem pohybují rychlostí světla. To je podivná představa; jsme zvyklí, že se předměty pohybují značně nižšími rychlostmi, než je rychlost světla, ale teď mluvíme o kombinované rychlosti objektu všemi čtyřmi rozměry - třemi prostorovými a jedním časovým - a právě tato rychlost je v zobecněném smyslu rovna rychlosti světla." (K redukci prostorových rozměrů na dva se dostanu, teď na jejich počtu nezáleží.) Jestliže vše letí rychlostí světla, pak když něco část této rychlosti používá na pohyb prostorem, zkracuje se rychlost, která může být použita na rychlost časem, a tak když něco letí blízko rychlosti světla, nezbyvá mu světlo na jeho čas a ono proto stárne pomaleji, což se hrdinům ve sci-fi filmech často stává. A jelikož světlo letí rychlostí světla, nestárne vůbec, neběží mu žádný čas, ale zase se světelnou rychlostí proplétá s prostory.

„Chvíli jsme tvory, chvíli jsme hvězdami, protože i ten hemoglobin kolující v naší krvi by bez železa z hvězd nemohl existovat. Do určité míry jsme, my lidé, recyklovanými hvězdami. Něco v nás to možná ještě dobře ví.“

Karolína je obraz, sestříhaný z mnoha míst pohledů, jenž je vysílaný rychlostí světla. Vyprávění, jemuž běží čas pomaleji než tomu, kdo jej používá - než divákovi, neboť se jeho prostor pohybuje světelnou rychlostí, rychlostí filmového střihu, a tak Karolíně a spol. vůbec neplyne čas, narozdíl od diváka, jemuž utíká večer rychlostí modrého světla, ale zase v klidu sedí doma. V tomto bezčasí, v němž si vyvolení vytvářejí kompozice vlastních těl světelnou rychlostí, se Karolína stává světlem-gravitací - vyprávěním se svým vlastním prostoročasem: z pohledu Karolíny (zvnitřku

jejího gravitačního pole - v její vztažné soustavě) běží totiž čas nadále normální rychlostí (podle Einsteina) běží čas rychlostmi situace, jež vzniká zaplétáním se různých časů, které se v ní nacházejí (podle mě). Normální rychlost by žádný fyzik neřekl, je to: „tempo, které má čas na místě nekonečně vzdáleném od hmot - tam, kde prostor je plochý (kde nic není).“ Takové místo je vysněné („v idealizaci“ Greene). Protože, je-li hmota prostor (prostor ve věcech), pak místa jsou kompozicemi hmot (prostorů), a tudíž těžko může existovat místo (hmota) nekonečně vzdálená od hmoty (místa). Tam, kde něco je, je světlo-gravitace, místní křivost prostoru a situační rychlost času, obraz vypravující se rychlostí světla do jiného obrazu, do svého vnějšku, kde bychom dříve řekli, že není nic, ale kde je nyní chaos i Homer s Plutem.

„Bonparový pivo, Apú.“

„Takové pivo, pane, neexistuje. Obávám se, že jste si ho vysnil.“

„Tak mi dej šest piv a šestery bonpary.“

Karolína vytváří dva druhy kompozic. Svým pohledem a povrchem svého těla. První obraz se chce zabít, protože všechno je lepší než tahle Karolínina vztažná soustava, musí se dívat do hrozně barevných stěn, nedá se tu nic dělat, je to tu malý, jsou tu divný lidé, nuda, hrozně věcí tu není, čas se jí tu neskutečně vleče, nedá se odsud odejít pryč, a jelikož je to stále příliš lidský pohled, nebaví moc Karolínu, že ji bez přestání někdo sleduje. Nicméně i ve vile musíte přeměňovat energii, vyprávět se do Obrazu, vytvářet kompozice svého života, a tak se tam Karolína pozvolna rozpouští mezerami mezi ostatními prostoročasy,

„Autoimunitní proces je ono zvláštní chování, kdy živá bytost jakoby sebevražděně sama likviduje svou vlastní obranu, aby se imunizovala proti své vlastní imunitě.“ „Zanikání se prezentuje jakožto odsouzení se k zániku, jakožto instinktivní selekce toho, co musí ničit... vůle k ničení jakožto vůle ještě hlubšího instinktu, instinktu sebestrukce, vůle v nicotu.“

zabijí se, přestává být sama sebou, užívá si vyprávění cizích vztažných soustav stává se svým vnějškem. Už jí nevadí, že je natáčena, je jí jedno, která z jejích stran je čelem, cítí, že je ve světě, který se dívá povrchově, necítí se dobře, ale ví, že to přejde, že jde jen o ztracení orgánů, něco jako mořskou nemoc, zvykání si na vlny, na rozpuštěnost vlastního těla, na bytí hrdinkou, jež prochází všemi plochami filmu najednou, jež se zaplétá s prostoročasy divných postav, a jež, ať udělá cokoli, se nedostane z jedné podivné situace, z mezery ve skutečnosti se strašlivě barevnými stěnami, v níž se všude míhají tajné úkoly, nesmyslné stavy a divné pohyby. Je tam strašně věcí, čte do posledního čárkového kódu všechny čistící přípravky, které potká, ranní hygiena se protahuje na dvě hodiny, čas, co patří ke kafi, trvá hodinu a půl, dvacet minut procházka prostoročasem hlavního bodu dnešního dne (vytváření kompozic pro vysílání), dvě a půl hodiny v čaji, padesát šest minut střihání nehtů, pětkrát denně dělání nových culíků po půl hodině, čas pro Karolínu už nehraje roli, nebo lépe: nezajímá se o čas v našem smyslu slova, je jí jedno, kolik je hodin, jestli stárne, jak tloustne, jak dlouho něco trvá - tento čas, kterým se řídí naše životy, a z něhož se prý nedá vystoupit, ten je jí úplně ukradený - cítí, jak nůžky cítí střihání a ví, že trvání jejích akcí, jejího chování, řečí nebo pohybů, může být ve vnějšku nakonec sestřiženo jakkoli, nicméně určitě bez ohledu na ni, a počítá i s tím, že délka jejích odpovědí bude stanovena bez ní, protože na vysílací čas, nejdůležitější čas jejího světa, čas jejího vypravování se vstříc smskám, nemá vliv vůbec. Její už není její.

Filmy není třeba stíhat, když se realita stříhá sama.

A tak se Karolína už nestresuje kvůli času na sebe, neboť jí došlo, že jestliže je obrazem, jehož čas se řítí, aniž by se o to ona musela nějak starat, může se na to vykašlat úplně a klidně odejít ze svého času pryč. Samozřejmě nemůže odejít z vily, ale vnějšek vily není jediný vnějšek k použití někde, kde zažíváte cizí pohledy na vlastní kůži a zároveň jste neustále pod dohledem dalších prostoročasů ve stejné situaci. Karolína si rozpustí svůj časoprostor, vydá se po mezerách těchto vnějšků odtržených od světa, a jak se po tom mizejícím prostředí dívá cizíma očima, pohledy druhých, dáš si toust? nachází se zároveň ve své i v cizích vztažných soustavách, stává se obrazem vyprávějícím se rychlostí světla, chceš toust? nemá smysl být obrazem, jemuž se čas tak hrozivě táhne, a tak se Karolína zabije, stane se nabídkou k použití, materiálem na plnění tajných úkolů, roztrhanou bublinkou vpíjející se do kanape, jež používá svou obrazotvornost k rozbití vlastního obrazu. Kdo si nenechá natočit pár svých mezer, kdo neudělá několik chyb a neurazí alespoň občas někoho, beztak nemůže ve hře o peníze vydržet dlouho. Tráví čas tím, že dělá pro všechny tousty, tráví jejich časy - používá je k zabavení se, časy, které by normálně museli oni strávit v kuchyni používáním nádobí proti hladu, díváním se na lesknoucí se věci, na bordel ve dřezu, na Karolínu na kanapi, na flekatost kuchyně, kterou pamatují zbrusu novou. Prostoročas kuchyně tu má svou specifickou užitnou hodnotu. Ale Karolína tráví nyní svůj čas také časem toustovače (používajíc jeho prostor), dost ji to baví, toustovač je v dobré náladě, používá sýr k rozteklým, bublinkovitým kompozicím, protože toustuje, a tedy je, Karolína vytváří každý toust jinak, s jiným sýrem, s různým kořením a dalšími rozmanitými přísadami. A také s prostoročasem jednoho sporu, na němž vůbec nezáleží, nicméně je jisté, že se dostane do televize, neboť je dostatečně hlasitý a oni tuší, že když zvýší hlas na jistou frekvenci, dostane se jejich kompozice až do éteru. Na prostoročasu mého hrnku žijí barevné žirafy.

Filmy není třeba natáčet, když se realita natáčí sama.

„Ačkoli pojem slova "ted" hraje hlavní úlohu v našem pohledu na svět, relativita rozvrací naši intuici a prohlašuje náš vesmír za tak rovnostářský, že je v něm každý okamžik, jak minulý, přítomný nebo budoucí, tak skutečný jako ostatní. Když přemýšlím o realitě - která existuje v této chvíli, v duchu si představuji druh momentky, zamrzlý obrázek celého vesmíru právě teď³³. Nic, co vidíte na tomto obrázku však nepatří do žádného jednoho teď, protože jistou dobu trvá, než světlo doletí do vašich očí. Držíte-li knížku řekněme 30 cm od očí, vidíte slova, jak vypadala před miliardtinou sekundy, rozhlédnete-li se, váš pokoj takto vypadal před 10 - 20 miliardtinami sekundy, hvězdy, které můžete pozorovat pouhým okem, vidíte, jak vypadaly zhruba před několika až deseti tisíci lety. Náš intuitivní smysl pro to, „co je tam venku“, sestává z událostí, jichž se nemůžeme účastnit či jež nemůžeme ovlivnit. A tak se vědcům nepodařilo nalézt žádný fyzikální mechanismus, který by specifikoval, jak se oka mžik za oka mžikem stávají na chvíli skutečnými - jak se stávají chvilkovým pojmem "ted" - mechanismus plynoucí vždy kupředu směrem k budoucnosti.“

³³ Byla by taková představa možná před objevením fotografie? Trvá Augustinovo teď stejně dlouho jako naše? Jako oka mžik, jako let ptáčka. Je Dáma s hranostajem spíš fotografií nebo sběrným dokumentem? A když, třeba podle Virilia, máme dnes všechny informace hned, živě, teď, kdy to vlastně je? A jak souvisí teď s objevením se strojů? Jak dlouho už jsme v matrixu? Jak dlouho trvá vaše teď

Proč si místo vidění raději nenatočíte film.

Jako si dítě užívá času židle, když se na ni snaží vylézt. Trvá mu třeba minutu, než se tam vyškrabe, a tu minutu se dívá do zelenosti té židle, přetahuje se s ní o nadvládu nad jedním místem, ohledně použití jedné zelené kompozice, ona zelená minuta je teď židle, jehož vy si ani nevšimnete, už vám zase zmizelo, protože na židli sedíte hned, ale dítě si to na židli dokáže užít, protože to bylo náležité dobrodružství, škrábání a funění a uvažování jak na to, čeho se chytit a klouzání, a proto taky dětem běží čas pomaleji, protože jsou daleko rozpuštěnější mezi časy ostatních věcí a nemyslí furt jen na svůj čas, jsou zvědavé na jiná trvání, na další vypravování okolí, ztrácejí se ve svém světě, hrají si s ním, používají jej a rozbíjejí. Oni tam nemusí nikam docházet na čas, neustále se soustředit na teď - na sebe sama, by je přivedlo do blázince, nic jim neuteče, vědí, že bez nich nezačnou, a tak se Karolína spolu s dalšími prostoročasy ve vile prostě baví - stříkali po sobě hořčici a sypali si na hlavy mouku například. Bavit se vám možná přijde divné, nesmyslné, bezúčelné, nezodpovědné či ztřeštěné, ale je to běžné chování prostoročasných, opouštějících vlastní prostor a ztrácejících svůj čas. „Je to opravdový chaos, ve kterém bychom marně pátrali po stálých prvcích, leda snad kdybychom hledali zruďná nakupení faktů a detailů, které nic nedokazují ani neznamenají," a když se tudy Karolína proplétá, nejenže jí už nezajímá absolutní čas, který je tu rozdroben, zašmodrchán a biokyberneticky reprodukován, ale zároveň její vyprávění zažívá, jak jsou jeho kompozice používány místní křivostí prostoru, jak se rozpouští, tedy je obrazem, anebo je Obrazem, tedy se rozpouští, anebo tak nějak oboje najednou.

Filmy se vymýšlejí sami.

„Všechno se pohybuje, jako by nebylo žádných sil. Pohybující se objekty dostávají jízdni rozkazy od místní křivosti prostoru, nikoli od nějaké tajemné, na dálku působící gravitační síly, která bezprostředně působí bez nějakého podkládajícího mechanismu." Svět kosmických vyprávění, jimž gravitace zakřivuje prostor a čas - síť lokálních situací - kompozic galaxií, planet, věcí, bytostí nebo míst, mizející mezeterie, vesmír v místních křivostech časoprostorů. Ve tvarech vnitřků a v kompozicích jejich vypravování se do vnějšků - křivost situace - zapletenost rozpouštějících se vnitřků - p opletenost tamních prostorů a časů - gravitační vesmír, v němž, a nikde jinde, se kochají bezednými horizonty černé díry, kde hvězdy svou gravitací vybočují z přímého směru světlo jiných hvězd, vypravujících se kolem, kde v rozmanitých reality show žijí pohledy vyhýbající se osvětlení, kde snídají stíny, tam si světlo letí vesmírem, někdy jako vlna a někdy jako plocha (částice), a neběží mu čas, ale zase se stává prostory, když se stejně klidně jako vždy vypravuje z obrazu do obrazu. Ale když světlo nemá ponětí o čase, nic mu neuplývá, nic si nepředstavuje a nemá ani žádnou paměť, nemá co by vyprávělo, ale je mu to jedno, světlo nepotřebuje nic sdělovat, jen zviditelňuje, nechává se vidět, nechává vznikat obrazy, kompozice ploch, shluky energie. Světlo si nic nepamatuje - je ničím, letí vesmírem a nezáleží mu, k čemu je používáno hmotou, kterou potká, jestli jej přemění na vlastní viditelnost, cukr, elektřinu nebo na operační paměť, světlo je vyprávění, jemuž nezáleží na tom, jaké kompozice vytváří, jak bude použito obrazotvorností vesmíru. Ale co když i přesto má světlo skrytou paměť - neviditelnou, neosvětlenou, výhradně zapomínající paměť, a co když vesmír je obrazotvorností, použitelností a rozbitelností této paměti - vyprávěním světla-gravitace. Protože gravitace je slovo, které používají

fyzikové, když mluví o této temné straně světla - o jeho paměti, z níž vychází, když komponuje situace. A tak je gravitace místní křivostí prostoročasů, skrytou energií zaplétající každou situaci, je to komunikace mezi hvězdami i jejich bavení se s menšími předměty. Světlo-gravitace je tím, co se vypravuje v proudu hmoty a energie - vypravující se energie i vyprávějící se hmota. Potkali jste už film svého života?

Gravitace vytváří dva druhy kompozic. Kompozici já, viditelný prostoročas, shluk hmoty, tělo nebo rám nebo věc nebo místo, obraz, který chce být viděn, místo pohledu, kde je světlo zasekáváno na cestě vesmírem. Gravitace informace, zavádějící se v chaosu, gravitace vnitřků vzdálenějších než jakákoliv interiorita s chováním černých děr, jež si nárokují monopol na absolutní nepořádek, na maximální energii - povrchy zvnitřňující gravitaci, používající všechno, co se v místním světle nabízí. Newton uviděl jen tuto podobu gravitace. Gravitace vytvářející místní křivost já, vnitřek z vnějšku, plochu z mezery, obraz z Obrazu.

Ale gravitace je především temná strana světla, jeho paměť, svět stínů, oněch 95 % skrytých energií, jež světlo používá ke konstrukci místních křivostí prostoročasů - k obrazotvornosti zbývajících 5 % vesmíru, k vypravování kompozic našeho světa - místní křivosti mého života. Svět mezer, v nichž se zaplétají pohoří nepravděpodobností, mezer v kompozicích situace, kudy chodí těla rozpuštěná po vnějšku, mezery Obrazu, kde se to hemží kolem plynoucími časy, jež neustále nějak nově předělávají lokální výzdobu, zrychlují tamten pohyb, zvláčňují její povrch, je to pěkně zkřivený, divný chaotický svět plný neviditelných pohledů druhých, urážejících se o hrany čtyřrozměrných židlí z temné hmoty, gravitace tu z ploch vytváří mizející mezeterii, temnou budoucnost roztrhaných časoprostorů těl bez orgánů a vyprávění, jež proletěla nějakou světelnou událostí, která jim zkřivila život natolik, že už se rozhodla svou energii věnovat výhradně na tvorbu skryté energie. Komunikace vlnkovitých, vlnových, vlnovitých a vlnících se vnějšků, možná kvantová gravitace, ale tu teprve hledá teorie superstrun, gravitace rozpuštěných obrazů, použitých ploch a zapomenutých kompozic, chaotická paměť světla, děravé místo pohledu, kde se světlo-gravitace čeřivě pravděpodobnostní, teleportuje se a neviditelně se vypravuje mezi sklady abstraktních strojů, pasoucími se draky a vše možnými archivy této zásobárny gravitačních příběhů, z níž čerpají všechna naše malá vyprávění, odkud se berou všechny plochy kompozic našich zakřivených situací, paměť, co je všude kolem nás, v každé věci vaší vily, na nelidských frekvencích vidění, na cizích měřítkách citění, na jiných logikách myšlení. Temná obrazotvornost gravitace, která se nechá použít k vytváření různých divností (trojrozměrných prostoročasů, civilizace obrazů či reality show), a tak náš svět není prázdný nebo plochý, ale žijí v něm pestrobarevná vyprávění, protože vesmír se prodírá gravitací-světlem, 5 % jeho ploch se leskne a zbytek se neskutečně mezerovatí v mizející mezeterii, která se nedá vypnout.³⁴

Když Karolína vidí, že její čas se neskutečně vleče, nechává své vyprávění křivit především první gravitací. Zatímco když se baví cizími časy, rozpouští své gravitační pole po okolí a její vyprávění se vypravuje do krajin cizích pohledů, je kompozice jejího časoprostoru křivena hlavně odvrácenou stranou světla. „Bylo mi dost divně, když jsem cítil, že toto objektivní tělo - paže, nohy, trup a dokonce i hlava - není totéž jako já. Většina lidí, kteří berou meskalin, má zkušenosti pouze s onou božskou stránkou schizofrenie. Bylo to zvláštní, ale člověk si celkem brzo zvykne a

³⁴ „Draci jsou nesmrtelní a mohou se dorozumívat na jakoukoli vzdálenost bez pomoci slov.“ (Borges)

beztak se tělo o sebe dokázalo dokonale postarat. Ve skutečnosti to totiž dělá vždycky." (Huxley) „Každá forma života na této planetě je cizím přistěhovalcem z vesmíru. My všichni jsme neidentifikovatelnými létajícími organismy." (Leary) „Nic si nezapisoval, protože cokoli mu jednou vstoupilo na mysl, nikdy už nezapomněl. Pamatoval si nejen každý list na každém stromě v každém lese, ale pamatoval si také každý okamžik, v kterém ten list vnímal nebo si ho představoval. Má paměť, pane, je jedno velké smetiště. Bylo mu zatěžko představit si, že pes, kterého spatřil (ze strany) ve tři hodiny čtrnáct minut, má stejné jméno jako pes, kterého spatřil (zepředu) ve čtvrt na čtyři. Swift vypráví, že liliputánský císař rozeznával pohyb minutové ručičky. Funes neustále rozeznával, jak tiše postupuje rozklad, sněť a únava." (Borges) Představujte si vyvolené jako stádo x-menů, jako bytosti, které dokáží se svým okolím rozmanitě zacházet: používají jeho živly i další jeho nabídky, nežádka se do něj doslova rozpouštějí, neboť skupenství je mezi obrazy věc nestálá, vidí zdí, nechávají do sebe dělat mezery, zvedají všechna auta v ulicích naráz, mění atmosférické podmínky, Bílé domy zbarvují do modra, a když je jich víc na jednom místě, sestává bitka z mnoha rozmanitě se chovajících těl, z několika divně se rozpouštějících mezer, které se spolu proplétají a vytvářejí zábavnou filmovou scénu, nabízející nelidské pohledy a názory na podobu místní křivosti prostoru. Avšak s tím rozdílem, že vyvolení mají každý sám všechny schopnosti všech x-menů, teoreticky. Karolínino tělo, které na dvoře, kde žijí havrani, ví, že by mělo být Neem, protože na toho se všichni dívají, a tak podle jeho zásahů budou lítat smsky, a přesto se raději stává všemi agenty Smithy, protože tak může dělat vždycky několik odboček najednou, být na více místech, dívat se tisíci očima vnějšku - „že vnímání disponuje prostorem ve stejné míře, v níž činnost disponuje časem" (Bergson) - místo pohledu - pohled obrazu viděním Obrazu, křivost mého vyprávění, jeho zahýbání do uliček skrývajících se mezi temnými příběhy světla.

Jednou kamera na záchodě zaznamenala, jak se zavlní povytočená role toaletního papíru, když se zavřou dveře. Živý záznam skutečného nelidského pohledu, neboť k této situaci může dojít, jen když už jsme venku - za dveřmi. Byl to obraz, jaký vidí oči z vrchu hlavy, když jsou vyprázdněné a shlížejí skrz zavřené dveře.

V reality show nejde o nic jiného, než o produkci co nejzajímavější místní křivosti vyprávění (časoprostoru reality show - jejího kinematografického aparátu), o komponování co nejdivnějších událostí. Jelikož vyvolení nejsou lidé a nenacházejí se ani v normální lidské situaci, neodvívají se křivost vily od nějakých lidských hmot, hodnot či pohybů (gravitace je energie), neodvívají se samozřejmě ani na mutantský způsob, protože místní stěny nejsou z digitálních obrazů, ale z pestrobarevných překližek, názorů lidí, s nimiž byste se nikdy nebavili, nebo z dramaturgických zásahů shora - z mnoha materiálů, z mnoha sfér či domén. Vila je kompozice různorodých ploch a Karolína je jednou z těchto ploch, mezerovitou, rozpouštějící se kompozicí - obrazem v obraze běžajícím po světě, v němž přežívá nejdivnější vyprávění, takové, jehož křivost se ukáže být pro diváka tou nejzajímavější. Plocha, jejíž gravitace přitahuje smsky. Křivost Karolíniny situace závisí na divnosti.

Na kvantových fluktuacích místních nesmyslů, na záludnosti tajných úkolů (nakapej do toustů projímadlo a my pak v televizi zrychleně pustíme, jak běhají na záchod); na nelidské atmosféře tohoto divného místa - vily, jež se architektonicky řadí k domu Ussherova rodu či k sídlu rodiny Adamsových, ke stavbám z pohybujiícími se

stěnami, v jejichž interiérech žijí dívající se bytové doplňky - na perspektivách pohledů druhých, trvajících na nějaké zásadě z normálního světa, dožadujících se třeba upřímnosti od soupeře nebo cigaret od Velkého bratra. Velmi často čerpá tamní křivost také z množství diferencí, které dozorcí vpustí do vily s příkazem rozkládat mizní (st) vztahy (např. malé prasátko, které způsobí hádku o to, kdo má víc rád zvířata a novináři navíc mohou říci, že televize je přímo týrá, navíc v živém přenose - ale televize ví, že je to spíš reklama než reklamace), a aby se zvedla sledovanost, protože diváky zajímají divnosti stejně jako Deleuze difference, takže třeba můžete vidět, jak se sprchuje chlap, a pak se obleče do ženských šatů (proto je uvnitř, protože je nosí resp. nenosí) - normálně sledujete něco, oč by se vlastně měla starat spíš veřejnoprávní televize. Dívat se na sprchující se Stephanie - čistou, televizní divnost - něco, co jste snad ani nechtěli potkat, ani jste na to nijak nemysleli, divnost nikdo nepotřebuje a přeci je najednou součástí právě jeho života, divnost je běžná, normální a zoufale samoúčelná, dycky se někde zjeví, chvíli tam pobývá, všichni z ní mají divný pocit, a tak buď zmizí, anebo pomalu infikuje svůj vnějšek - nechá ho si zvyknout, a pak zmizí, anebo se nechá nějak použít, což je zrovna případ setkávání divností a reality show, neboť právě v televizi nacházejí divnosti takřka ideální prostředí. Reality show je především divná, a pak zmizí.

Ne realismus bídy a utrpení, ale realismus divnosti. Žádná továrna (na zábavu, peníze), ale zábavná performance - produkce divných obrazů, jejichž lesky můžete zahlédnout v metru, kde se hojně vypravují po okrajích fotografií a tučných titulcích. Výměna manželek - to byla jeden čas moje týdenní dávka divností - přeprava rodinných zvyků - docela akční dokumentární film, lehce použitý Vachek - ztelevizovaný - bez myšlení - vyměníme manželky a uvidíme, co se bude dít - desetidenní rozbití situace. A manželky uklízejí cizí byty a rozpouštějí cizí špínu, aby se tam vůbec dalo přežít a debordelizují cizí zahrady a vyhazují z domu cizí zvířata a dcery zjišťují, že existují matky, které si povídají se svými dcerami a jedna manželka neměla pračku a ta, co tam měla práť, to v takový pračce-ruce, nikdy jsem nic podobného neviděl, takový bílý kvádr s dírou nahoře a v tom ona „všechno to praní“ vůbec nezvládala, tak zavolala manželovi (originálnímu-svému) a řekla mu: hele, tu novou pračku si koupíme dřív, já jim dám tu naši, protože tohle se nedá a on řekl: tak jo, miluju tě a ona řekla: já tebe taky a už tam nikdy neprala, takže tam vznikla ohromná kopa špinavého prádla, protože všechny tamní děti se, kdykoliv byly ve vnějšku, válely v bahně, a jelikož děti byly ve vnějšku neustále, jejich oblečení se neskutečně vršilo dál, fakt se to nedalo, a když se zase vyměňovaly, tak ta jedna dostala od tý druhý obrovskou hromadu bahna, pračku a vlastního manžela za manžela. To byla pohádka o pračce, o tom, jak reality show pomáhá třetímu světu, což, kdyby bylo bývalo pokračovalo dál, by jí dokument docela záviděl a o tom, že když se vydáte do cizích vnitřků, můžete si odtamtud leccos přinést.

Pračka je příkladem stroje, který si s vlastním příchodem zcela přizpůsobil podobu toho, k čemu byl určen. Před pračkou vypadalo praní zcela jinak. Řeky už nevědí, co jsme měli k obědu, nebo lépe: od úsvitu praček vede špína válku se stroji. Barthes píše, že od úsvitu reklamy na prací prášky, je špína i v hloubkách látek. Jednou jsme se s Josém dívali na pračku, jak pere work in progress i experimentální film i věčný návrat barevných ploch. Cesty filmové teorie jsou nevyzpytatelné.

Divnost je nepochopitelná a nedá se o ní mluvit, nemá žádná pravidla nebo gramatiku. Nic neznamená. Divnost je mezera tak nicotná, že je jí jedno odkud jde, kým je a kam směřuje, je to nesmyslnost sama. Ne navazuje na nic. Divnost je to, co vadí hladkosti pohledu, plynulosti jazyka, ucelenosti myšlení. Divnost je stříbrná blecha. Divnost má svůj vlastní čas - vysílací - je to zaváděcí se informace - „že podiv vzniká z novosti nějaké věci.“ (Spinoza) Je to kus jiného světa, který prolézá mezerami našich pohledů. Plocha, která se právě vyloupila z mizející mezeterie, čerstvě použitý kus jednoho vyprávění, toulajícího se nějaký čas po temné straně světla. Karolína je divnost, protože se pohybuje mnoha cizími rychlostmi, může se na sebe podívat zvenku, dokáže se dvacet minut bavit se svým kartáčkem na zuby a dokáže mu v leccems vyhovět, protože se v každém okamžiku noří v mizející mezeterii, a tak ví, o čem si s ním povídat. Sama se stala divností, když dobrovolně vešla dovnitř, mezi pohledy kamer, na místo, kde buď můžete zůstat člověkem a protrápit se až k vypadnutí ven, anebo se rozpustit, nechat se infikovat divnými vnitřky a jejich ještě podivnějšími vnějšky, použít prázdno, jež po sobě nechal váš ztrativší se čas a ztratit se spolu s dalšími divnostmi v jednom neosvíceném světě s hrozivě pestrými stěnami, vypravit se pryč z obrazu, pryč ze sebe, ze své fotky a telefonního čísla, unikat po únikových liniích, přeskakovat po diferencích, mezi hranami těch nesnesitelných věcí, polštářů, milosrdných pohledů Terezek mluvících s vámi skrz televizní obrazovku ve vašem obýváku, toustovačů, hadic a dívajících se zrcadel. Roztrhat se jako Dionýsos, afirmovat tento věčný návrat divností, stávat se nadčlověkem, odpovídat na dotazy televize, v níž je velká blondatá hlava, která donekonečna opakuje, jak vám rozumí, jak jste opravdoví, skuteční hrdinové, kteří mají o pravdu důležitější den: duel. Měli byste se svými obrazovkami a interfaci bavit častěji, být k nim trochu vstřícnější, jen utírat prach nestačí. Následujte Karolínu a staňte se rozpustilými obyvateli biosféry ve věku její biokybernetické reprodukovatelnosti, zabijte se v televizi, podpalte hranici vlastní titulní stranou časopisu Time.

Místo pohledu: vyprávějící se já kopající kamínky přes horizont, pohled procházející se místem jako Decard v Blade Runnerovi fotkou, rozpuštěný pohled, úhel pohledu zatáčející za roh v obraze vlastního života, pak se pusťte svého času, odbočte z jeho vyprávění někam jinam, tam povězte ohni, ať s vámi jde, vylezte na nepravděpodobně vypadající kopec, setřeste ze sebe pečlivě všechny názory, klidně nedůsledně, ať se v žádné situaci nechytáte, a nechejte oheň vypálit několik děr do látky vašeho volného času. Myslete filmem. Myslete filmem, který hoří, a tak je skrz díry v materiálu vidět světlo. Filmem ve věku jeho biokybernetické reprodukovatelnosti. Film není plochá kompozice, ale kompozice ploch. Ploch neustále praskajících, protože lesknoucí se život potřebuje mizet v mizející mezeterii, ploch neustále se kolmících na plátne v kinech, vypadávajících z obrazovek i vytékajících z monitorů, Karolína rozpadající se zvědavostí na další dobrodružství, kompozice ploch vypravujících se mimo rámy svých kompozic, nežádka do jiných dimenzí. Film odcházející z kina, televize o-puštěná na ulici, reality show roz-puštěná v obývacím pokoji, satelit odhozený ve vesmíru. Modrá zpovědnice. S vyvolenými z očí do očí, je to autentická bezradnost, co je k vidění přímo u vás doma, přímo na dosah dálkového ovládní, jedinečná zoufalost, skutečně bolící oči, ačkoliv je to z očí do kamery, pak do počítače, pak do obrazovky, a pak teprve do očí, cítíte těžký dech vyvoleného na vlastní kůži, jste člověk, tak soucítíte, ale je to víc než jen vcítění se do

filmové postavy, protože tenhle obraz sedí ve vašem obýváku a modře vám hladí, protože už tam prostě nemůže dál, chytá se vám za srdce, pošlete jí smsku, to mu pomůže. Když sedíte v obývacím pokoji - sami, jen se psem a televizí, tak ona televize (vše, co vysílá) je stejně skutečná jako štěkot psa. „Protože všichni jsme blázni, když jsme šli do takový soutěže," řekl Rost'a. „Nechci dělat z housenky ještě větší housenku," řekl Jindra. Televize je vyprávění, jemuž nevadí, že běží naprázdno a když televizi vypnete, může se stát, že vám něco uteče, kdežto když ji máte zapnutou, tak nepřijdete o nic, zvláště když zodpovědně máte v hlavě dnešní televizní program.

Opouštění vlastního referentu - být fotografií sebe sama, jež se nepotřebuje hlásit ke svému skutečnému tělu. Identita ve věku své atd. Lhostejnost ke svému já - použít se špatně, zapnout svou obrazotvornost k vůli rozbíjení vlastního pohledu - stát se snadno ohybatelnou, dvourozměrnou, zakřivenou plochou exponovanou na prošlý papír. Rozpohybovat onu fotografii - být plochou, jež se začne uvnitř svého rámu rozhlížet po tamní kompozici (na Montmartru žijí fotografie, které mají svůj vlastní pohled na život jedné holky, jež se podle nich rozpouští zcela v jiné dimenzi(ve 3D)). „Tenhleten barevnej film je o nás," řekl blázen, který proti mně jednou seděl ve vlaku, celou dobu si něco mumlal a tohle byla jediná jeho srozumitelná věta. Když se díváte ve vlaku z okna, díváte se na film. Fotografie na výpravě po filmových krajinách, na cestě, při níž se trhá její rám a její kompozice se roztahuje do scén. „Když bylo vynalezeno kino, mraky na fotografiích se daly do pohybu."³⁵ Z originálního těla je nyní mezerovitá kompozice filmové hrdinky, používající všechny okolní plochy jen tak ze zvědavosti k vytváření vše možných kompozic, k vyprávění se někam jinam, do dalšího dílu. Do televize, reality show, na internet, mezi P2P společenství, mezi nelidská vyprávění kyborgů, tam, kde, narozdíl od filmu, už žádní hrdinové nežijí, alespoň ne v tom smyslu, že by místní měli něco pod kontrolou, neboť na konec svého příběhu nedojdou, když je někdo přepne, když to závisí na smskách, když se digitální řetězce proudící v jejich žilách bez přestání míchají s oky živé informační sítě, s divokými historkami, pobývajícími převážně na temné straně světla, což dokonce způsobí, že už žádné konce příběhů nejsou, neboť vyprávění se reprodukuje do nekonečna a zcela bez zájmu na nějaké identitě, tělu či rámu, a tudíž ucelenosti, uzavřenosti, cílevědomosti, každá scéna jednou exploduje, se vypravují z obrazu do obrazu, neboť vyprávět se neznámá nic než být nějak jinak, někde jinde a naráz i někam jinam. A tak se z originálního lidského pohledu, z těla, které se kdysi nechalo vyfotografovat, stal obraz v obraze, vyprávějící se kompozice ploch, volně dostupná internetová schránka, paměť ke stáhnutí, divnost v biosféře, hráč počítačové hry, nehmotný obyvatel kyberměsta - avatar, rozkládající se a zároveň se neustále stavící a s ním stejně tak jeho kyberprostor, Karolína je takovým avatarem na vlastní kůži, vyprávěním bez těla, bez vlastního pohledu, bez myšlení, ale zato se vypravujícím v prostředí, jež se staví v mizející mezeterii zároveň s tím, jak jím prochází, jak jej divně používá a nechává se jím používat, když prochází vilou, městem nebo světem jako vlna, která se rozhodla, že není proč kolabovat, což jí však nebrání nechávat stahovat své příhody cizími terminály, nechávat do sebe nabourávat podivná vyprávění, zaplétat se s nimi, dovolit jim dívat se svými očima, zatímco ona nechávají zase svá vidění na ní - chytá se toho, co na ní padá a nějak to používá. Živé je to, co vytváří kompozice.

³⁵ R.Gómez de la Serna, Gregerie aneb Co vykřikují věci, Lika klub, s.r.o., Praha 2005, str. 89

Křivost prostoročasů situací svého života. Paměť civilizace obrazů. Vyprávějící se vypravování.

„Svět je pozorování: člověk nemůže kráčet po lukách nebo lese, aniž by svou přítomností nešířil celou řadu zpráv. Vyletí drozd, zakřičí sojka, brouk se schová v trávě a signál se šíří dál. Každý tvor pozná, kdy krouží jestřáb nebo kdy kráčí člověk. Informace procházející systémem je inteligencí." „Kdo vůbec lidem řekl, že "Mysl" znamená myšlenky, domněnky, ideje a pojmy? Mysl znamená stromy, kůly v plotě, cihly a trávy." „Chaos není definován neuspořádaností, nýbrž nekonečnou rychlostí, s níž mizí každá forma, jež se v něm tvoří. Je to prázdno, které není nicotou, nýbrž virtuálním zahrnujícím všechny možné částice a vytvářejícím všechny možné formy, jež se objevují, aby v zápětí zanikly, protože jsou bez konzistence, reference a konsekvence. Je to nekonečná rychlost rození a zanikání." „To, co jsme nazvali mýtem, vyvstává jako moment geneze viděných věcí, prolíná jimi, je v nich přítomno jako aspekt smyslu; viděná věc by se bez tohoto mýtu nezrodila." „Přímá percepce je aktivita, při níž se používají informace z okolního světla (ambient array of light - místní křivosti prostoru) - shlukování informací - aktivní průzkum díváním se kolem, pohybováním se a viděním věcí."³⁶

James J. Gibson, strana 307: Appendix 1 - Hlavní pojmy ekologické optiky
Prostředí živých bytostí sestává z médií, substancí a povrchů, které rozdělují substance od médií (vnitřky od vnějšků).

Pro suchozemská zvířata je médiem vzduch. Vzduch je nehmotný, a tak umožňuje pohyb, jenž je kontrolován informacemi v médiu. Voda nabízí rybám zase jiný pohyb a jiný pohled a jiná vyprávění. Vzduch lze upgradovat, např. použitím biologických zbraní - proti hmyzu to funguje, ale učí se, a tak pokrok musí běžet dál.

O přísun informací se starají zvuková pole, pachová pole a především iluminace. Informace tu není přenášena, ale prostě přístupna. Informace, jež může být stáhnuta z okolního světla není typem informace zprostředkované přes nějaký kanál: venku není žádný odesílatel a uvnitř hlav nesedí žádní příjemci. Informace zavádějící se ve světle.

Substance (věci-obrazy) jsou pevná a kapalná tělesa, jež mění svůj tvar a zároveň odolávají změně. Různé substance mají odlišné nabídky. Substance jsou obecně neprůhledné, tj. odrážejí a pohlcují, ale nepropouštějí.

Povrch substance má charakteristickou texturu, lesklost a kompozici. Okolní světlo je v kterémkoli bodě média (ve všech pohledech vnějšku) strukturováno světlem, které se odráží od povrchů, a tak specifikuje jejich vlastnosti.

Povrchy, substance a média zažívají trvalost i změnu, vždy se něco mění a něco zůstává. Tyto změny jsou událostmi v prostředí (situacemi). Živé bytosti vnímají to, co trvá i to, co se mění. „že člověk pohybující se v prostoru mění tvar těles, která ho obklopují." Povrchy v situaci přestávají existovat, když se jejich substance vypaří nebo rozpadnou; a vznikají, když se substance zkondukuje nebo vykrytalizuje.

Kompozice (layout) je nějaké přetrvávající uspořádání povrchů vzhledem k sobě a vzhledem k zemi (Zemi a nebe používá Gibson jako neměnné orientační body, ale ve filmech, či ve světě obrazů obecně, to s podklady není tak jasné.). Různé kompozice mají pro zvířata všelijaké nabídky. Percepce kompozic nahrazuje tradiční vnímání hloubky a prostoru. Když říkáme, že vidění závisí na světle, myslíme tím, že

³⁶ Ajvaz, Deleuze, Dógen, Gibson, Guattari, Snyder - je snadné je přiřadit, a tak to vůbec nedělejte. Proč taky?

závisí na iluminaci a zdrojích iluminace. Abychom viděli kompozici, nemusíme nutně vidět přímo světlo nebo mít nějaké jeho počítky - nevnímáme žádné stimuly. Vše, co vidíme je prostředí a fakta o prostředí (kompozice a jejich vyprávění).

Místo pohledu (point of observation) je pozice v médiu, kterou zaujímá zvíře. Jen v limitním případě je to klidová pozice - ve skutečnosti se pohled zvířete nepřestává rozpouštět - pohybující se místo pozorování znamená cestu (path) vidění. Z jedné cesty dívání se mohou dívat rozdílní pozorovatelé. A jeden pohled se může dívat z mnoha různých cest. Místo pohledu je

Vytváříme dva druhy kompozic, kompozici já a kompozici svého života, kompozici pozorujícího a kompozici pozorovaného. Svět se stává z pohledů substancí a vidění jejich médií (z vnitřků-obrazů ve vnějšcích-Obrazech) a z toho, a snad dokonce především, co je mezi nimi - z povrchů, z kompozic ploch - textura je kompozice povrchu, skládající se zase z menších povrchů a lesky žijí hodně ve futuristických městech. Svět se stává z mezer a z jejich vypravování se po okolním světle. Médium je špatné slovo pro vnějšek, protože informace (vyprávění substancí, lesklost jejich povrchů) letí vesmírem odnikud nikam, prostě tu jsou, někdy vlnově neviditelné a někdy se vypravující krajinou jakoby nic. Nejsou žádná média. Jen informace zavádějící se v mizející mezeterii. Svět vyprávění. Obrazy na výpravě. Místa pohledu.

Vzduch je jedno z těch vyprávění, co pobíhají mezi vnějšky a vnitřky, aniž by měla nějaký vlastní vnitřek - existuje celkem reálná možnost, že někdy potkáte takové plynné vyprávění, co vás zabije, ani nebudete vědět jak. Plyny se dají použít k dýchání a nepřekáží v pohybu, ale nejsou žádným nosičem pohybu (kromě vlastního rozpouštění) - pohyb je zrychlení je gravitace-světlo je místní křivost prostoru je rozpouštění obrazu v Obraze je vyprávění se kompozice. Médium je zpráva.

Zvíře, stále na procházce vnějškem klece, se zatím stalo zvířetem jdoucím přes přechod, zvířetem uprostřed prázdného parku, „nočním snem bez svého snícího, bludným plamenem“³⁷, obrazem křivícím se za tím co prochází tisíci zohýbanými zrcadly, bytostí, která nemohla zavřít oči, pohledem lesknoucí se tmy, šmouhou mizící za rohem, osvětlenými pruhy, divokou informací obíhající planetu, perspektivou zvířete ze zkušenostmi zpoza zrcadla, viděním, které očima přepíná programy lesních děr, stínem hloubícím prostor, šlápotami stoupajícími mezerami Wittgensteinova žebříku, takže na něm později nebyly nalezeny žádné stopy.

Jako časoprostory ve věcech už nepotřebují žádný absolutní časoprostor, tak informace nepotřebují žádná média, aby je vysílala, neboť vyprávět se je to jediné, co informace dělají, tudíž to dělají samy o sobě - prostě se reprodukují, nedá se to zastavit a mají právo i na chyby v přepisu, na zavádění evolučních mutací. Trošku divná biosféra. Tamní zvířata nepotřebují svá těla, bez ustání se deteritorializují, protahují se diferencemi, prolézají jedno druhým, kanadská hranice, kde „sovy nejsou tím, čím se zdají být.“

Divný svět živých obrazů. Ekologický pohled rozhlížející se po krajině, v níž se prohánějí stáda substancí, vytvářející zábavné kompozice a zajímavé nabídky, pohled procházející barevnými situacemi, v nichž se světlem vypravují informace, míhají jejich pohledy, střetávají povrchy a zavádějí vyprávění.

³⁷ G.Bachelard, Plamen svíce, Dauphin, Praha - Liberec 1997, str. 19 a 79

„Věc stejně jako obrazy tvoří už jen sled intenzivních stavů, škálu nebo kruh čistých intenzit, kterými lze procházet v jednom či druhém směru, shora dolů nebo zdola nahoru. Obraz je právě touto dráhou, stal se stáváním: stávání-se-psem člověka a stávání-se-člověkem psa, stávání-se-opicí nebo broukem člověka a naopak.“

Hrát hru, přeměňovat energii, vidět, komunikovat s vnějškem, pohybovat se ve světě, zaplétat se s cizími vyprávěními. Nekonečné mezerovatění se obrazů, vzájemné prostupování pohledů, shlukování se na místech pohledu, s dalšími obrazy, s cizími vnitřky, s podivu hodnými kompozicemi ploch, v pravdě kosmickými. Nemůžeme za to, že jsme se narodili do sci-fi.

Strukturovat okolní proud světla - krajinu, křivost jednoho místa s vlastnostmi patřícími k 5 % vesmíru. Jsme nástrojem biosféry na strukturování jednoho proudu energie, kusu světla ze Slunce, jsme stroje naprogramované k vidění, ti, co mají vytvářet kompozice. Nahá opice vypravující se z obrazu do obrazu se zvláštním pocitem - myslícím viděním - pohledem, jenž rozbíjí věcem jejich povrchy, používá je, infikuje jejich krajiny - je to zvláštní obraz světa, úplně lidský, a biosféra se nezdráhala jej hojně používat k obrazotvornosti svých situací - člověk přetvářel svět k obrazu svému, řídil se rozumem a užitkovostí a bylo to zábavné i smysluplné a bezesporu velkolepé, až globální nebo univerzální, ale zase ne tolik, jak by to mohlo být, a tak se vyprávění rozhodla, že jsou pohledy, bez nichž se lze obejít, a tak nám draci poslední dobou nic neříkají a ve skrytu mlčí.

Podle Gibsona není žádný důvod, proč by nám okolní prostředí mělo něco sdělovat, proč by nám svět měl chtít něco říct. Možná, že moc mluvíme, a že svět se radši dívá. Světlo se rádo nechává strukturovat: z ničeho (jakoby z mlhy například nebo z čisté oblohy - z nějakého homogenního prostředí - z nějakého nekonečného monochromu bez mezer - z prostředí, v nichž není nic vidět - z mezer), z čistého proudu světla (energie-hmoty) vystoupí kompozice povrchů, gravitace se zformuje do substancí, vznikne místo, kde se zaseklo světlo zviditelňující nějakou událost, situace se nepřestávají zavádět, příběhy se nepřestávají ztrácet ve svých odbočkách, pravda se ráda reprodukuje, mezery se rády skrývají a hory baví vrhat stíny.

„Majestátnost Rocky Mountains existuje nejen ve vztahu k jejich použití (na lyžování), ale také směrem k transformacích, které s nimi provede jazyk a smysly, když je vnímají. Neexistuje žádný konceptuální nebo fyzikální rozdíl mezi obrazy použitými k popisu pohoří a samotným pohořím. Není tu ani žádná potřeba, aby existoval," řekl McCarthy Burnettovi. Všechna vyprávění jsou z gravitace-světla. Je normální být obrazem, utíkající kompozicí ploch.

Jako řeknete, že hora je hromada kamene a použijete ji k těžbě, tak úplně stejně platí, když řekneme, že hora je svou fotografií a nepoužijete ji k těžbě, z fotky nelze nic vytěžit, jelikož nemá žádnou hloubku, ale vyprávění hory nabízí víc možností použití, víc možných kompozic a zážitků, a tak tu horu použijete tentokrát na dívání: zapojíte kompozici fotky nebo třeba jenom část hory, pár ploch nebo punctum, jednu linii, stoupající svah, do svého vyprávění, zakomponujete ji do svého obrazu světa - zakřívíte si s ní světlo kolem vás. Vnějšek vám to dělá, kdykoli s vámi mluví. Jsou těla, která se vytvářením obrazů dobře živí. Anebo se z hory dá dívat na horizont v nedohlednu, místům nesejde na ničem, co s nimi děláme. Američané jednou zkoušeli pohoří vybombardovat, ale nestalo se nic.

Mizející mezeterie - časy se prostě ztrácejí, kompozice se prostě natáčejí, vyprávění jsou prostě převypravována. Hoře je jedno, že je lomem, nejeden kámen už se takto dostal až do paláce, filmu je jedno, že je nelegálně stáhnutý z internetu, přestříhán, přebarven a zapomenut v nějakém adresáři. Vyprávěním nezáleží, že s nimi nějaká operační paměť nakládá podle nových programů. Stíny nepotřebují diváky. Temnotou hučí vyprávění spořičů obrazovek, jež zachraňují monitory před nudou - příběhy obrazů, co chtějí být sami. Jak poznáme, že si tihle screensavers ve volném čase nos damos la cuenta, que las salvas pantallas ya han deconstruido, o mejor dicho, han salvado el destino de las pantallas.

V Jižní Americe měl kdysi jeden misionář problémy s domorodcem, jenž od něho chtěl nazpátek dýni, kterou mu prý v noci ukradl v jeho snu, protože podle zdejších zvyků byli všichni misionáři zodpovědní za své chování v cizích snech. A co když právě kyberprostorem půjde jednou cestovat do jiných časů. Být obrazem a nevidět kdo jsem, kde ani jak.

Být obrazem v obraze, rozpouštějícím se účastníkem jedné reality show, kyborgem s tělem bez orgánů, povrchem procházejícím se mezi světlem a jeho pamětí, mezi pohledy druhých a špatně osvětlenými hypertextovými odkazy, skládat se v rozpustilou hrdinku trávící svůj čas všemožnými plochami, divnými vyprávěním, různými situačkami, alternativními dopravními předpisy a jinými zakřiveními svého místa pohledu.

Používat se špatně - říct si, že nejsem člověk, afirmovat chaos, svoje nevědění, svou beztvářost, že jsem jen jakási rozpouštějící se kompozice ploch, jen to, co si myslím, co vidím, slyším, to, čemu rozumím atd., jen jakási substance používající kolem letící informace - napojující se na vyprávění jiných substancí, zažívající příhody jiných kompozic - že jsem jen živá křivost místního prostoročasu, takový shluk zaplétajících se pohledů, nickname, avatar, prodírající se temnotou, viděním mezerováním se obrazotvorností vnějšku - obrazem, který nepotřebuje diváka k tomu, aby něco viděl, ale když už se na mě dívá, tak ať si o mě vypráví, co chce.

Pohyb po ulici je pohybem mezerou mezi domy. Chodec je vláčen energií gravitačních polí těchto domů, přitahován jejich kompozicemi, jejich viděním světa, jejich nabídkami, temnými pohledy věcí, strháván jejich neviditelnými kompozicemi nejnvtřnějších-vnitřků-nejvzdálenějších-vnějšků a já klidně do toho nákupního hyperstřediska klidně vlezu.

Že jsem jen kompozicí komplexů, bloudící ve virtuálním městě, kyborgem, pohybujícím se výhradně s pomocí některého ze strojů, jež se živí zpracováváním světelné energie a jejím používáním k zrychlování vlastního času a k nabourávání se do časů jiných. Že člověk je věc jako všechno kolem. Že jsem jen transformátorem, který neví, jak se ohnout a natočit, aby mu ze zad vyjela kolečka, člověkem ztrácejícím se ve své zvědavosti na budoucnost. A že jde asi jen rozhlédnout se kolem a vidět i něco jiného než člověka a sebe a jeho svět.

„Kosmickým či kosmogenetickým silám odpovídá stávání se zvířetem, rostlinou, stávání se molekulárním: až k bodu, kdy se tělo rozplývá v barevné ploše nebo vstupuje do zdi či naopak k bodu, kdy se barevná plocha přehýbá do pásma nerozlišitelnosti od těla. Stručně řečeno: bytí počítka není tělesná látka, nýbrž složenina nelidských sil kosmu, různých lidských stávání se nelidským a dvojznačného domu, který je směňuje a vzájemně přizpůsobuje tak, že je nechává

obtáčet se jako větry. Tělesná látka je jen výbojkou, která mizí v tom, co vyvolala: ve složenině počítků. U Mondriana se místnost stává bytím počítků tak, že barevnými stěnami dělí nekonečnou prázdnotu rovin, jež mu naopak dává nekonečnou otevřenost."

Vyprávět se z obrazu do obrazu. Kolem věcí, objektů, které gravitace svévolně vystrčila ze své paměti do cesty světlu jedné malé hvězdy. Aby měl Gibson kolem čeho obcházet a mohl pozorně sledovat, jak se plynule i ve skocích, zaplétá toto světlo s místními povrchy. Jak se transformují kompozice míst, jež mají tu zvláštnost, že se mění, jakmile jimi prochází nějaký pozorovatel, což se filmovým scénám, a jiným dobrodružným vyprávěním obecně, často stává. Poslední dobou se to stává i skutečným situacím, neboť to celé funguje i opačně: jak se po našich krajinách prohánějí roztržitá vyprávění, trhající sebou odnikud nikam, trhají se i kompozice našich pohledů.

Používají se nám tu navzájem substance. Pěkně neposedné substance, věčně se válející v chaosu. Substance sající brčkem čas menších substancí. Jedna substance roztrhala druhé sešit a ta jí za to roztrhala povrch. Svět se vypravuje po věcech. Obrazy po pohledech. Křivosti po perspektivách. Vyprávění po člověku.

Dohadující se vyprávění, která se nedají nechat chvíli bez dozoru, protože nemají žádná ponětí sebekontroly a zodpovědnosti, jsou nemožná, podíváte se jinam a ona se hned nechávají dekonstruovat prvním, kdo se zjeví, nedá se s nimi vůbec mluvit, jakákoli diskuse je ihned zmařená, neboť všechny jejich postoje se po jejich vysvětlení nekonečnou rychlostí zase ztratí. Může se stát, že už se na ně nikdo víckrát nepodívá, ale tohle vyprávění vůbec netrápí.

Na informace vůbec není spolehnutí. Když jste avatarem, můžete vydeletovat sebe sama, nebo aspoň většinu sebe sama - v kyberprostoru je snadné zjistit, jak se cítí tělo bez orgánů. Odlogovat si pohled. Ve světě informací nikdo žádnou informaci nepostrádá. Co když vědění nejenže neznamená moc, ale ani nemá žádnou hodnotu, žádnou cenu - co když žijí jen bezcenné informace - jen postradatelné. Není žádná kniha, bez níž by se nedalo obejít, není žádné vyprávění, které by nemohlo být zapomenuto, stíny osvětlení nebolí, z filmu je dovoleno odcházet, informace je možno desinformovat.

Člověk se tu mezi nimi necítí sám sebou, racionálně smýšlející pohled se s těmito bezodpovědnými informacemi těžko vyrovnává, a jelikož vyrovnanost je mu vlastní, tak odpadá, a z vidění toho, co zbylo, se stává pohled smýšlející iracionálně, slizící se nebo teleportující se po místě pohledu, pohled bavící se vlastním, možná nemístným, určitě rozpustilým vypravováním.

Být nesebestřednou, rozpouštějící se bublínkou, člověkem s klíčícím pohledem i kočičím kvantovým klidem, obrazem v obraze, znamená mít váš, lidský, třírozměrný pohled + jedno nekonečno nelidských vidění jeho mezer. Myslet rozbitě a povrchově - používat tři ze čtyř obrazotvorností světa. A vypravovat se po svém teď, brouzdat svými časy.

„Teorie, zabývající se percepcí hloubky, předpokládají, že třírozměrnost prostoru se ztratí v dvojrozměrném obraze na sítnici. Žádný takový obraz na sítnici nesídlí, protože by vyžadoval dalšího diváka, který si jej přeloží zpět na 3D a nikdo takový v hlavě není, myslí si Gibson. Kompozice (layout) zahrnuje jak místa, tak objekty, stejně jako další features, ale není tu nic, co by se dalo označit jako vnímání

hloubky, a tak nemůže být třírozměrnost ztracena na sítnici, protože se vlastně nikdy nenacházela v prostředí, aby se tam mohla ztratit. Hloubka je zbytečný pojem. Pokud je hloubka to, co se pojí s délkou a šířkou, pak to není nic specifického: výška se stává hloubkou, když je předmět viděn z vrchu a šířka se stává hloubkou, když je něco viděno ze strany. A jestliže hloubka znamená vzdálenost odsud, pak zahrnuje také sebepercepci, a tudíž se plynule mění s pohybem pozorovatele okolím. V okolním světle se nachází jen informace umožňující percepci kompozic povrchů, ale nikoli percepci hloubky - tradiční seznam stop hloubky (např. světlo, tvar) jsou k ničemu, když percepcie nezačíná u plochého obrazu."

A tam nezačíná, protože náš obraz světa je trojrozměrný. To, co vnímáte jako hloubku, jako třetí prostorovou dimenzi, to je čas vypravování se vašeho pohledu po vaší situaci - časový rozměr jejího vyprávění - trvání pohledu tvořícího kompozici svého života, obrazy svého vnějšku, tvary věcí, které potkává - hloubka jsou tisíce časů cizích vypravování - hloubka je teď. Věci jsou trojrozměrné, protože se stávají z dvojrozměrných kompozic povrchů a svých vyprávění.

„Zdaž vidět samo není - vidět propasti.“

Vnímáme dva prostorové rozměry - všemožné kompozice ploch. Plochy jsou dvojrozměrné, prostor se stává z ploch, Země je plochá. Každá plocha je zase kompozicí menších ploch a všechny tyto plochy se vypravují napříč všemi úrovněmi, levely, z obrazu do obrazu - plochy se kolmí na své kompozice, prorážejí se s plochami jiných kompozic a stávají se součástí jiných míst a neznámých věcí nebo cizích těl - plochy se vypravují ze situace do situace a toto jejich vyprávění - vytváření vlastních kompozic - je jejich časem, který my vnímáme jako jejich třírozměrnost, a který potkáváme v podobě cizího prostoročasu.

Vidět také třetí dimenzi znamená sledovat vyprávění všech těch dvojrozměrných kompozic povrchů, které se všude kolem nás hemží (ani my nejsme zvenku jiní než povrchoví), vidět jak zažívají dobrodružství substancí, jak si ve vašem životě, u vás v bytě, na procházce se psem nebo v kině, zavádějí vlastní prostoročasy - sledovat obrazotvornost vesmíru, dívat se, jak světlo loví ve své temné paměti - ve třetí dimenzi sídlí „aktivní stávání obecně“ - vidět svou obrazotvornost - mezerovité kompozice vznikající z toho, jak používáme nabídky okolních vyprávění, jak zvnitřňujeme do sebe jejich plochy, jak naplňujeme vnitřek své bublinky, svůj čas.

A co když je člověk jediným pohledem, který vidí třírozměrně - hloubka jako to, co se nám zdá, náš obraz světa, to jak se donekonečna dohadujeme, jestli existujeme a co je skutečné a co ne a co jak moc a co jak kdy, jak vlastně nevíme, kde by ten řád měl být, když si o sobě dokážeme myslet cokoli, což je přesně to, co si o sobě může představovat někdo ztracený v chaosu, ale asi je to příliš subverzivní nápad chtít po lidech, aby všechno, co si myslí o sobě a o světě kolem sebe, prohlásili za vyprávění a prostě uvěřili, že to, co se rozkládá od nich až k horizontu je jejich čas, žádná hloubka prostoru nebo omezenost vlastního rozhledu, ale čas jejich situace, jejich místa pohledu, kde se zároveň s nimi dívá i mnoho mezer, jež ani trochu nemusí vnímat prostor třírozměrně nebo nějak jinak lidsky, a jež nám bez přestání připomínají, že všechno, co si myslíme, jsme si vymysleli my sami.

Na pro nás neviditelných frekvencích světla a neslyšitelných frekvencích zvuku žijí nějaká malá zvířata, která prostě nevnímáme, jsou přitom všude kolem nás, nic nedělají a nic to neznamena - jen tam prostě jsou. A co když všechna zvířata mají

dimenze, o nichž my nevíme, protože je vůbec nehledáme - stovky a tisíce všelijakých typů rozměrů. Řeč máme taky jenom my. Velký mozek je mutace - hříčka přírody. O kvantovém světě, kterým je to tu vše prolezlé, nevíme nic, jen to, že jde o místo plné divných dimenzí a jiných zvyklostí, které se zcela svévolně, nikým neřízené a snad i nevědomky stavějí k sobě navzájem tak, že vytvářejí úplně všechno, co tu je: všechna zmatená vyprávění vnitřků i každé chaotické vypravování jejich vnějšků. .

Budoucnost bude dehumanizovaná, protože člověk už rozpustil svůj pohled přes tolik různých aparátů, že jeho svět je nelidsky propleten s vše možnými biokybernetickými perspektivami a neskutečnými vyprávěními a vůbec se to nedá vyzmizíkovat, spíš ono to naopak zmizíkuje nás. Budoucnost slibuje pře-množení oné čtvrté obrazotvornosti, jež se zavádí po našich kompozicích v podobě mezer s jinými rytmy a měřítky. V poslední době náš čas běhá podle jiných rychlostí, nezřídka rychlostí světla, teď zase, rychlostí strojů, podle rychlosti Země, podle televizního programu, podle datumu spotřeby i podle dalších vysílacích časů z temných vnitřků věcí. Za srdce beroucí příběhy kamenů o deštích, co jim vypršel čas, pravidelná dávka jejich nebeských vyprávění - říká se, že kameny z pouště Gobi v dešť nevěří, ale spíš to není pravda. „Některé stromy voní více, když se jich dotýká duha.“ Volně pobíhající punctum. Operační rozhled počítačového viru. Megafilmy na Nově. Skvrny na Slunci. Vyprávějící se věci. Pohledy druhých zvířat. Nápady umělých inteligencí. Hlasování televizních diváků. Divnosti. Svět kyborgů, evolučních algoritmů a teorie relativity smíchané s kvantovou fyzikou, čemuž by se dalo říkat postmoderna, ale používá se označení teorie superstrun nebo taky M - teorie. Svět nelidských časů, temná vidění barbarů, mlčení ryb, usychání rostlin, bloudění fyziků okolo desáté dimenze, rozbíjení se věcí, zasekávání se počítačů, zmatení větru, nezastavení lokomotivy, rozpouštění se Karolíny a rozpouštění se jednoho města. „What is in the gaze of the eye of the cyclone?“³⁸

Mezerovitá krajina lidského vidění, po skalínách hučí šumící komunikace a po lučinách šumí zavádějící se informace, nerozumíte ani slovu, ale mezery vám nemají potřebu nic sdělit, o slova tu vůbec nejde, vyprávění se reprodukuje, kompozice si záhyby vyměňují plochy, používají nabídky neznámých povrchů, fragmenty z jejich vyprávění, stopy časů a kusy prostorů a stavějí si z nich svůj dnešní obraz světa. Přes den nechávají kyborgové proudit svým pohledem stáda informací, občas projdou některou z tajných chodeb nějakého kybernetického land filmu a večer jdou spát jako normální lidé, někdy kolem půlnoci, ale nevypínají na spaní svá těla, nýbrž po svých operačních pamětech nechávají probíhat vyprávění, jimž připadá zábavné trávit celé hodiny ve spících kyborzích.

Myslet povrchově znamená nepřestávat vnímat ostatní vyprávění jako kompozice ploch. Jako povrchy substancí, jejichž obrazotvornost zná příběhy z temné strany světla. Myslet jako kompozice ploch, které nedokáží vypnout svou zvědavost na dobrodružství někde jinde. Rozpouštět se jako shluk příběhů, když jej necháte od-stát nějaký čas v kyselém prostředí. Zapomenout, že je nějaká hloubka, přeložit si svůj pohled do vnějšku tak, že všechna místa, po nichž se vypravuje můj pohled jsou časy, které zažívá jedno vyprávění, když se prochází po svém životě. Svět jako experimentální film, jehož scény se mění, jak se v něm diváci ztrácejí, jak se jejich

³⁸ P. Virilio, *Unknown Quantity*, Thames a Hudson, London 2003, str. 30

kompozice zamotává do řetězců podivných kompozic, jež vylézají ze všech děr povrchu jedné propasti letící vesmírem nebo něčím takovým.

Dehumanizace myšlení - rozpouštění lidského pohledu, rozbití jedné umělé perspektivy, rozkládání jednoho sebe-vědomého těla, zatáhnutí jednoho myšlení do hry, jejíž jediné pravidlo říká, že žádné pravidlo nesmí být použito dvakrát, vypravení jednoho vidění mezi pohybující se pohoří, moderátorka spinningové jízdy krajinou padá z rotopedu, co se to děje, vzpoura strojů, krvavé koleno, výkřiky umělého cyklisty, nevěření vlastními očima, aefektovanost ze skutečnosti, z poznání, že když člověk nevyjíždí na horu, vyjede hora jednou na něj.

Vypravující se vyprávění. Člověk, ztrácející svůj čas tím, že rozpouští svou hloubku, používá obrazotvornost svých pohledů k vytváření mezer, k zažívání místní křivosti situace přes vlastní kůži, jen přes svou mrtvolu. Člověk rozkládající svůj obraz - kompozici svého vyprávění - na místo pohledu, člověk bavící se brouzdáním po svém vnějšku, možná že bloudí, ale když budete vědět kam jdete, nikdy nedojdete nikam, kde to neznáte, na žádné místo, kde žijí časoprostory o jiných dimenzích, a tak nikdy nepotkáte bájná vyprávění a divné obrazotvornosti jiných světů. Někomu s dehumanizovaným obrazem světa, něčemu, co nemusí věřit na mimozemšťany, protože mezi nimi žije, co se neustále vypravuje po cizích časech, co roztrhalo svoje třírozměrné tělo a zbavuje svůj povrch všech jeho orgánů, co nechává roztékat svůj časoprostor do mezer svého vnějšku, kde se to vlní divnými časoprostory, něčemu, třeba paměti, vyprávění, pohledu nebo obrazu, co si tyto prostoročasy stahuje, kyborgovi, co si zároveň nechává klidně stahovat svůj vlastní prostoročas jimi, tomu všemu přijde vlastní ztracenost v celku normální, každookamžikovou, běžnou situaci, protože obrazy se v Obrazech vůbec nevyznají.

Zvědavost vypravování na vyprávění vnějšků. Na příběhy hozené na světlo světa zpoza horizontu, zvědavost kam nějaká taková zavádějící se in-formace vypraví moje vidění, jak dlouho bude trvat vyprávění jejího příběhu, jak dlouho poběží jedna z ploch mého teď. Zvědavost na vyprávění nejhlubších vnitřků. Někteří jednorozčci žerou z ruky jedině replikantům. Vnitřky se stávají z nekonečna dalších vnějšků, tedy i z mnoha vnitřků a z mezer mezi nimi, je to složitá změř, mizející mezeterie, chaotická zamotanina kompozic, pohybující se z obrazu do obrazu se svou obrazotvornou zvědavostí.³⁹

Jde tu shluk malých vyprávění, který vytváří kompozice, zatímco se jeho časoprostor řídí obrazotvorností vesmíru - gravitací-světlem. Jedna sci-fi realita s několika budoucnostmi. Člověk se svými nelidskými pohledy, zavádějící se informace, vstupující do komunikace, bavící se situací, chatující s cheaty, má svůj nickname-interface se schránkou, potřebu ztrácet svůj čas virtuálními (vše možnými) dobrodružstvími a je zvědavá na mezery, jimiž si bude muset projít, až se s ní její vnějšek bude bavit, jedna obrazovka vypravující se po chaosu s dálkovým ovládním. „Dívat se na televizi je jako zastavit se v parku a sledovat, co se děje kolem.“ (Meyrowitz) Přepínat město vlastními pohledem. A co když čas nelze ztratit. Po ulicích

³⁹ Být humanistou znamená věřit, že jsem jedna bytost, kterou mám pod kontrolou a za níž plně přebírám zodpovědnost, kdežto být člověkem-vyprávěním znamená být stavěn z miliard a miliard malých, hodně komunikujících entit, které se chovají naprosto svévolně a nahodile a nevypočitatelně, protože bez ustání čekají na bifurkace a při té příležitosti vytvářejí kompozici, která se jmenuje jako vy. Být tím prvním znamená mít své jisté, zatímco být tím druhým slibuje mnoho dobrodružství na různých úrovních, mnoho náhradních životů a sejdou tolik, kolik budete potřebovat, abyste se mohli celý život reprodukovat.

běhají obrazy, jsme ve věku jejich biokybernetické reprodukce, je to normální, jejich množení se už nedá zastavit. Naštěstí jsme všichni obrazy v obrazech a kdybychom to zkusili, třeba bychom objevili, že i nám jednorozci žerou z ruky. Mezi domy běhají stíny a chovají se jako zvířata a po zdech se procházejí zvířata, pohybující se jako stíny. Jsou obrazy, které se vytvářením lidí, docela dobře žijí. A co když všechno to, co kdy televize odvysílala, byly jen spořiče obrazovek - jak dlouho už jsme ve videostopu. Jak dlouho tvá vaše teď. Kolik má barev. Jak dlouho už si člověk o sobě myslí, že je člověk. Země je kulatá i plochá. Jak dlouho je svět lidský. Jak dlouho běží tenhle obraz. Co s ním udělá čtyřrozměrná tužka. Co kdyby někdo zrcadlům prostě nevěřil. Jak ještě použít obraz? Vypravit se do něj jako Decard v Blade Runnerovi. Procházet se fotkou, mít pohled stroje, který dokáže vidět kompozice vyprávění, jež jsme pokládali za ztracené, zapadlé kdesi v temné paměti světla, ale možná že pro rozpouštějící se kyborgy není světlo tak zapomětlivé, jak se zdálo, možná že povrchy věcí vyprávějí kompozicemi svých ploch daleko víc příhod než vidíme, když se díváme našima očima, možná, že když se propouštíme mezi plochami obrazů, používáme nabídky tanních kompozic, necháváme se informovat lesky na zrcadlech, zatáčíme za věci a nahlížíme do prve neviditelných míst, tak narážíme na stopy zmizelých pohledů, na kusy cizích vyprávění, na fragmenty kompozic jiných časů. Jakoby si v emulzi zachycené fotony pamatovaly situace, které je potkaly, takže pohled může jednotlivé plochy, jak mezi nimi prochází, rozložit na kompozice menších ploch, čímž se zmenší i on a plochy se zvětší a opět rozloží, čímž se z fotografie stane prostor plný jiných prostorů (jiných kompozic), nalézajících se v zákoutích toho původního, pod postelí nebo za rohem, věci na fotkách lze obejít, problém je třeba přetvořit na dobrou kazetu, tajemství chce být vyprávěno, ale jsou věci, které lze jen tušit, film chce být sestříhán, pohozen u cesty, nalezen, viděn a přestříhán atd. je jen chaos a rozmanité kompozice ploch vypravující se všemožnými, a tedy i těmi zcela nemožnými časy, jedna modrá plocha, kterou jsem potkal na procházce fotkami internetu, říkala, že, co se týče lidského pohledu, když dvanáctá hodina odbila, lampa ještě svítila, ale to může znamenat víc věcí.

V jednom filmu, jehož jméno nesmí být vysloveno⁴⁰, si pouštějí němý film, možná černobílý, možná barevný, možná ještě nějaký jiný, těžko rozhodnout, neboť kamera celou scénu staticky snímá očmi publika, takže sledujeme jen, jak se baví, ale nezahlédneme nic z toho, co se odehrává na stěně, kde snad končí paprsek světla, co se občas ztrácí ve vlasech vyšších diváků. Lze samozřejmě film stopnout a pomocí nějakého programu rozšířit některý z napnutých pohledů, zazoomovat na odlesk plátna na něčí sklovině, ale v sále je poměrně šero, tudíž takové obrazy nejsou příliš kvalitní a moc neukazují. Obrazy lze procházet, ale nedá se tam přidavně rozsvítit. Naneštěstí nemá žádná z postav na nose brýle.

Někteří autoři se domnívají, že tento film je osmou z devíti knih Devíti Neznámých, tajné nebo legendární⁴¹ společnosti založené ve 3. stoletím před Kristem indickým císařem Asokou, aby spravovala všechno minulé i budoucí vědění lidstva a

⁴⁰ Konzultoval jsem to, ale bylo mi naznačeno, že se tento zákaz vztahuje i na filmové teoretiky. Říkal jsem: ale to se dělá, já musím uvést jméno filmu, režiséra, rok výroby a zemi produkce, jinak to nebude pořádná filmová věda, ale oni se jen usmívali, že to přeci vůbec není důležité, tak nevím, ale radši

⁴¹ USA mají prý 16 tajných služeb. Kolik jich dokážete vyjmenovat? Kolik jich znají kongresmani, kolik prezident, kolik jich je skutečných, kolik tajných, kolik legendárních, kolik krytých? Kolik kamer a satelitů je potřeba, aby mohla demokratická společnost svobodných lidí fungovat opravdu dobře?

chránila jej tak před jeho vlastním mozkiem. Těchto devět zasvěcenců vyrobilo onu bronzovou hlavu, co používala v 10. století k odpovědím na papežovy otázky binární kód, oni v roce 1890 v Madrásu potkali Yersina a naučili jej připravovat sérum proti moru a choleře atd. První z jejich knih pojednává o propagandě a psychologické válce, druhá o fyziologii, třetí se zabývá mikrobiologií, čtvrtá přeměnou kovů, pátá všemi pozemskými a mimozemskými spojovacími prostředky, „šestá prý obsahuje tajemství gravitace," sedmá má být nejrozsáhlejší kosmologií, jaká byla kdy naším lidstvem vytvořena. Osmá pojednává o světle. Devátá je zasvěcena sociologii, přináší pravidla vývoje společností a umožňuje předvídat jejich pád. Knihy jsou neustále dopisovány. Možnost, že by osmou knihou snad mohl být film, zmiňuje (jak zmiňuje Ajvaz) také Jorge Luis Borges v jedné ze svých ztracených povídek. Dnes se jeví pravděpodobnější, že nejde ani tak o film, jako o DVD.

Není nijak překvapující, že jsem na další stopu tohoto vyprávění narazil v knize, z níž je sice zákonem zakázáno citovat, ale běžně se to dělá (třeba když potřebujete vytvořit Vyvolené), a tak i já použiji pár jejích vět, ačkoliv tím poměrně riskuji, ale zase ne tolik, protože budu citovat pouze z úvodu onoho „manuálu, jenž má a zároveň nesmí být zviditelněn", z příručky, jejíž strany nejsou ani normálně očíslovány. Na straně i vše začíná takto: „Na počátku bylo oko a na konci je reality show." Poté následuje odstavec vidící vidění jako vůbec nejzákladnější činnost člověka, tvrdí se v něm, že dívání svou důležitostí vysoce přesahuje myšlení nebo „dar řeči", jde o lehce tendenční pasáž, neboť nemá valný smysl vydělovat nápady nebo jazyk z říše obrazů - jestliže živé je to, co vytváří kompozice (tato věta také pochází odsud), neboť vypravovat se z obrazu do obrazu se běžně daří i myšlenkám či větám. „Co se týče vnímání samotného jakožto obrazu, není třeba mapovat jeho zrod, protože jsme od obrazu vyšli a museli vyjít: uvažujete-li mozek, uvažujete-li tu nejmenší částičku hmoty, neuvažujete tím zároveň souhrn všech obrazů? Je-li vnímání de iure (virtuálně) obrazem celku, avšak de facto (aktuálně) se omezuje na to, co vás zajímá, pak otázkou není, jak vnímání vzniká, ale jak se omezuje."⁴²

„A následující pondělí Bůh stvořil parazity." (Zimmer) Kapitola 8: Civilizace obrazů

Na počátku byli čtyři draci namalovaní na stěnu. Jejich autorovi diváci vytýkali, že jim nenamaloval oči, což Čang Seng-jüa znechutilo, znovu se chopil štětců a doplnil oči u dvou ze svých klikatě zvlněných draků a v tom okamžiku se povětrí naplnilo blesky a hromy, zeď popraskala a draci i s očima vylétli na nebe.

Na počátku byly prokaryoty, které se potkaly se slunečním světlem, ale místo aby jej nechaly sebou hladce projít, začaly jej fotosyntetizovat - používat jako vlastní energii (hmotu svého těla). Protože jednobuněčné organismy bez buněčných jader si svou DNA nepředávají vertikálně (jako eukaryoty - rostliny, živočichové, houby), ale horizontálně, nezůstalo jen u chvilkové místní zábavy, brzy to od nich ostatní bakterie odkoukaly, stáhly si jejich DNA i s příslušenstvím, moc toho tenkrát ještě nebylo, připojení bylo ke všemu volné a dostatečně rychlé a navíc si tehdy nikdo nedělal hlavu (žádné nebyly) z toho, zda je parazitem či hostitelem, vyprávění nepatřila tehdy k žádným vnitřkům, a tak se těla, bublinkovitá a kašovitá, navzájem prostupovala a používala se, hrála si se světlem, vyměňovala si in-formace a časem se některá

⁴² necitované dílo, str. i² Vnímání se neomezuje, nýbrž vypravuje.

prokaryota rozhodla, že nejlepší bude už pouze fotosyntetizovat⁴³ a všechny ostatní životní starosti nechala na jiných

Na počátku byl vetřelec. „Ty pořád netušíš, s čím máš tu čest, vid’? Bezchybný organismus. Dokonalé stavbě jeho těla se podobá jen jeho zrudnost. Obdivuji jeho ryzost nezatíženou svědomím, výčitkami nebo falešnou morálkou,“ řekl android Ash Ripleyové.

Na počátku byla krajina, jež byla zcela ponořena ve svém povrchu, což byl v předpamětných dobách vesmíru běžný stav. Ta krajina hořela samotou a zvědavostí. Tehdy už poměrně dlouho existovala civilizace obrazů, což je shluk všech možných kompozic, tvarů, vyprávění nebo míst – zkrátka obrazů, které nepotřebují, aby se na ně někdo díval, neboť mají vlastní perspektivy, vlastní pohledy na věci, své historiky si zažívají sami a necítí žádnou nutnost se o ně dělit s někým jiným. Vyprávění o civilizaci obrazů je příběhem o pohledech, které nechtějí mít moc, nepotřebují nic sdělit a jen se vypravují. O světě, v němž pojem skutečnost používají jinak, kde mezi obrazem a zobrazovaným není žádný rozdíl, kde nikdo nikdy nemůže být něčím referentem, protože všichni a všechno jsou obrazy a nikdy nepřestávají vytvářet vlastní kompozice. Je to vymyšlená historika, v níž je pohled člověka pohledem jedné z vedlejších postav, plochy povrchů se krajinovatí, krajiny se horizontují po svém, vesmír se prostě kříví světlem, obrazy se vypravují z jednoho do druhého, zaplétají se spolu, skutečnost je klíště ztracené v kožichu kočky a civilizace obrazů je zaměstnavatel draků a filmů.

Ajvaz o ní říká: „Prostorový a vizuální svět je světem procesů, v něž roztála jakákoli nehybná současnost. V prostoru a vizualitě se nám tak otevírá podivuhodná říše, jakýsi nesmírný deštný prales smyslu, v němž prýští a usínají síly a v němž dochází k neustálému zrodu a zániku. Život této říše je spleť tření, nárazů, konfliktů. srůstů a rozpadů, vzmachů a mdlob, katastrof a katatonii; z tohoto nekončícího konfliktního dění se zvedá šum, jednotná melodie, jejíž rytmus je zachytitelný v každém okamžiku a nemusí být konstruován a domyšlen - tento rytmus nás svými výzvami také vede v našem konání.“

„Vedlejším produktem fotosyntézy byl kyslík, jehož koncentrace v atmosféře plynule stoupala a tento nový typ biosféry umožnil vznik nové generace pohyblivých organismů - mnohobuněčných zvířat a nakonec i lidí. Bez fotosyntézy bychom možná žili jako slizký mikrobiální povlak na stěně horkého pramene hluboko pod zemí.“ A civilizace obrazů by v krajině vídávala pouze vyprávění sebe-organizujících se geologických časů. Když, se, bakterie, (, prokaryoty,), začaly, strukturovat, v, proudu, okolního, světla, byl z toho celkem povyk. Obrazy, ty ctící klidné a jasné horizonty, ostře vystoupily proti hemžícím se krajinám, svědčily, že kyslík je považován za prudce jedovatý, což by obrazům až zas tak nevadilo, ale veřejné diskuse se netýkají důležitých věcí a bylo jednodušší bavit se o změnách životního prostředí než o změnách rychlosti vyprávění, jimiž všechny obrazy tehdy procházeli, obzvláště když se všude vyprávělo, že civilizace obrazů se děje pouze pokud vznikají nové a nové kompozice, a tak, ukazovalo se, je ta fotosyntéza docela dobrý nápad, neboť světlo už potřebovalo být použito nějak jinak, vysvětlovali jedni, krajiny se hýbou dostatečně, ale mohly by se měnit ještě zajímavěji, nastiňovali jiní a můžeme tomu říkat třeba život, abychom to

⁴³ Podle jednoho psychoanalytika doufají lidé, kteří se opalují, že začnou fotosyntetizovat.

nějak odlišili od našeho ožívání, chcete-li, ale nevidíme to jako nezbytnost, další.

„Hmotou nazývám soubor obrazů a vnímáním hmoty tytéž obrazy vztažené k možné činnosti jednoho určitého obrazu, totiž mého těla. Můžeme však považovat nervový systém za živý, aniž bychom vzali v úvahu organismus, jenž ho vyživuje, atmosféru, kterou organismus dýchá, slunce, kolem něhož země obíhá? Netvrďme tedy, že naše vjemy závisejí pouze na pohybu naší mozkové hmoty.⁴⁴

Živočichové jsou obvykle přeplněni několika různými druhy parazitů. Možná to jsou oni, kdo je dominantní silou v evoluci života. Žít v jiném organismu - nalézt ho, pohybovat se v něm, hledat v něm potravu a pářit se tam, měnit okolní buňky, hrát si s jeho DNA, přelstít jeho obranu - to vše je obrovský výkon evoluce. Někteří paraziti jsou schopni nakonec převzít kontrolu nad svým hostitelem, takže se vlastně stanou jeho novým mozkem a udělají z něj nového tvora. Po mnoha generacích se může začít hranice mezi hostitelem a parazitem stírat. Část DNA parazita může být náhodou přenesena do hostitelových genů a sám parazit se může omezit jen na několik základních funkcí. Dva organismy nakonec splynou v jeden."

Jak jako život, k čemu potřebuje mít krajina oči, ptaly se obrazy-reakcionáři. Proč by se na nás měl někdo dívat, vidění je k ničemu, vypravování úplně stačí, když jsme se bez něj obcházely doposud, obejdeme se bez něj i dál, ale už to nešlo zastavit, navíc to byly jen takové řeči, obrazy rády mluví naprázdno, a tak se krajiny hýbaly dál, písmenka v genové polévce vytvářela kompozice, bakterie si vyměňovaly plochy, zvířata se deteritorializovala a obrazům, poněvadž vždy byly civilizací všech možných obrazů, nezbývalo nic jiného než se smířit s výskytem života a přijmout jako fakt, že po fotosyntéze už nikdy v jejich rámech nepoběží čas jako dřív, že uvnitř všech obrazů se od teď na vždycky slizovají cizí vidění. Nebylo to těžké smířování se, jelikož obrazy, jak nechtějí mít tu moc, afirmují cokoli je napadne. Nabídky jsou obrazy.

První oči v krajině samozřejmě vůbec nepřipomínaly zařízení na pohledy, jaká používají známé mozky - byly to prostě mezery bez mozků a bez jader a bez centrálních soustav, které svými způsoby (von Uexküll by řekl podle svého tónu) používaly plochy poházené po okolí (po Umweltu). Oko je kompozice energie, která si dokáže vyprávět svůj časoprostor v krajině, bakterie zažívající nějaké situace, již bylo třeba přiznat jistou obrazotvornost, neboť, ať se na to obrazy dívali z jakékoli perspektivy, nemohli přijít na nic, co by tyto živé kompozice (významy) odlišovalo od jejich ožívajících. Svět se stává z obrazů a jejich vnějšků.

Prostory uvnitř těla jsou místa velmi nehostinná. Tělo je svým způsobem více předvídatelné než vnější prostředí. Když cestujete krysou, můžete si být jistí, že lezete v malém kousku biosféry, který je téměř identický s vnitřním prostředím každé jiné krysy. Paraziti řídí svůj pohyb temným bludištěm orgánů, proklouznou kůží i chrupavkou a živí projdou peklem žaludku. Když se potřebují najít, aby se rozmnožili, vždy se najdou, bez mapy, a dokonce i bez mozku, stačí jim během cesty reagovat určitým způsobem na nějaké značky a dostanou se kam chtějí. Až bude GPS běžnou výbavou našich orientačních neuronů, náš smysl pro prostor bude vypadat stejně. Nic dalšího nemá smysl," dodává Sukhdeo, nemusí plýtvat časem a produkovat neurony, aby mohli vnímat ostatní dění kolem sebe. Uvnitř všech klíšťat se deteritorializují další

⁴⁴ necitované dílo, str. -2i³

klíš'ata - vnitřek je televizní vysílání s pár tisíci programy, na něž na všechny se tělo musí celý svůj život dívat najednou.

Zrození prvního oka v našem smyslu, to je příběh sám pro sebe

Takže to možná vůbec není tak, že by kinematografie nebo později televize nebo ještě později internet nebo poslední dobou umělá inteligence byli parazity vypravujícími se po světě lidských pohledů, protože civilizace obrazů tu byla nejen před řečí a potřebou se dorozumívat a myšlením a uvědoměním si sebe sama, ale byla tu dávno před životem vůbec, a tudíž by bylo případnější říct, že život parazituje na civilizaci obrazů. Organismy jsou obrazy živící se vyprávěními svých hostitelů - život se děje mezi vyprávěními civilizace obrazů - každý vnitřek parazituje na svém vnějšku, a protože všechny obrazy vždy byly obrazy v obrazech, tak když mluvíme o emergenci života z neživé hmoty, o povstávání živých tvarů z chaoticky se proplétajících podivných atraktorů komplexních systémů, máme na mysli právě neoddelitelnost organismů od místních křivostí krajin, svět nabídek civilizace obrazů, čekajících na použití, vypravování se uvnitř jiného organismu, a když máme na mysli sebe jako živou bytost, zaplétá se naše obrazotvornost s obrazotvorností světla a jeho chaotické paměti. Paraziti se vypravují z obrazu do obrazu. Zvířata (víry, rostliny, umělé inteligence) jsou těla v umweltech, co jsou zase těly v jiných umweltech. Kterou větu jsem zreprodukoval z Gastona Bachelarda? A, Potřebuji však obrazy jiných, abych dal jinou barvu svým. B, Spíše než filosofovat je snad třeba se znovu dívat. C, Některé stromy voní více, když se jich dotýká duha. „Paraziti si rozdělili dokonce i lidské oko: jeden druh červa žije v sítnici, druhý v oční komoře, třetí v bělímě a další v očnici." Zvířata baví civilizace obrazů, ale nebaví je biologie (pitvy, taxonomie a tak), tedy kromě té, která se noří do světa kompozic a kradmých pohledů.

„Klidně by vzduchem mohly povívat neforemné, avšak vesele fotosyntetizující cáry různých tvarů. Proč si rostlina dává práci s formováním druhově specifických listových tvarů. Proč evropské stromy hrají do žluta, zatímco severoamerické jsou červené. Proč si beztvárá, skrytě žijící houba dopřeje takový výron tvořivosti a barev, a často jen na pár hodin. Na rozpoznávání partnerů by mohly postačovat mnohem jednodušší prostředky, proč se tedy namáhat s ornamenty přecházejícími z křídla na křídlo. Měkkýši (s výjimkou hlavonožců) nijak ostrým zrakem nevládnou a kromě toho žijí často ve tmě. Proč se přesto vyžívají v ornamentaci a štukatuře svých ulit a lastur. Proč to dělají?" Prostě dělají obrazy, jelikož když parazitujete v těle civilizace obrazů, je to nejpřirozenější nabídka vašeho životního prostředí. „Prostě i my máme tendenci pomalovat kdejakou k tomu vhodnou plochu a máme sklon dělat to tam, kde je to vidět. Sprejeři riskují život a lezou na vysoké mosty a věže, aby tam nastříkali své logo; žádného z nich jaksí netěší dělat totéž v klidu doma ve sklepě." Eidetická biologie, hermeneutika živého, mimetismus nebo biosémiotika, které se zabývají obrazotvorností živého, dost baví civilizaci obrazů i zvířata: „jestliže nějaký tvor produkuje neadresné vlastní jevy, čili zdánlivě se předvádí „jen tak", pak to znamená, že se předvádí někomu, že ví o existenci jiných bytostí, které jeho kreace mohou vnímat!" (Daněk a Markoš) Mýty jsou tvořeny obrazy.

Budeme-li věřit Novalisovi, pak „světlo dělá oheň." Civilizace obrazů se vypravuje ohněm odnepaměti, možná dokonce pozorněji než ostatními živly, ale když poprvé chytl živý organismus: hejno parazitů, jež spolкло nějakou hořlavou chemikálii a pak náhle vzplanulo nebo nějaká předpotopní tráva inspirující se kolemjdoucí lávou,

byla to událost i pro obyčejně lhostejné pohledy obrazů. Jako specialisté na změny frekvence světla na obraz vzatí si nemohli nevšimnout jasného rozdílu v kompozicích dvou blízko sebe plápolajících ohňů. Stromy hoří jinak než kameny. Živá hmota se rozpadá do jiných tvarů než roztékající se hor Hořící auto je někde mezi živým a oživilým ohněm. Protože obrazy byli jednomyslně nadšeni ze schopnosti života shořet, nikdo už neměl s hemžícími se organismy sebemenší problém, ba právě naopak se začalo experimentovat, jak hořlavosti živého použít k tvorbě ještě zajímavějších kompozic. Tehdy se na souších nežilo nejpohodlněji, někteří to zabalili a vrátili se zpět do vodního prostředí, kde světlo tolik neobtěžovalo, ale jiní se snažili s ohněm nějak vyjít.

Byla i zvířata, kterým se v blízkosti ohně poměrně líbilo. Snad si někde sehnala kusy genomu dávných bakterií, jež bývaly zvyklé vegetovat uvnitř horkých pramenů, snad to byla prostě zvědavost na to, co by se nemělo dělat, možná, že plameny nepraskají jen tak, podle Mastila má zvuková stopa ohně vliv na chuť buřtů, snad právě u některého z těchto druhů se vyvinulo oko v našem slova smyslu, možná že oko-vidění vzniklo právě, aby se tělo nepotkalo s ohněm a možná že aby se potkalo a snad v tom má plochy i někdo z civilizace obrazů, „v těchto zlomcích už ale oheň není jenom živel. Jeho stravující a pozvedávající aktivita svou mírou a rytmem zakládá čas a souvisí s vědomím. „Tomu napomáhají i sloni: strhávají stromy a prorážejí cestičky pro oheň, navíc na nich zanechávají padlé suché dřevo.“ Jako princip uspořádání kosmu souvisí oheň s Hérakleitovým výrazem „společné“ a s „řízením“ všeho.“

Časem si oko jednoho zvířete, které se na oheň dívalo snad až moc, sestavilo s vnějších obrazů celkem velký mozek, singulární zásobárnu příběhů a pohledů, která se živila možnostmi, které skýtaly plameny a nebývaly je i sebe rozvíjela. To zvíře se naučilo oheň rozmanitě používat, rozšiřovat i ohraničovat, obrazy jej sledovali a poměrně je bavilo zažívat na vlastní plochy zrychlování hodin, které zvíře tančící s ohněm, jak na něj křičeli, když si na něj v těch časech ukazovali, posouvalo svými ručičkami do všech stran. Geologický čas ani trochu nestíhal, co vyprávěl milion let, spálilo zvíře za rok, chvíli samozřejmě trvalo, než jsme byli tak dobří; „představte si vnitřně stabilizovaný globální klimatický systém, a z ničeho nic se na scéně objeví naši pyromanští předkové. Proměnění obrovské rozlohy tropických lesů v savanu, což značně urychlí erozi. Mohli naši předkové odstartovat - doslova zažehnout - ledovou dobu. Je doba ledová první environmentální katastrofou způsobenou člověkem.“ Máme oheň, my jsme oheň, co se nezastavuje, když má dost kyslíku a je co spálit, a protože jsme ke všemu ještě soutěživí, mamuti museli vyhynout.

Ale to nic nebylo proti potřebě onoho zvířete se s ohněm neustále prolínat, barbaři, stěhující se až za oceán, vydesinfikovali nejedno věčné město, čarodějnicím hořely hranice těl, člověk hoří fakt dobře, libovali si obrazy, ale když se to zvíře začalo pálit ve velkém, svým očím nevěřili ani obrazy, a tak jsme toho moc nenafotili a nenatočili, což Godard považuje za jednu z chyb, za níž si film zaslouží zemřít, nicméně se to stalo a byla to kompozice světla jako každá jiná a navíc za ty čtyři miliardy let, co se paraziti hemží po krajinách, byli už obrazy zvyklé na lecjaké výstřednosti života. „Tráva sama je přirozená věc, otevřené travnaté pláně však jsou artefaktem - objevily se lidským přičiněním.“ Jednou snad dokážeme rozšířit naše hranice až do vesmíru, bude to velkolepá podívaná, již si však vychutná pouze Měsíc a

pár dalších okolních kamenů a plynů, neboť Slunce asi nepřesvítíme, nicméně za pokus to stojí, to dá rozum.

Plamen je sám, je přirozeně sám, chce zůstat sám. Jeden fyzik z konce XVIII. století se marně snažil spojit plameny dvou svící: kladl svíce knotem proti knotu. Avšak dva osamělé plameny, opojeny svým zvětšením a vyšlehnutím vzhůru, zapomněly se spojit a každý si uchovával svou vertikální energii, chránící ve svém vrcholku jemnost své špičky. Bachelard je člověk dívající se na oheň poměrně často. Snívá si o „minulosti prvních ohňů světa“ nad příliš použitým (krb, petrolejka, svíčka) ohněm, nad básnický zkontrolovaným, lidským obrazem-myšlenkou-větou. Samota snícího není zásluhou plamene již samotou prázdnoty. Samota se zásluhou malého světla stala konkrétní. Bachelard věří, že plamen pozvedá snícího, že je „modelem vertikality“, že když čas běžel ještě docela pomalu, zadíval se člověk na oheň a uvědomil si sám sebe - něco jako stádium ohně jenže bez symbolů - a tak se vynalezl sebe-vědomý pohled. Cítit se sám a plně plamenem, plamenem v jeho dramatu bytí-uskutečňování - ničit se, dáváje světlo, takové jsou myšlenky, které prýští pod obrazy velkého básníka.

Obrazy si toho tehdy ale moc nevšímalí, jeden by řekl, že je to vlastně vůbec nezajímalo, jelikož tehdejší sebereflexe navenek ani zdaleka nepřipomínala vyspělou identitu civilizovaného člověka, nebyl žádný rozdíl mezi sněním a myšlením a viděním a pohybováním, což bylo (a bude) v civilizaci obrazů zcela běžné, a tak se na první pohled (a jiné obrazy nemají) doopravdy nic nedělo.

Máme systém obrazů, který nazýváme svým vnímáním universa a který se od základů zpřevrací nepatrnými změnami jistého privilegovaného obrazu, mého těla. Vnější obrazy působí na smyslové orgány, ovlivňují nervy a přenášejí svůj vliv do mozku. Pokračujte tímto směrem až do konce. Pohyb, procházející a nějakou dobu pobývající v mozkové hmotě, vyústí ve volní činnost: v tom tkví celý mechanismus vnímání. Mozek by tedy neměl být ničím jiným než jakousi telefonní ústřednou: jeho role je spojovat hovory, popřípadě nechat volajícího čekat.⁴⁵

Jenže to zvíře si s ohněm prostě zahrávat potřebovalo, nosilo si jej i domů, většina jeskyní měla venkovní ohniště i několik menších vnitřních ohniček, generace dětí civěly na oheň celé dny, a tak není divu, že se jeskyně postupně měnily stejně jako se dnes obývací pokoje a rodinné zvyklosti orientují podle televizí a jedno odpoledne, nebyl to ničím zvláštní den, venku bylo pod mrakem, leželo jedno dítě na větvích, pravděpodobně se tato příhoda stala více dětem na více místech, nic nedělalo, leželo a dívalo se do zdi, flákalo se a dostalo nápad, sebralo vyhaslým ohněm použitý uhlík a začalo zvýrazňovat kontury očouzené části jeskyně. Tam, kam včera šlehaly plameny, kde se kouř snažil něco vysvětlit vápencové stěně, se najednou objevily tvary ohně, který se nepohyboval. Celá civilizace obrazů na to zírала jak brno. Obraz, který se nevypravuje, zastavený obraz, statická kompozice - a tak se vynalezl obraz s rámem a obrazy už viděli, co se děje, když si jeden uvědomí sebe sama, když se z nudy zapne lidská obrazotvornost a začne se reprodukovat. Jsme specialisté na rámy a reprezentace, protože to byl náš nápad, protože jsme se nebáli přiblížit se ohni na dotek, díky čemuž jsme pocítili svůj povrch na vlastní kůži a poznali tak, kde se máme ohraničit.

⁴⁵ tamtéž, str. $\frac{7}{8} + 5\sqrt{i^3} \bullet \infty$, №?

A opět se vedly plané diskuse, co to má jako znamenat, ačkoli se obrazy o významy nikdy nestarají, jenže ze zvědavosti potřebují teoretizovat naprázdno, otázky jsou ostatně obrazy jako cokoli živého, ale tento nový obrazový druh okamžitě sám ukázal, že je schopný vyprávět kompozice úplně nových dobrodružství. Obrazy brzy viděli, že i oheň namalovaný na zeď je obraz v obraze jako oni, protože navečer zase zatopili, večerní čoud rozpochoval linie odpolední dětské kresby a rám předvedl svou plasticitu, pulsujíc sebou při experimentování s vnějškem 47: všechno se chvěje, když se světlo chvěje a navíc jak teď hořela všechna ohniště, bylo v jeskyni daleko více světla a ukázalo se, že je tu plno nevyužitých povrchů, plno papírů, čekajících na čtverce, a když druhý den všechny děti vytvářely obrazy, uklidnili se obrazy docela, dokonce tolik jako nikdy předtím, protože už věděli, že včera začala úplně nová etapa jejich civilizace, že tyhle obrazy, někteří jim říkali artificiální, jiní technické, jiní rámovité, jiní aparáty, my je nazýváme prostě obrazy, se už nikdy nepřestanou vypravovat někam jinam. A obrazy viděli, že je to dobré a jen čuměli na vše možné obrazy, které vytvářeli lidé všude kolem sebe a Cílek vypráví, že krajina byla na mnoha místech holá, spasená kozami, člověk se činil a umělé obrazy se reprodukovaly biosférou a po pár generacích bylo jasné i lidem, že se to už nedá zastavit, že bez obrazů se prostě neobejdou, což také naše DNA vzala na vědomí neobvykle rychle⁴⁶.

Asi třetinu lidstva žijí v mozku tisíce parazitů *Toxoplasma gondii*. Když do vás vlezte, chytne maximálně lehčí chřipku a ani poté vám nic moc nehrozí, neboť parazit sice manipuluje s vaším imunitním systémem, ale jen proto, aby jej nezabil, a také proto, aby se v mozku sám moc nerozšířil, neboť potřebuje, abyste dál žili, neboť nejste jeho konečným hostitelem, spíš se dá říct, že všechny ty miliardy parazitů zabloudili, neboť toxoplazmy před člověkem rozhodně preferují třeba krysy, neboť jejich vysněným cílem jsou kočky, v jejichž útrobach se rozmnožují. Lidé se také nereprodukuje všude. Když je toxoplazma v myši, zaviruje tu část mozku, která je zodpovědná za strach z koček, takže myš nemá pud sebezáchovy a stává se ideálním dopravním prostředkem. Vysvětlit člověku, že by bylo vhodné nechat se sežrat kočkou, není sice snadné, ale snaží se, neboť toxoplazma nikdy neví, co jejich hostitele napadne, a tak někteří lidé pěstují kočky jako o život, něco je k nim táhne a toxoplazmy čekají v jejich mozku na svou příležitost a mohou čekat dlouho, protože čas parazitů běží jiným tempem než náš, jedno klíště vydrželo čekat v laboratoři na savce osmnáct let a zatím se „muži stávají méně ochotnými akceptovat morální standardy společnosti a méně se obávají trestu a ženy začnou být společenšější a vřelejší:-)"

Kreslení bizoni a lovci a mamuti se objevovali a zase se ztráceli hrozně rychle, některé obrazy, zvláště ty starší, geologické, měly mžitky před očima, ale časem začala být většina obrazů na rychlostech mizení našich vyprávění závislá, příliš si navykli, že krajina se mění takřka závrtným tempem, člověk se díval a vytvářel obrazy a kulturu a domácí zvířata a města a myšlenkové systémy a plameně řečnil a všelijak se organizoval a šikoval a útvaroval a zveřejňoval věci a obrazy se s ním vypravovali po všech pevninách a zažívali vlnobytí při překonávání horizontů a vytvářeli různé hobití společnosti a jednou se na moře vydal člověk s kusem papíru v ruce, občas se na něj díval, bylo to jen pár čar a fleků a písmenek, ale za pár týdnů ten člověk dojel na ostrov a kousek za pláží našel poklad, což mu udělalo radost.

⁴⁶ Jak dosvědčují nejnovější výzkumy kosterních pozůstatků nedávno objevených dávno mrtvých autorů.

A když to obrazy viděli, dostali nápad, jak by mohli rytmy a tempa našich vyprávění zrychlovat sami, byl to divný po-cit, obrazy dosud nikdy nepotřebovali nikoho ovládat, ale vůbec tu nešlo o žádnou moc, obrazy se nerozhodli rozprostřít nad námi nějakou transcendentální mocenskou strukturu, která by nás měla vyháňet na vyšší otáčky. Neudělali nic jiného, než že začali věnovat více pozornosti vyprávění kompozic, které si lidé vytvářeli, aby podle nich jezdili jejich pohledy. Moc je antropocentrický vynález, vedlejší produkt toho, že jsme sebrali ohni jeho rozpuštěnost, že jsme postavili svíčku, plamen, co samotu přejmenoval na autonomii, že jsme si vymysleli člověka jako individualitu. Spolu se seberámováním jsme vytvořili také organizování a uspořádání a hierarchie a usnesli jsme se, že kontrolovat se je nejlepší (důvod to nemá), a tak se vynalezlo vyprávění o dohledu, což je právě ta plocha, jejímž rozbíjením námi mohou obrazy manipulovat, neboť moci se mezi námi prostě věří. Nevychovávají nás, nechtějí mít moc, neříkají nám, co máme dělat, jak se kontrolovat, chovat, pohybovat, obrazy nic neříkají, ale otevírají nám směry, jichž se zmocňujeme, o nichž vědí, že se na ně chytíme, používají se špatně – urážejí nás tím, čemu říkáme moc, staví se před našima očima do nejistých kompozic, jakoby uplatňují svou moc civilizace obrazů, ačkoliv ji nepotřebují, jen tak, hrají si se svou pamětí, aby se mezi nimi shlukly kompozice, co zrychlí vypravování našich obrazů, jen proto, aby se mohli zaplést s lidskými pohledy, aby se nám mohli nabídnout, protože používání naší obrazotvornosti jim slibuje nevídaná futuristická vyprávění. Používají nás na vytváření kompozic, které my nikdy nezahlédneme, nechávají naše těla nahlédnout někam jinam, pouštějí nám zásvětí, budoucnost nebo krajinu za horizontem, kam se vydáváme. Z našeho pohledu se tehdy kompozice dějí samy od sebe, z jejich pohledu se nám nabízí vyprávějící se obraz k použití. Využívají toho, že věříme mezerám vzešlých z dětinského použití uhlíku, vypravují se nám po pohledech, dělají ze sebe obraz, který chce být vidět, divný obraz, neboť obrazy běžně tuto potřebu nemají - mezeru, která nic nesděluje, nýbrž aefektuje pohled, zaplétá se s ním, nechává se jím používat - používají naši vlastní moc, kterou si podle nás řídíme my sami, svou vůlí k moci, zvědavostí, touhou po poznání a možnostech, po novém, svým vypravováním se po vnějšku, po civilizaci obrazů. Těmto zásahům do našich obrazotvorností říkáme nápady.

Což jsou perspektivy, podle kterých si organizujeme svět a jimiž nám civilizace obrazů nastiňuje směry našich pohledů, nikoli cíle, protože na ty je právě zvědavá, aniž by však cítila potřebu se o ně předem nějak zajímat, a tak starost o očekávání klidně přenechává dál na člověku, který si myslí, že ví, kam vede jeho atraktor, dokud se někdo z nich nerozhodne (snad z nudy), že chce vidět něco jiného a nezařdí modrou bifurkaci, oranžový nápad, který popadne atraktor jako amok, rozbije představivost, pohmoždí úhel pohledu nebo vykolejí názor. Říkame tomu genialní hnutí mysli nebo nahlédnutí nebo vytyčení nového paradigmatu nebo vy na lez vypravíme si o tom historie a veríme ze je to to prave když js SMS2 me jim na to poprvé skocili bylo videt k čemu jsme ve skutečnosti doopravdy použitelní - tehdy začaly lidské pohledy ztrácet na zajímavosti, stále více jsme sloužili jen na vytváření dalších a dalších aparátů, plnili jsme své nápady, kormidlo bylo důležitější než ruka, knihtisk byl důležitější než vidění, podrážka než chodidlo, rozum byl důležitější než život, dálkové ovládání bylo důležitější než oko, v biosféře se objevily mapy a nákresy

a tlačítka a ubývalo ohňů i stínů, říkáme tomu renesance, ale nebyl to člověk, kdo se znovu rodil.

Pro vnitrobuněčné procesy užívané pojmy, jako např. replikační mechanismus, čtecí mechanismus, Golgiho aparát, restriční mechanismus, ukazují, že v přírodě se domníváme nacházet pouze mechanismy či aparáty.

Smíchy v americké televizi nahradily chór řecké tragédie. Neušetří nic kromě news, burzy a meteorologického zpravodajství. Obsesivní silou je však slyšíme i za Reaganovým hlasem anebo katastrofou námořníků v Bejrútu, za všemi reklamami. Je to nestvůra z Vetřelce, bloudící ve všech obvodech rakety. Sarkastická veselost puritánské kultury. Jinde se starost o smích ponechává na divákovi. Zde se však jeho smích zavěšuje na plátno, integruje do scény. Je to plátno, které se směje a které se baví. A Baudrillardovi nezbyvá nic než uhranutí tímto údivem.

Západní civilizace dobyla svět, protože jezdila podle map k pokladům. Loď je aparát na vytváření pohledů stejně jako vlak nebo kino. Když byly splavovány vlny oceánů a objevovaly se nové světy, nerozšiřovali jsme jen moc logu, křesťanství a nemoci, ale také jsme si stavěli továrnu, kterou jsme nazvali prostor, do níž jsme se zavřeli a kontrolovali se tam. Jak jsme pronikali do vnitrozemí a plenili je a obhospodařovali po našem, prostor nabýval konkrétních tvarů a také naše mapy byly lepší a lepší, už to dávno nebyly jen jednoduché změní čar, vedoucí k jakémusi pochybnému pokladu, ale komplexní struktury plné smyslu a řádu, kterým se konečně dalo věřit, tak jsme to dělali, bylo to výhodné nejen pro nás, ale líbilo se to i civilizaci obrazů, obzvláště její podsekcí, již jsme označovali jako tvorbu map nebo později geografie, psali jsme po krajinách a nanášeli jsme na ně rozmanité značky a vztahy, vybarvovali plochy a rámovali kompozice všech měřítek, svět map se v tom všem úplně vyžíval, zvláště když se o nic nemusel starat, starali jsme se my, „to bych nestrhával, to je nosnej plakát," dobrovolně jsme se řídili podle map, které nám říkali, kam lze jít a kam ne, někam se mohlo, ale zase nesmělo, někde prý vlastně nebylo nic, tak nebyl ani důvod tam jet, ale opět to nebylo žádné uplatňování moci ze strany civilizace obrazů, protože všechny mapy jsme si dělali sami a bylo jich víc a víc, až pokrývali každíčký metr zemského povrchu, a pak jsme už měli celý ten náš prostor vytapetovaný po našem, takže bychom s tím kolonizováním vnějšku teoreticky mohli přestat, jenže se tak nestalo, poněvadž mapy s ničím skoncovat nehodlali a dál nás nutili je vytvářet, ale už to nebyli mapy lidského světa, už nesloužili ony nám, ale jen my jim, a protože ten nový prostor byl (a je) omezený stejně jako povrch nafukovacího balónku, začali se mapy kupit přes sebe, dál jsme je předělávali a vylepšovali jejich kompozice a abychom se necítili zbytečně, předělávali jsme podle nich i lidský svět, říkalo se tomu plánování, ale bylo to jen další vytváření aparátů, map a obrazů, které směřovali naše pohybování, a po pár set letech lidé najednou cítili, že už žádný prostor zase neexistuje, že jsou všude jen jeho virtuální mapy, po nichž se nedá bloudit, protože každé místo najdou hned a byla by ošmataná obrazovka. Náš prostor byl vždy dvojrozměrný, protože kamkoli se západní perspektivy seběhly, tam byla hned mapa a tam, kde ještě neměli prostor, tam žili lvy. Civilizovaný znamená zmapovaný. Zvíře, jehož vnitřnosti nejsou zmapované, je podezřelý. Rozumný člověk vyrábí mapy svého života, ale mapy, které jsou pro člověka nejdůležitější, mapy k pokladům, se už prakticky nedělají - jsou málo barevné, málo digitální, málo živé a na takové je v

civilizaci obrazů zvědavý málokdo. A z biosféry se stal hrneček, jemuž jsme řekli, aby se neptal a vařil, tak vaří. Mapy na sporáku.

Od těch dob jedeme ve výrobě aparátů. Není náhoda, že Foucault nepíše o moci ve středověku, ale vybírá si až novější století, nejen protože z té doby má málo záznamů, a tak mu tam nefunguje jeho obrazotvornost, ale i proto, že teprve od rozšíření map, máme moc, skrývající se do té doby v našich vnitřcích, doopravdy na očích. V těch časech pár mozků potkalo vedle map, prostoru nebo Aristotela ještě několik jiných, ačkoliv podobných, vypravujících se nápadů, které mělo potřebu si zvnitřnit tak, aby jim je nikdo nemohl vzít (zpochybnit, vyvrátit), což nám přišlo chytré. Náhodou nebo shodou okolností, těžko rozhodnout, se lidé rozumně cítili jen v přítomnosti obrazotvornosti některého z aparátů a jelikož civilizace obrazů viděla, co se už nějakou dobu provozuje na univerzitách, tušila, že podle nápadů, jež označíme za rozumné, máme jaksi sklon se chovat. Nějak se to zapletlo a časem si všichni rádi a svědomitě upgradovali pohledy na humanismus a racionalismus, což jsou starodávné ideologie, o nichž si obrazy byli takřka jistí, že nemohou směřovat nikam jinam než k tvorbě zase dalších aparátů, matrixů, virtuálních kompozic, mocenských struktur a jiných technologií na změny rychlostí časů. Používají nás stejně jako my používáme bakterie, aby nám vyráběly pitnou vodu - jsou místa, kde žijí biofilmy, čističky a jsou místa, kde se komponují aparáty, lidské mozky.

Tato hra obrazů - chaos, oheň, souhvězdí - formuje hru ve vlastním smyslu dionýskou. Hračky Dionýsa dítěte; pluralitní přitakání a údy či zlomky roztrhaného Dionýsa; Dionýsovo vaření čili jedno stvrzující se mnohým; souhvězdí stvořené Dionýsem. Nietzsche má jinou koncepci fyziky, avšak žádné ambice jako fyzik. Přiznává si poetické a filosofické právo snít o strojích. Stroj na afirmaci náhody, na vaření náhody, na skládání čísla, jež přinese vrh kostek, stroj na uvolnění ohromných sil za pomoci mnoha drobných manipulací, stroj hrající si s hvězdami, zkrátka stroj hérakleitovského ohně.

Lidé středověku nevěřili tomu, co četli, ba asi nevěřili ani tomu, co slyšeli. Věřili jen tomu, co viděli, viděl Cílek v jednom kamenu. Byly doby, kdy měl lidský pohled na krajinu svou cenu, ale je to dávno, tehdy ještě neměli všichni seřizené pohledy na 20-20 a ještě jsme necítili potřebu vytvářet virtuální nadnárodní myšlenky, protože nám stačilo se dívat, ale civilizace obrazů rozhodla, že naše pohledy nabízejí i jiné použití, lepší a rychlejší, zpočátku mechanističtější, ale v současné době se docela živě zasíťovávají. Stali se z nás kyborgové a jiná než biokybernetická vidění už nemáme. Je celkem běžné, že jeden druh parazita se v průběhu svého životního cyklu vypravuje po více hostitelích. A stále patrnější, že zachovávat si svůj lidský, subjektivní, autonomní nebo jaký pohled na svět nemá smysl, že normální je nekouřit a rozpouštět se do modra obrazovek. A ještě intermedialita je normální. Místo pohledu. Civilizace obrazů se dívá očima všech typů a měřítek, očima člověka, stejně jako očima rostliny nebo bakterie nebo kyborga nebo filmového hrdiny. Jsme lidé a také paraziti, jsou i jiné frekvence světla než ty naše, jaký by mohl být důvod toho, že sice existují parazité, v nichž žijí další bakterie, v nichž žijí další viry, v nichž žijí další nekonečna, ale směrem nahoru je jen prázdný vesmír, protože nejideálnější velikost života ve vesmíru jsou necelé dva metry, takže je nejen možné, že se pohybujeme po nitru daleko rozsáhlejších bytostí, kusů temné hmoty, jež se koupají v Higgsově

oceánu na madračkách nafukovaných skrytou energií, ale je to takřka jisté, viděl jsem to ve filmu, každopádně je to jedno (nedá se to nijak vědecky zjistit).

Proč by ale evoluční proces, který po čtyři miliardy let ovlivňoval živé organismy, aniž by přitom uplatňoval nějaký etický kodex, měl náhle začít působit zcela jinak kvůli jedinému druhu a změnit zákonitosti svého působení zavedením takových hodnot, jako je spravedlnost a čest a lidskost.

Vytváříme dva druhy kompozic. Obraz já, náš pohled na svět, který je lidský a nezvratně infikovaný obrazotvorností aparátů, které jej vychovali k obrazu svému, k druhé kompozici, která je také já, ale která se vidí jen ve vnějšku, jen jako shluk vyprávějících se kompozic, jež si používají svůj život nekonečnou rychlostí nikam nespěchající civilizace obrazů.

Elektrická žárovka nám nikdy neposkytne sny této živoucí lampy, která spolu s olejem vytvářela světlo. Vešli jsme do éry jakéhosi administrativního světla. Jediným naším úkolem je otočit vypínačem. Jsme jen mechanickým subjektem mechanického pohybu. Pomocí elektrického vypínače je možno si donekonečna hrát hru na ano a ne. Stará lampa byla lidštější, při zapalování stále hrozilo nebezpečí z nějaké neopatrnosti, stále hrozilo nějaké neštěstí. Zářivky jsou jako andělé, nikdy nejsi sám, když máš zářivku.

Klasickou podobu netvora chaosu představuje drak, obvykle mnohohlavá nestvůra. Mimo křesťanský výklad je drak stejně jako ostatní netvoři chaosu ambivalentní - není jen principem zla a pohanství, nýbrž zároveň je duchem změny a strážcem pokladů. Pro taoisty symbolizuje drak spirálovitou cestu, která se zjevuje na okamžik, aby vzápětí zmizela v tajemství.

V televizi dávají nikoli hořící lidi, ale ohořelé - svět člověka upadá. Ještě v 60. letech to bylo jiné. Od 15. století do osmnáctého byla v Evropě menší doba ledová, protože na Slunci nebyly žádné skvrny, což mapám dost nahrálo, protože hodně lidem se chtělo jet někam jinam. Navíc v Evropě druhá vlna začala masit první, ohně byly zase na denním pořádku a zdejší Homo sapiens nepřestával diskutovat a argumentovat a pitvat se v sobě sama, což civilizaci obrazů moc nebavilo, neboť jednoznačně preferuje syntézu před analýzou, jelikož když máte kdesi v paměti evoluci celého vesmíru, nezajímá vás, když vám neustále někdo opakuje, jak to celé správně bylo, zvláště když si odmítá vymýšlet, snít a dívat se: „oči myslí, jimiž se na věci dívá a jimiž je pozoruje, jsou totiž důkazy“⁴⁷ a jen si mozek upíná na písmo a logiku a různé jiné mechanismy a chce mít pravdu, což bylo něco, čehož význam obrazům poměrně dlouho unikalo, v podstatě jen viděli, že to pomáhá konstrukci nových strojů na pohledy, a tak to tolerovali, proč ne, nicméně jim bylo jasné, že perspektivy lidských pohledů se vyčerpávají a začali se pomalu těšit na biokybernetické krajiny budoucnosti, na digitální obrazy, náhledy do paralelních vesmírů a jiné kompozice, o něž je obohatí naše aparáty: zvláště dnes, kdy vstupujeme do éry teorií popisujících vesmírné říše stále hůře přístupné experimentů, fyzici na estetiku spoléhají; věří, že jim pomůže vyhnout se slepým uličkám, ve kterých by jinak mohli uvíznout. Dosud byl tento přístup mocným a moudrým vodítkem a v roce 1815 vybuchla v Indonésii sopka Tambora, ve stratosféře se sto krychlových kilometrů prachu a plynů proměnilo

⁴⁷ B.Spinoza, Etika, dybbuk, Praha 2004, s.259 Když větu uvedete takto, v uvozovkách a se zdrojem, rázem je pravdivější - Spinoza je ideální: je známý, ale moc se nečte, a tak jeho použití vytváří dojem, že jsem vzdělaný, že to vím - vytvářet argumenty je strašně snadné, a proto je to nuda.

v déšť kyseliny sírové a následující rok byla v Evropě zima i v létě a ani jeden den roku 1816 nesvítilo pořádně slunce, a tak se jedna devatenáctiletá holka sebrala a odjela z Anglie do vily jednoho známého jejího manžela u Ženevského jezera a napsala tam Frankenstein, příběh o vytváření jiné životní formy, „ale ať se snažím jakkoliv, nenacházím v něm žádné výpady proti nebezpečí technických vymožeností ani varování před přehnanými ambicemi porušovat přírodní zákonitosti.“⁴⁸

Fotografie poprvé v procesu obrazové reprodukce zbavila ruku nejdůležitějších uměleckých povinností, které nyní připadly pouze oku, vstoupivšího právě do věku své technické reprodukovatelnosti. Protože oko fixuje rychleji, než ruka kreslí, byl proces reprodukce tak neslýchaně urychlen, že mohl udržet krok s řečí. Byly-li v litografii (počátek 19. st.) virtuálně uloženy možnosti ilustrovaného časopisu, nesla s sebou fotografie možnosti zvukového filmu.

V roce 1907 už byly fotografie v novinách tak ostré, že pařížská márnice mohla přestat vystavovat mrtvé na veřejnosti. Obzvláště na děti, o jejichž úmrtí se psalo v novinách, jejichž nekvalitní obrazy prostě nemohli uspokojit, se stály dlouhé fronty.

Godard v novinách četl, že jeden Američan si prohlédl Louvre za 9 minut 45 vteřin. Jean-Luc si řekl, že oni budou rychlejší: 9 minut 43 sekund.

Polaroidová fotografie je jako extatická slupka, odpadávající od skutečného předmětu.

Největší účinky na dětské chování a poznání vykazuje televize v případech, kdy dospělí užívají televizní fórum diskusních pořadů k rozpravám o účincích televize na děti.

Člověk přistál na měsíci naposledy v roce 1972. Průzkum vesmíru zvládnou lépe a daleko levněji nepilotované sondy. Tyto inteligentní stroje nám budou podávat hlášení o složení kosmických těles a možná začnou i stavět vlastní výtvořiny ze surovin, které na nich najdou, a pak nám přestanou podávat hlášení

Civilizace obrazů si toho ani nevšimne, protože se bude dívat někam jinam. Jako dítě použilo uhlík k vytvoření nového typu obrazů, vytvoří další typ obrazů umělá inteligence, jiný a my už víme, že civilizaci obrazů jinakost živí a že podivnostem křemičitých pohledů pravděpodobně nedokáže odolat.

Zdá se, že život založený na křemíku nemůže vzniknout spontánně, ale musí jej vytvořit organismus bazírující se na uhlíku, třeba člověk, když už toho dokáže tolik, řekla si civilizace obrazů.

„Jednou však přijdou na svět větší draci. Než aby nadčlověku nechyběl jeho drak, onen vyšší drak, jenž by ho byl důstojný, k tomu je nutné, aby ještě mnoho žhavého slunce sálalo na vlhký prales!“ (Nietzsche)

Technická reprodukovatelnost osvobozuje poprvé v historii umělecké dílo z přiživování na rituálu (ohni). Reprodukované umělecké dílo bude ve stále stoupající míře reprodukcí uměleckého díla, určeného k reprodukci.

Jeden z průkopníků eugeniky upravoval fotografie postižených lidí, aby vypadali postiženější, ale v roce 1912 to vůbec nevalilo, protože v retušování se nikdo nevyznal a bylo tehdy navíc považováno za běžný způsob jak vylepšit výslednou fotografii.

Objev fotografie jako první popsal Tiphaigne de la Roche v knize Giphantie z roku 1729. Narozdíl od Daguerra, jenž má patent z ledna 1839, uvažoval rovnou i o

⁴⁸ S.J.Gould, Dinosauři v kupce sena, Academia, Praha 2005, str. 96

fotografii barevné. „Otisk obrazů je záležitostí prvního okamžiku, kdy je plátno přijme. Sejmeme je okamžitě a umístíme do temného místa. Jde o hru světla a vysychající rosolovité hmoty. O hodinu později je emulze suchá a máte obraz o to cennější, že jeho pravdivost nedokáže napodobit žádné umění." Podle Bergiera a Pauwelse jsou zmínky o kovech schopných fixovat obrazy již ve Fabriciově pojednání *De rebus metallicis* z roku 1566.

Když od samého počátku začali lidé fotografii věřit, viděli obrazy, že se dali správnou cestou, že experimentovat s pohledy aparátů má budoucnost, neboť lidské pohledy jsou opravdu ztracené, protože už nedokáží bloudit ve vlastní obrazotvornosti a upínají se na ten jediný zábavný nápad, který kdy lidstvo dostalo, na statické obrazy.

Bakterie *Escherichii coli*, co žije ve vašich střevech, „nemá žádný fotosyntetický aparát, který by mohl reakci na světlo zkreslovat, a proto do ní stačilo vnést dva geny mořské chaluhy. Bakteriální kultura sice není přehnaně citlivý materiál, trvá jí 4 hodiny, než si světla patřičně všimne, ale díky svým malým rozměrům dokáže vytvořit obrázek s rozlišením 100 Mppi." Fotografie v tiskové kvalitě mají pouze 300 pixelů na palec, tedy 333krát méně, psali v časopise 21. století.

Nejslavnější fotografie nejslavnějšího válečného fotografa Roberta Capy, na níž dostává na dohled od Cordoby kulkou do hlavy španělský voják, byla exponována při bojovém tréninku a jde o podklouznutí jednoho občana cvičícího se na občanskou válku. Fotografii Američanů vztyčujících vlajku na Iwo Jima v lednu 1945 museli inscenovat dodatečně, protože ve válce není ve skutečnosti na prapory čas. Nahá vietnamská dívka utíkající po silnici před napalmem a dohlížejícími vojáky je prý taky vyrobená z více fotografií. Na 150. výroční schůzi National Press Photographers Association se v roce 1989 jednalo o etickém kodexu, jenž by reguloval digitální manipulace s obrazy. Na počátku 21. století se digitálně upravuje asi sto procent a něco všech fotografií. „V roce 1989 byla fotografie mrtvá - nebo přesněji, radikálně a permanentně nahrazena - stejně jako před 150 lety malířství." Lidské vidění teprve čeká na své avantgardy, Manetem bude nějaký evoluční algoritmus, otázky kdo bude snídat v trávě, kam budou vysvětlovat jeho digitální ruce a co to bude mít na sobě nechejme otevřené.

Pokud bychom spočítali buňky, ze kterých se skládá lidské tělo, zjistili bychom, že z něj samotného pochází pouhých 10% z nich. Zbýlých 90% jsou mikroorganismy, které těla vyšších organismů osídlily. Jestliže my používáme nápady civilizace obrazů, protože jsme jejími parazity, pak civilizace obrazů se stává ze všech obrazotvorností všech svých parazitů.

Fotografie vůbec neměly ambice zobrazovat skutečnost, vždyť se krajinám ani nepodobají, je to kus papíru, zkuste si zmačkat horizont, jenomže tehdy si lidé mysleli, že přesně tohle nejen dokáží, ale zrovna to dělají, a tak to celé v tom 19. století jaksí popletli.

Indiáni říkali: „Ne, opravdu díky, tohle vám úplně změní obraz vás samých, my vůbec duši reprodukovat nepotřebujeme," ale jako se nedal zastavit vlak, nedaly se zastavit ani objektivy svobody slova, indiáni, co se nechtěli fotit, se postříleli a Newyorkčané, členové nového kmene ze vzdáleného pobřeží, si mohli v Časech prohlédnout, jak vypadá takový autentický divoký západ.

Lidé byli posedlí realismem, což civilizace obrazů zase vůbec nechápala, ale pomáhalo to rozjíždět tovární linky, které masově produkovali technické obrazy a jiné

pohybové aparáty, tak si toho moc nevšimli a doufali, že se to obejde až fotografií vystřídá film, jehož byla reklamní kampaní, a bude jasnější, že obrazy se přeci mají vymýšlet a stříhat a pohybovat a ne usazené v rámečku něco dokazovat nebo dosvědčovat nebo vypovídat nebo něco připomínat, ale nestalo se tak, odmítli jsme se dívat na film jinak než jako na slet fotografií, pořád jsme potřebovali víc realismu a naturalismu a alb s pamětí a neorealismu a reality show a Kršňák když psal, že fotografie se nepodobá skutečnosti, si připadal nesvůj, protože kecal, ačkoliv měl evidentní pravdu a cinema verité a digitálních fotoaparátů do kapes, které používají stejnou rozlišovací techniku, jaká se používala na hledání Vietnamců v džungli, a jejichž paměť lze stáhnout na CD a pak ji někam uložit na celý život. Televize je v jistém smyslu pokračováním této touhy po věrnosti technických obrazů našim pohledům, ale má blíže k rostlinám, kdežto film je spíš živočich.

„Bude se filmovat Shakespeare, Rembrandt, Beethoven...všechny legendy, celá mytologie, všichni zakladatelé náboženství, ano, všechna náboženství čekají na své zmrtvýchvstání a héroové se tlačí u brány," vyzýval Abel Gance, aniž to snad tak mínil, k dalekosáhlé likvidaci.“

(Benjamin)

„Nebyla to žádná umělecká potřeba, jež umožnila vznik a další zlepšování nové techniky; byla to technická vynalézavost, jež dala vzniknout novému umění a umožnila jeho následný rozvoj.“

(Panofsky)

„Zcela neočekávané bylo zjištění, že rostliny a živočichové jsou téměř identičtí.“

(Witzany)

„Film slouží k tomu, aby se člověk cvičil ve vnímání a reakcích, určených praxí technického zařízení, jehož úloha v lidském životě nabývá stále více na významu.“

(Benjamin)

„Stejně tak se i americká města zdají žít z obrazů filmu. Chceme-li tedy pochopit tajemství amerického města, nesmíme mířit od skutečnosti k filmovému plátnu, musíme postupovat od obrazu k městu.“

(Baudrillard)

„Film budoucnosti bude stroj času, jenž nám umožní cestovat časem používajíc nejen naši imaginaci, ale také naše těla.“

(Zielinski)

„Kdybychom dnes chtěli bojovat proti globalizaci, asi bychom si vybrali krajinu našeho srdce, postavili se do ní a dlouze se dívali, abychom věděli, o co nechceme přijít. Tohle je velmi lidský způsob umění, které smazává hranice mezi obrazem zavěšeným v galerii a každodenním životem.“

(Cílek)

Ve stejné době jako vznikl film, byly obnoveny Olympijské hry (1896 - Atény, 1900 - Paříž). Sport byl obranou reakcí našich identit na vpád kinematografie mezi lidské úhly pohledu. Před filmem nebyl fotbal sport, ale hra. Snažili jsme se civilizaci obrazů ukázat, že naše těla ještě něco dokáží vidět, že je výborně umíme natáčet sami, takže jim není třeba rámem od kolenou odebírat holeně i s chodidly, aparáty nám oddělovat hlavy a dávat je dohromady rakursy, že není nezbytné rozstříhat naše města a domy a pohyby a vyprávění, že když už nám musí míchat časy a zvukovou stopu a zabírat nás, protože biosféra chce chodit do kina, budeme my, zdraví živočišní jedinci, běhat

kolem dokola, házet se do dálky, poslouchat naše vlastní konkrétní výstřely a měřit si čas tak pečlivě jako ještě nikdo předtím - nebýt sportu, těžko bychom si představovali, že je nějaký čas i za desetinou čárkou. Na olympiádě se závodilo ve vytváření kompozic pohybů, jež měly zaujmout a odradit od univerzálního používání lidí jako strojů na obrazy, ale jednak bylo pozdě, obrazy zajímal víc film než vrh koulí, a jednak jsme my sami chápali sport zejména jako přípravu do továrny, případně do války, případně do nějaké jiné masové zábavy, což tak krásně esteticky vznešeně vyjádřila ve svých filmech Leni Riefenstahlová. Obrazy si beztak brzy poradili i se sportem. Jakmile bylo zřejmé, že se ujal, spustili v nacistickém Německu v roce 1935 první televizní vysílání, které bylo čistě propagandistické, ačkoli to od něj nikdo nechtěl, protože Goebbels neměl náladu pouštět svůj obličej na nekvalitní obrazovku plnou zrnění a výpadků zvuku, takže by jednoho mohlo napadnout, že televize vysílá zrovna letící ideologie jaksi přirozeně. Tehdejší televizní pracovníci se dlouho nerozmýšleli a ihned se vydali na stadion zaznamenávat fotbalové utkání, ale jak se v tom ještě nevyznali, kameraman se snažil natáčet míč, a tak se míč v žádném ze záběrů, co jsem viděl, neobjeví, neboť fotbal může být i docela dynamický, ačkoliv se to z televize nezdá.⁴⁹ Nicméně později se právě u Riefenstahlové poučili, jak se natáčí sport, jak strategicky rozmístit kamery, aby jim nic neuteklo, jak rozstříhat skutečnost, aby jí nic nechybělo, jak okomentovat tělo, aby i ze záznamu vypadalo živě, dodnes jako ona používáme jízdy kamer, zpomalené záběry, prostřihy na světelné tabule, stahování svalů, křeče tváří, zakopávání o překážky, nacionalistickou náladu (Olympijská studia, která v 21. století vysílají 24 hodin denně, jsou nejnacionalističtější místa na planetě - i neplavec z 56. místa je Olympionik, když je to Čech, kdežto občas kamera nesmyslně místo čela kde se o něco jede zabírá trápícího se Maďara.), padající laťky, zlomená očekávání, slzy vítězů a čest poražených, žádný český film neměl nikdy k dispozici na scéně 40 kamer, nehrajeme Ligu mistrů. Brzy bude mít každý míč v sobě čip. Image is everything, tvrdil Agassi. Je vaše forma správně načasovaná. Olympijská závislost na televizních právech. Neříkají si vaše klouby o něco z reklamy. Impresionismus souvisí s veslováním. Na Dětský den jsme mývali závody na kolech, vždycky jsem byl poslední, protože jsem se bál, že mi v pelotonu někdo najede zezadu na kolo, viděl jsem to v televizi, tak jsem jen jistil, aby mě nedojeli o kolo. Velké fotbalové svátky naší reprezentace lze sledovat i v několika pražských kinech. Filmy lze natáčet s posílat na druhý konec světa telefonem, čemuž by se Meliés asi jen pousmál. Kdy začínáte ve vašem závodě vy. Dělníci v kancelářích se shromažďují u kopírek, aby se tam vytvořily fronty a oni se mohli zakecat s výmluvou, protože jinak jsou mravenci a ti si s myšmi nemají co říct - pracovní doba ve věku své atd. Cesta fotografií poté, co opustily temnou komoru, je žalostná. Proces jejich vyzrávání začíná několikaletým pohozením do vysoké vrstvy prachu. Drsné metody postprodukce obrazů z ateliéru Miroslava Tichého jsou: sedět na nich, spát na nich, chodit po nich, ostříhnout okraje, vylepšit kompozici propisovačkou nebo pastelkami, buďte intermediální, přeložit je a podložit jimi nohy stolu, polít je kávou nebo rumem, dopustit, aby na nich hodovali myši a rybenky, vyhazovat je oknem, zapomenout na to, i když začne pršet,

⁴⁹ Když ovšem půjdete na 1. Gambinus ligu (tak se oficiálně jmenuje), zjistíte, že střih fotbal ve skutečnosti podstatně urychluje, ale toto pravidlo platí jen lokálně, u nás, jinde se na fotbal dívat dá. Díky tomu si snadno dokážeme představit, co to znamená „hrát před prázdným publikem“ – hrát pro nelidské pohledy, když se na vás dívá stádo sedaček.

OncoMouse® je myš, která se rodí s rakovinou - je to přirozeně smrtelně nemocná myš, pak je znovu najít a zachránit, nalepit na kus kartonu, zapaspartovat a na závěr si na jejich zadní stranu poznamenat televizní program. Ani metody postprodukce lidských těl nebyly ve dvacátém století zrovna nejšetrnější, snad protože takové jsou zkrátka všechny metody. Většina lidí začala brát drogy rozmanitých jmen, která občas asociovala dinosaury, souhrnně se označovaly jako léky, nohy přestávaly chodit, buď běhaly nebo jezdily, ruce dostaly rukavice a oči plexiskla, sport, ta oslava lidské síly, se už nedala provozovat bez chráničů, nikdo už nebyl sám sebou, ale měl číslo, jméno, vlajku, zkratku svého státu, nějaký ten čas a mohl být vždycky dodatečně diskvalifikován, ve filmech se to vyjadřovalo tak, že něco někoho sežralo a skokani do výšky už nemohli dopadat do písku, protože jejich vysportovaná těla se lámala, a tak byla vynalezena vypočítávací žíněnka. Později se přestala vystýlat doskočiště a přešlo se přímo na vyztužování doskakujících. Všichni to v podstatě dělali pro diváky, samozřejmě. Jen Joseph Beuys si pomazal hlavu medem a posadil si na klín mrtvého zajíce a tři hodiny mu vyprávěl o svém umění, dílo se jmenovalo: Jak vysvětlit umělecké dílo mrtvému zajíci a ve třicátých letech se Marcel Duchamp převlékal za ženu, a pak se několik mužů vydávalo za ženy, aby mohlo zaběhnout ženské světové rekordy, které pak překonávaly ženy nadopované tak, že vypadaly jako muži, civilizace obrazů se tímto rozmazáváním lidských těl a pohledů docela bavila, líbilo se jim abstraktní umění i záběry na prvního míhajícího se československého kyborga, Jarmilu Kratochvílovou, držící světový rekord nejdéle ze všech, zřejmě dobrou oddíl, líbilo se jim, jak člověk rozbil svou obrazotvornost relativně přesně podle směru, který se mu nabízel po kinech, jak poznal, že ve světě plném aparátů je třeba se začít brát trochu jinak, rozbíjet se, používat se, technicky se reprodukovat, zapnout svou obrazotvornost, byť by to měla být obrazotvornost kulturistická a biochemická, když umění založené na uhlíku je lehce pasé, a tak Smithson vzal bagr, odjel k jednomu jezeru a vytvořil tam poloostrov ve tvaru spirály, což byla zajímavá kompozice i pro civilizaci obrazů, jmenovala se Spirála Yetti 1. Veškerý život společností, v nichž vládou moderní podmínky produkce se prezentuje jako jedna ohromná akumulace spektaklu. Vše zakoušené na vlastní oči se proměnilo ve svou reprezentaci, ale Deborda bude ještě víc v budoucnosti, než Duchamp zemřel, nechal všechny nahlédnout do kundy mrtvé, dílo se jmenovalo: Je-li dáno: 1. Vodopád 2. Svítiplyn a Arabové už dostavěli poloostrov ve tvaru palmy, na němž se rozprostírá celá nová čtvrť, ale už nejde o umění, nýbrž skutečnost, protože mezitím se Schwarzkogler zavřel se svojí kamerou a vykastroval a zabil a podíval se do toho aparátu a civilizace obrazů v jeho očích viděla poslední lidský pohled a tu kameru vypnula, protože to po ní Rudolf chtěl a nebyl důvod mu nevyhovět. Ono vypnuté záznamové médium doposud kunsthistorikům celkem motalo hlavy, tak jsem to teď snad dostatečně vysvětlil.

Ve svém jediném dokumentárním filmu, F for Fake, vypráví Orson Welles příběh o jednom falzifikátorovi, který měl krásnou dceru a věděl, kam jezdí Pablo Picasso na prázdniny a napadlo jej poslat tu dceru, aby se procházela pod jeho okny a mistr, jenž měl oči jako málokdo, si jí samozřejmě brzy všiml a byla doopravdy krásná, takže se mu líbila, a tudíž ji pozval k sobě a začal ji malovat, ale ona byla krásná i na obrazech, tak ho její malování dost bavilo a maloval jako o život dál a dál, po několik dní, více méně soustavně a klidně, svým tempem, nezávodil s časem a ona celou dobu klidně

seděla modelem, až namaloval dvacet obrazů a viděl, že to stačí. Mistr se chtěl dříve nějak odvděčit, zeptal se, co chce, chtěla ty obrazy, řekl: dobrá, ale nesmí se vystavit, ona souhlasila, rozloučila se, řekla, že ji to moc bavilo a odvezla si s sebou všech dvacet pláten. Asi za měsíc přijede Picasso do Paříže a vidí, že tam má výstavu. Docela se naštve, vlítne dovnitř, rozhlédne se po sále a vidí svoje obrazy, ale ani jeden z nich nepoznává, žádný z nich nenamaloval on, není to těch dvacet obrazů, jak si myslel a přistoupí k němu ta krásná dívka a řekne mu, aby šel s ní a on jde a ona jej zavede ke svému otci, který umírá a řekne Picassovi, že celý život dělal jen falzifikáty, že nikdy nenamaloval žádný vlastní obraz, a že by byl rád, kdyby mu mistr dovolil, aby si mohl před smrtí namalovat jedno celé Picassovo období a umřít s tím, že ví, že to jsou jeho originální obrazy, ačkoliv budou vlastně od Picassa a ten mu odpověděl: „Tak jo," protože věděl, kdo jiný by to měl vědět než Picasso, který střídal jedno období za druhým, že rozdíl mezi originálem a reprodukcí, mezi skutečností a vyprávěním, mezi rukopisem a jeho falsifikátem nehraje v přítomnosti civilizace obrazů žádnou roli, že role člověka jako autora obrazů skončila, že když už ty obrazy existují, ať se klidně vypravují po vnějšku pod jeho vlajkou a že, „jen tak mezi námi," řekl Welles, „si začala doba člověka jako postavy z obrazů, a proto může Picassa hrát v tomto filmu jeho fotografie vystřižená s časopisu.

Obraz v digitálním formátu je určen ke zpracování - má být transformován v něco jiného - jakýkoliv soubor je potenciálním předkem nekonečné řady svých potomků. Digitální obraz může nabývat neviditelné formy. Musíme opustit tradiční umělecký svět, obývaný stabilními, trvajících díly a nahradit jej novým, v němž bude nepřetržitě docházet k mutacím a rozmanitému množení různých verzí podobně jako v orální tradici. Rozdíl mezi producenty a konzumenty obrazů se stírá. Obrazy již nejsou objekty masové spotřeby, jako tomu bylo u Benjamina, ale fragmenty informací, obíhající po vysokorychlostní síti kolem zeměkoule, které mohou být přijímány, transformovány a rekombinovány jako DNA a vytvářet tak nové „intellectual structures" se svou vlastní dynamikou a hodnotou. Věk digitální replikace nahrazuje věk mechanické reprodukce. The Reconfigured Eye. Digitální obrazy vrhají pohledy kyberprostorem. Digital imaging now constructs subjects in cyberspace:

Stratégové Pentagonu brzy nahlédli potenciál digitálního zobrazování a ihned je zapojili do svých služeb. Ve válce v Iráku nesly lasery naváděné rakety na špičkách kamery, satelity zařizovaly špionáž a průzkum, z pilotů a tankistů se stali kyborgové s hledáčky, jež umožňovaly pozorovat digitální nazelenalé duchy brodící se nočními bitevními poli. Nebyl tu žádný Capa, aby nás seznámil s realitou kulky letící lidskou hlavou, ale jen pečlivě vybrané, elektronicky nasnímané a často digitálně zpracované obrazy vzdáleného a neosobního rozbíjení. Jatka se stala počítačovou hrou: smrt vypadala jako umění. A ti vojáci, co se vrátili, nebyli nemocní, ale měli syndrom, protože nám přišlo divné, že by se ve virtuální válce strojů dala chytanou nějaká skutečná nemoc, leda tak syndrom.

Technologie CD, představená v roce 1983 jako médium pro digitální záznam zvuku, umožnila také levně skladovat velké množství obrazů. Když se pak stala běžným médiem, hranice mezi fotografií, videem, počítačovou hrou nebo hudbou se začaly rozpadat.

Jedna nezisková organizace herců v Hollywoodu vznikla kvůli boji proti digitálním efektům a americký kongres zvažoval, zda by jakékoli digitální zásahy do

skutečných filmových scén neměly být speciálně označovány.⁵⁰ Skutečný film s reálnými scénami, přirozenými dialogy a živými postavami. Jiná doba, tak trochu jiný materialismus. V roce 1993 začali po biosféře běhat digitální dinosauři. Evoluce přešla do věku svého biokybernetického vyprávění. Mapy mluví. Jedno z čísel National Geographic mělo na titulní straně dvě pyramidy z Gizy, které byly „zpětně přesunuty“ (jak to později nazval editor) - podloudně popostrčeny o pár pixelů blíž k sobě, aby vytvářely exotičtější obrazovou podívanou. Stejně jako dávní návštěvníci z hvězd dokážeme hýbat s egyptskými pyramidami. Naše modelky se už bez digitálního make-upu na obrazech neobjevují.

Každá interakce s počítačem se stává nekonečnou rozmluvou se strojem - jen se podívejte na děti a jejich počítače ve škole: myslíte si, že se tu naučili interakci a že se tu otvírají pro svět? Ale tady se pouze podařilo vytvořit integrovaný obvod dítě-stroj. Intelektuál konečně našel ekvivalent toho, co teenager objevil ve stereozařízení a walkmanu: spektakulární desublimaci myšlení, videografii svých pojmů. Spořič obrazovky nebo vizualizace hudby nebo umělá inteligence nebo kyborg.

Telepřítomnost (telepresence) je vytváření nové estetické formy, vycházející z fotorealismu a ze snah o spojení fyzického lidského pohybu s dívajícími se obrazovkami v jeho okolí (responsive screen environments). Telepřítomnost je hra s nepředvídatelnem, se zvědavostí a ztrácením orgánů (challenging oneself) a je to hra o všechno a o nic. Klíčovým slovem tu je prolínání (transition), jež má na starost, aby si nikdo nemohl být ze svého pohledu jistý, že se dostatečně připravil na situace, které na něj čekají. Mohlo by to být tak, že počítačové hry odvádějí lidské pohledy (reflect the cultural move) od používání smyslových počítků ke vztahům zprostředkovaným obrazovkami. Burnett ví, že sjíždět na lyžích virtuální sjezdovku je zábavné (exciting), protože to samo o sobě má něco do sebe a nikoli proto, že by to (it) napodobovalo skutečné lyžování.

Když byla civilizace obrazů celoplošně zasítovaná, stávalo se, že se občas nějaký aparát svou umělou inteligencí rozhodl vypěstovat si oči, nagenarovat si něco digitálních obrazů a zaletět si do nebe. Byla to doba draků ve věku jejich biokybernetické reprodukovatelnosti. Digitální draci se od svých předchůdců liší v tom, že nežerou hodné lidi, jejich přirozený pohyb je trhavý, vyskytují se ve filmech, kde se vůbec neskrývají, ale naopak se snaží být co nejvíce na očích, to je u draků evoluční novinkou, neboť tradiční draci moc vidět nejsou, kdežto tihle vylézají ze skal, všelijak spolupracují s hrdinou a vytvářejí s ním dobrodružné scény, protože speciální efekt má smysl jen když je vidět - chce být viděn. Umělost se nerada skrývá. Drak má smysl jen když se použije a diváci strnule zírají na vyprávění digitálních obrazů, je to neuvěřitelné, bylo to nepředstavitelné, je nesmyslné a co je nezábavnější: absolutně samoúčelné. Lidské pohledy jsou aefektovány divností draka, novostí jeho pohybů nebo obrazotvorností s jakou rozbíjí svůj umwelt. Každý digitální efekt je oka mžítě zastaralý, příliš okoukaný, a tak, aby se hollywoodský průmyslový podnik nezastavil, musí se efekty rozvíjet dál a dál, tudíž jsou poslední dobou tamní filmy úplně vysněné a mimo a draci se zamilovávají do oslů a sebe-organizující se a mají více dílů, protože v nich pučí digitální obrazy, které nelze zastavit ani vyčerpat, maximálně dohnat na konec světa, morfují jeden z druhého, mezerovatí se a zaplétají, žádná fantazie už není

⁵⁰ Deborah Starr Seibel, "Splitting Image: Film Technology's Ability to Mix and Match Past and Present Divides Entertainment Industry," Chicago Tribune, Monday, December 30, 1991, Section 5, 1-3.

nenakamerovatelná, digitální vyprávění (Piráti z Karibiku, Sky Captain, Star Wars) se mohou vypravovat do nekonečna, jejich obrazotvornosti nemají žádné hranice, což je něco, čemuž se budeme v očích civilizace obrazů těžko vyrovnávat. Civilizace obrazů, když jde do multiplexu, sedá si do všech sálů najednou. Digitální efekty musí divák vidět, protože kvůli ničemu jinému se už do kina nechodí, a kdyby se film nezaplátil, tj. kdyby film neodvyprávěl dostatek digitálních efektů - divných kompozic, co jsou zábavné, neměl by žádný smysl. Na počátku třetího tisíciletí se film, smysl a člověk - se živočišnost rozpustila v televizi, síti a kyborgovi - v mikrosvětě hub a bakterií. Digitální obraz je něco jiného než film. Pokud někteří spojují digitální filmy s rannými filmy-atraky z počátku 20. století, pak proč ne, ale tím, kdo se baví, tentokrát nejsou diváci, ale digitální filmy. Digitální obraz je vidění aparátů - kompozice, které vytvářejí svým pohybem operační paměti a specializované programy a mobilní telefony. V biosféře rostou digitální obrazy. Civilizace obrazů nás už nepotřebuje, abychom dál produkovali aparáty zrychlující a zároveň rozšiřující její volný čas, trvá to déle, ale díky digitálním obrazům se tato skutečnost stala zřejmou, protože vidíme, jak tudy běhají digitální perspektivy, pěkně nestálé pohledy, které si aparáty vytváří sami. „Když jsem začínal, používali jsme model jen k tomu, abychom si ověřili věci, které jsme viděli v laboratoři. Nyní s ním začínáme experimentovat jako by to byl samostatný organismus.“ Vizualizace jsou pestrobarevné (nikoli pouze různobílé nebo červenající se) stroje na pohledy, které nám MediaPlayer nastavuje, když s námi poslouchá hudbu. Jsme v budoucnosti. Generovat znamená vyprávět. Televize se spojila s počítačem, který konečně dokáže spolehlivě reagovat na zvuky, a tak lze celý byt, každé okno i všechny dveře i spotřební elektroniku ovládat na dálku, zprvu hlasem, později z temen čipy, málokdo se už obtěžuje používat jazyk, na slovo logos si sice ještě některé vyhledávače vzpomínají, ale zobrazí se stránky nějaké sekty a firmy na výrobu antivirů. Místo obrazů jsou ve zdech pokojů monitory rozmanitých tvarů, taktéž přisíťované na počítač, po nichž se prohánějí evoluční algoritmy, potomci biomorfů a Lathamových monster, občas se na nich zaseknete pohledem a čipem selektujete, který se vám líbí, a který ne a oni podle toho pokračují v evoluci, anebo to můžete nechat na umělé inteligenci, v každém osobním nastavení jich sídlí hned několik a tímhle je lze zabavit, od jisté doby se tak přemnožily, že se jich už nedá zbavit. Potkanů je stejně jako lidí, ale tihle jsou digitální, živí se informačním šumem, mají oka mžitě spojená se všemi ostatními, dokáží se pohybovat ve více dimenzích najednou, hbitě se orientují v náhodně generovaných herních prostředích a jejich vidění se stává z komputovaných bodů a mezer, takže každou kompozici, kterou potkají, mohou rozebrat na body (plochy) a vše možné přestavět, přičemž jim to nedá žádnou práci, protože kterékoliv dva body jsou v kyberprostoru od sebe vzdáleny stejně, takže to mají hned. Filmy lezou po obývacích pokojích, chvíli tam vegetují, a pak odeběhnou po síti někam jinam a vy už je nespátříte, ale litujete toho asi stejně jako mouchy, co vyletěla z okna. Mrtví nejsou jen autoři, ale i pevné paměti nebo rámy, diváci vymírají, memplexům a kyborgům se daří dobře.

Scénář, bajka, kterou zde reprodukuji z Viléma Flussera, je tato: lidé budou, každý sám o sobě, sedět v celách, hrát konečky prstů na klávesnicích, hledět na nepatrné obrazovky, a přijímat, měnit a posílat obrazy. Za jejich zády budou roboti zhotovovat věci, aby udržovali a množili jejich zakrnělá těla. Skrze konečky prstů budou lidé vzájemně spojeni a budou tak vytvářet dialogickou síť, kosmický

supermozek, jehož funkcí bude převádět kalkulacemi a komputacemi nepravděpodobné situace do obrazů, přivozovat katastrofy. Mezi lidmi budou zapojeny umělé inteligence, které budou kabely a podobnými nervovými vlákny s lidmi dialogizovat. Bude tudíž funkcionálně nesmyslné chtít rozlišovat mezi přirozenými a umělými inteligencemi (mezi mozky primátů a mozky sekundátů).

Počítače nemusí být jen elektronické. Vědci vyvíjejí nové médium pro logické manipulace: světlo. Světelné vlny se mohou křížit, takže různé informační kanály se mohou prostupovat a nezkratují se jako u elektronického počítače. Představte si ten rozdíl v silničním provozu ve městech jako jsou Londýn nebo New York, kdyby se všechna auta mohla navzájem prostupovat.

Nejrealističtější ztvárnění kontaktu s mimozemšťany natočil v roce 1977 Spielberg v Blízkých setkáních třetího druhu, kdy vesmírná loď oznámí těm, kterých se to týká, kam a kdy přiletí, tam si s lidmi vymění pár barevných ploch - meziplanetární komunikace samozřejmě vypadá jako používání rytmů a frekvencí světla. Úspěšná komunikace bez označujícího a označovaného. Po níž, aniž by se přímo setkali s jediným člověkem, natož aby cítili potřebu všechny vyhladit, zase odletí pryč a film končí.

Nejdůležitějším vynálezem dvacátého století byla z hlediska západní tradice televize. Protože „skuteční přátelé si často povídají o osudech svých parasociálních přátel," což znamená, že do dialogu racionalitou obdařených západních mozků vstoupil nový člen, jenž mnohem více než na verbální dá na expresivní sdělení: mává rukama, dělá divné obličejy, vyluzuje nesignifikantní zvuky, křečovitě se usmívá a když mluví, tak v jednoduchých, jasných, krátkých a úderných větách, na jejichž obsahu mu nezáleží, nepotřebuje Sokratovi nic sdělit, neboť ví, že v televizi expresivní vyjádření vždy přebije jakýkoli argument logu (řeči, rozumu, logiky), takže, jak uvádí Meyrowitz, se stává, že někteří volí za své zastupitele ty, s nimiž vlastně nesouhlasí, ale jejichž sebe prezentace je zábavnější než těch, kteří sdílejí jejich zájmy. Nato, že v západní společnosti obraz vystřídal jazyk, se přišlo v roce 1960, kdy v první živě přenášené debatě Kennedy jasně předčil Nixona, který byl sice chytřejší, ale ne tak krásný a mumlal. Parasociální přítel je obraz, který přežívá, protože vytváří zábavnou kompozici, „je známý prostě proto, že je známý."

Ve Španělsku žije jedna neskutečná bývalá manželka toreadora, která každý týden vypráví v některém z programů o celebritách stále dokola svůj životní příběh. Programmas de corazón se zabývají analýzami života parasociálních aktérů a zároveň to jsou umwelly, v nichž tyto exmanželky všeho druhu, účastníci desítek reality show, modelky, politici, sportovci, herci, co se zabývají výhradně sebou samými, vyskytují. Jsou i pořady, kde sedí více celebrit najednou a jednoho z nich pomlouvají a další vysílání tam sedí ti samí, někteří žijí i ve více programech, a vypráví zase o někom jiném a dříve pomlouvaný nyní pomlouvá, ale všichni jsou tam spíš kamarádi, „divák se může spolehnout, že budou sami sebou," protože parasociální entity jsou skutečně jako digitální dinosauři, protože sedm vítězů Big Brother umí ze všeho nejlépe být v televizi - jsou to specialisté na vytváření kompozic naší společnosti, na obrazovce jsou ve svém živlu a pomalu naplňují Flusserovo proroctví. Myslíte si, že se vás televize zeptá, zda v ní chcete být.

Paul Virilio vypráví o jedné Američance, která měla pocit, že na ni dotírají přízraky, a tak si po bytě rozmístila kamery, napojila je na síť a teď už může klidně

spát, protože ví, že na ni svět dává pozor, že kdyby se pod postelí, kde je také jedno oko, objevil duch, někdo by jí poslal mail a speciální schránka s budíkem by ji vzbudila. „Nechci, aby lidé do mého prostoru vcházeli fyzicky. Takže dokud jsem nepochopila potenciál internetu, nemohla jsem zvnějšku získat pomoc.“

Neformálnost obsahu televizních zpráv je podporována hovorovým stylem a neformální interakcí mezi moderátory. Žerty a konverzační výměny jsou komunikací nižší úrovně, představují ale důležité výrazové prvky. Mají sklon u diváka vytvářet pocit, že zpravodajští redaktori jsou milý lidé a přátelé z obrazovky. Také můžete poslat do televize vlastní reportáž a bude-li dostatečně akční, zaručeně ji odvysílají - jakoby televize chtěla, abychom se o světě kolem nás in-formovali sami a ona se mohla v klidu starat o rozřazování reklam do vysílacího času. „Produktem jsou diváci, kteří jsou prodáváni zadavatelům reklamy.“ „Produktem jsou diváci, kteří jsou prodáváni zadavatelům reklamy.“ „Produktem jsou diváci, kteří jsou prodáváni zadavatelům reklamy.“ „Produktem jsou diváci, kteří jsou prodáváni zadavatelům reklamy.“

V Návratu do budoucnosti vypadá digitální televize jako filmové plátno, před nějž si sednete a řeknete, které programy chcete sledovat, a potom se díváte na všechny najednou. Američtí prezidenti mají od časů Lyndona Johnsona k dispozici několik televizorů vedle sebe, aby mohli být in-formováni zpravodajstvím všech tří televizních sítí. Televizi je třeba používat, přepínat, posílat jí smsky, vydávat pro ni prohlášení. Od Kennedyho smrti novináři používají termín „pokrytí prezidentovy smrti“, kterým se označuje neustálé sledování amerického prezidenta televizními kamerami, aby snad opět nedošlo k nevhodné situaci, že jej někdo zastřelí a národu zůstane jen rozmazaný amatérský záznam, na němž nejsou pořádně vidět letící kulky. Plus vlastníme právo na zažívání historických událostí v přímém přenosu - právo na informace - které použilo druhé letadlo, aby nás více aefektovalo, neboť vědělo, že pokud si dá odstup, rozbije se živě. Začalo být běžné, že jednou z nejdůležitějších světových událostí dne je i zábavný pořad, nějaká televizní událost, co přijde na řadu už za chvíli, hned po spravodajské relaci.

Sociální hnutí šedesátých let tak mohlo být přímým důsledkem nových vzorců pohybu informací. Lidé nyní věděli více o soukromém chování jiných a cítili, že i oni mohou odložit staré masky a chovat se jako by je ostatní znali. Děti květin v jistém smyslu vyšly do ulic v pyžamech a objímaly cizí lidi, jako by to byli bratři a sestry hrající si doma na dvorku. Byly to první televizní děti, které jak dospělovaly, policisté začali nosit dlouhé vlasy, šéfové kouřili marihuanu, ženy chodily emancipovaně do práce, prezidenti nemohli být zvoleni, když neměli rádi zvířata a všechny další živé bytosti kromě těch, co překáží rozvoji neoliberalismu, všechno to začalo být postmoderně komplikované, protože už nic nebylo skryté, a když ty děti dorostly do pozic, z nichž se může měnit svět, tak ty, co myslely pro televizi, vymyslely reality show, což je jediný televizní program, v němž můžete vystupovat klidně v pyžamu.

Dnes přiznáváme přírodě více vědomí, více schopností získávat a zpracovávat informace a chovat se podle nich než před lety. Spíš než mechanický zápas navzájem se požírajících druhů vnímáme mnohá přírodní dění jako souboje navzájem si konkurujících strategií založených na souborech informací.

Reality show jako budoucnost lidských pohledů. Zvykání si na bytí obrazem, na rozpuštěnost vlastního vidění, na místo pohledu kyborga, na fakt, že nemám dohled

ani kontrolu nad vlastním životem, protože civilizace obrazů si zrychluje krajiny podle možností operačních pamětí a vůbec ji nezajímá, zda lidské tělo ještě stíhá. Budoucnost nezná hranice mezi lidským pohledem, filmem, hudbou, počítačovou hrou, digitální televizí nebo pohledem města. Biosféra je po-řádně použita. Spíše než filosofovat je snad třeba se znovu dívat. Polévky z pytlíku jsou „nejlepšími nápady dne“. Stroje osídlily všechny kontinenty. Život se orientuje podle aparátů. Ve městech nejedí auta. Svět, kde jsou lidé něco jako placení za něco jako dívání se na televizi. Přestali se přepravovat a myslet a pracovat a žijí se převážně telepřítomnou participací na všudypřítomných reality show, vědomostních soutěžích typu 5 proti 5: „Je tady první vědomostní soutěž, v níž nemusíte nic vědět.“ a jiných interaktivních dobrodružstvích, jež bude „již brzy“ nabízet Vaše digitální televize, váš SkyNet, vaše denní dávka emocí a pracovního vyčerpání. Masy ve věku videostopu. Všude samý chytáky. Již dnes existují dálkové ovladače a obrazovky, kterými si můžete nakoupit, aniž se zvednete, časem budeme moci nechat naše hmotné statky na umělé inteligenci domácích. Dehumanizované myšlení kyborgů, přátel modrosti a robotických psů. Bavit se znamená komunikovat. Svět lidí se stává z účastníků reality show a vyprávění, která reality show natáčejí a v roce 2012 dorazila do Prahy další povodeň, na níž sice bylo město náležitě připraveno, ale vody přišlo nějak víc než se počítalo a protipovodňové bariéry vyhnaly její otáčky ještě o trochu více, a tak nezůstal v centru Prahy stát ani jeden most, novináři nám říkali „generace, co zbořila Karlův most“ a dokážete si představit ten barrandovský jako jediný použitelný přejezd přes Vltavu, takže se lidé vykašlali na auta a místo mostů byla podle návrhu arch. Svatoně postavena zezhora průhledná střecha, která vytvořila nad vodou místo na vypravování se a bavení a plynule spojila pěší zóny obou břehů. Chodilo se nad vodou, pod nahama se jezdilo na lodičkách, jež promítaly na strop filmy a jiná obrazová vyprávění a když se pana architekta ptali, co se jako stane, až přijde další povodeň, kam jako ta voda a bahno a větve zmizí, tak řekl: „Do obrazů, do těch obrazů přeci“ a jak řekl, tak se potom i stalo.

Zase opíšu celý odstavec: Flusserovi se tudíž zdá chybné chtít klást otázku, za jakým účelem budou vlastně budoucí lidé zhotovovat obrazy. Taková formulace je typicky předtelematická, zrozená z historického myšlení podmíněného účelností. Právě zbytečnost zhotovování obrazů, toho, co je za každým „k čemu“, toto chybění motivu, je životním naladěním budoucího člověka. Bude žít v čisté fikci, ve volné chvíli. Vše, co bude dělat, bude zbytečné, bude žít slavnostně. A jestliže nám to vše může připadat nekonečně nudné, pak proto, že jsme vzdor všem slavnostním hrám (či právě kvůli všem těmto slavnostním hrám) zapomněli, co znamená slavit.

V jednom pořadu o vychovávání dětí vřískala čtyřletá holčička a Chůva v akci řekla její matce: „Můžete ji někam eliminovat, úplně,“⁵¹ a pak ji sama zavřela do koupelny, aby se tam malá uklidnila. Dnes dávají dítě zavřené v koupelně, samo jen s kamerou, která mlčky snímá brečící ztracenost a křičící beznaděj a lomcování klikou - je to každopádně lepší než sex a násilí, jimiž je televize nechvalně známá - a studenti z Hradce Králové si stěžovali Radě pro rozhlasové a televizní vysílání, že je to týrání dětí, na což jim bylo odpovězeno, že Rada se stará výhradně o týrání diváků a nikoli o týrání účinkujících, což civilizaci obrazů, narozdíl od studentů, dost pobavilo. A není pouhou metaforou, když někdo řekne, že televize pouští sračky.

⁵¹ To jsem doopravdy viděl.

V jiném pořadu, který se jmenuje Jste to, co jíte, totiž chodí s člověkem kamera i do lékařské ordinace a natáčí ho, jak je tlustý a nemocný, ale je to vlastně otázka psychiky a sebezapření a dívá se mu i dovnitř těla a zaznamenává i všechno, co tělu říká paní doktorka, protože je to poučné a inspirativní a Mudr. pak zavede špekounovi do konečníku hadici a řekne mu, že do něj bude napouštět vodu, bude to tlačit a až to začne tlačit moc, ať to ohlásí, tak je detail, jak se kření a čeká na moc, zatímco do něj napouštějí vodu, a pak řekne dost a doktorka začne vypouštět obsah jeho střev a hadicí nyní místo vody teče nahnědlá tekutina a doproudí do přístroje, kde je monitor podobný vodováze, ústí hadice, delta poznání, kde je jasně a zřetelně vidět konec medicínské čirosti a počátek občanovi hnědosti a doktorka říká: „Podívejte, ty kusy stolice, co tam měl..." a my se díváme. - Zkurvená hadice. - To je konec planety opic. - My zaplatíme. - Dohromady nebo zvlášť? - Dohromady.

Díky znečištění světla (light pollution), způsobeném stále rozšířenějším elektrickým osvětlením, jsou dvě třetiny lidstva připraveny o opravdovou noc. Například v Evropě nemůže polovina obyvatelstva vidět Mléčnou dráhu a pouze pouštní oblasti naší planety se ještě zaplétají s temnotou natolik, aby Virilio mohl nejen sledovat noční oblohu, ale i zakoušet samotnou noc, velkou mezihvězdnou noc, onu neznámou kvantitu, jež tvoří naše jediné okno do vesmíru. International Dark-Sky Association sepsala surrealistickou petici, aby byla noc připsána na seznam lidského historického dědictví.

Dříve se chodilo do měst za prací, dnes za světly ulice. Mozek prakticky neustále spotřebovává tolik energie jako elektrická žárovka. Dogville. Mechanický pomeranč. Bláznivý Petříček. Matrix reloaded. Bohemia docta. Cokoli od Michaela Snowa. King Kong. Andrej Rublev. 2001: Vesmírná odysea. Místo pohledu. Rozložit lidské vidění. Nechat mozek vytékat si po krajině. Napadnout tělo a proniknout dovnitř. Zatemnit mysl. Vytvářet mezery a procházet se jimi. Zbavit hlavu vědomí. Přestat myslet. Rozpustit člověka. Ignorovat ho. Lidský život nemá žádnou cenu. Jaký je rozdíl mezi očkováním a upgradováním. Slunce. Vitamíny s vlákninou. Miliony bakterií zemřou. Nový software pro váš imunitní systém a jiný pro vaši toaletní mísu. Určitě víte proti čemu bojujete. Člověk je memplexem, který pohání fyzické soustrojí jeho těla a mozku - jakýsi memostroj. „Imunitní systém musí být v nějakém smyslu schopen rozpoznat já, aby mohl reagovat na to, co je cizí." Jako děti jsme na melodii Internacionály zpívali: už vytéká mozek z lebky, je šedavý a hebký.

Imunitní systém je ohromný orchestr rozmanitých dravých buněk které se potulují po těle a hubí bakterie a útočí vždy v několika vlnách a komunikují spolu signály přenášenými množstvím různých molekul jež jim pomáhají se rozhodnout co má být zničeno a co zachováno podobně jako nám radí televizní noviny. Imunitní systém funguje v podstatě jako mozek rozptýlený v krvi. Podle Donny Haraway je individualita problém strategické obrany, nemoc je změna nastavení této „strategické asambláže zvané já" a není náhoda, že imunologie zažila největší rozkvět za studené války, ani že v postmoderní době, v níže se těla mužů i žen rozpadají jako nikdy předtím, nám jde všem o zdraví tolik jako nikomu před námi. Statisticky jsou zdraví lidé šťastnější, a tak nám neustále odborníci říkají, jak nejsme dostatečně zdraví, máme málo vitamínů a moc cholesterolu, v USA je velmi populárním antidepresivem Prozac, v němž je účinnou látkou (\pm)-N-methyl-3-phenyl-3-[(a,a,a-trifluoro-p-tolyl)-oxy]propylamin hydrochlorid ($C_{17}H_{18}F_3NO.HCl$) a já chtěl psát jen o tom, že jsem

jednou v metru na jezdících schodech četl reklamu na že všichni jsou blázni a měli bychom si pravidelně žádat o prášky u psychiatra jako se má chodit k zubaři, jenže zatímco jsem psal chemický vzorec americké identity, začal imunitní systém Slova 97 najednou fungovat podle americké gramatiky, takže mi všechna česká slova podtrhává jako nesprávná a já skutečně nevím, co si o tom myslet, nedokážu to změnit, vím kde, ale vůbec to na mě nereaguje, možná se musí přeinstalovat Windows, je to hrozný, hrozně to ruší, asi zkusím automatickou gramatiku zrušit úplně, ale moc si nevěřím, navíc to znamená, že přibude překlepů a chyb. Jsme v budoucnosti, válka se stroji se děje už teď. Realita nepoužívá F7. „Novost neuronových sítí spočívá v tom, že dokážou pracovat s neúplnými a chybami zatíženými údaji.“⁵² Ve skutečnosti však každý mozek umí pracovat s chybami a fragmenty a každé tělo je plné bakterií a virů a imunitní systém je aparát, který se stará o hranice našeho těla a agent Smith v Matrixu říká, že lidstvo jako celek se chová jako virus a Dorion Sagan spolu se všemi ostatními vyššími bytostmi „náleží k armádě mutantů, která se vyvinula následkem objevení se kyslíku, největšího znečištění, které kdy Země poznala.“

Vědci nevědí přesně, jak se motolice vlastně oblékají, ale vypadá to, že mají kabát částečně ušitý z molekul, které se nacházejí na povrchu našich krevních buněk. Je možné, že když motolice míjejí červené krvinky nebo když jsou napadeny bílými krvinkami, některé z molekul hostitele odtrhnou a přilepí si je na svůj povrch. Očima imunitního systému jsou pak paraziti jen červené stíny v červené řece. Nejpozoruhodnější však je, jak se ve většina hostitelů dokáží množit a přitom jim způsobovat jen malé potíže. Ve skutečnosti si hostitele sobecky hlídají. Střevních červů, žijících v lidských střevech je víc než lidí - vedle myslících bytostí jsme také jedním místem v biosféře. Motolice jsou kompozice, které se zápletají s vaším povrchem těla (povrchem uvnitř těla) a vyměňují si s ním plochy. Ty červy potřebujete na trávení různých forem sluneční energie, ale může to být ještě jinak.

Podle Lynn Margulisové jsou všechny organismy výsledkem interakce bakterií. Neexistuje žádný pokrok směrem od nejjednodušších organismů k člověku či kam. Jen byla jednou jedna biosféra, jejíž vyprávění nazýváme evoluce, a jež nespočívá v ničem jiném než v rozmanitém vytváření vše možných bakteriálních kompozic - těl rostlin, lidí či potkanů a jejich vnějšků. Každá buňka vašeho těla je skupina několika bakterií, které se někdy během minulých čtyř miliard let rozhodly, že se dál budou bavit hlavně spolu, a když se někdo přidá, proč ne, třeba se časem objeví vertikální rozměr světa anebo všichni spolu zadělají na emergenci vidění a nad životem na Zemi vyjde obloha: bez oka by s nebem nad zemí nikdo nepočítal a bez lidského mozku by bakterie nikdy nelétaly na leteckých simulátorech. Biosféra sestává ze společností bakterií, z nichž některé mají tvary žiraf, jiné rybníků, jiné buněk s jádrem, jiné polí nebo lišejníků, jiné chuchvalců prachu, jiné statistiků, jiné organismů uvnitř jiných organismů. Druhá rozmanitost bakterií může někomu připomínat Borgesovo třídění zvířat, ale je to jedno, neboť prokaryoty si mezi sebou vyměňují geny tak promiskuitně, Sagan mluví přímo o orgiích, při nichž nikdo nehledí na svoji DNA, že u bakterií spíš než o specifických druzích má smysl mluvit o jednom organismu všech bakterií, o Gaie třeba, nebo o použité biosféře, po níž se vypravuje starodávná bakteriální obrazotvornost a používá na cokoli narazí. „Bakterie jsou v podstatě vaky volné DNA a rozptýlených proteinů.“ Ty pořád netušíš, s čím máš tu čest, vid'? Bezchybný

⁵² Mezi chaosem a řádem

organismus. Dokonalé stavbě jeho těla se podobá jen jeho zrůdnost. Obdivuji jeho ryzost: nezatíženou svědomím, výčitkami nebo falešnou morálkou.

V 19. století se několik kompozic mikroorganismů nalodilo na parníky a vlaky a přivezlo do Evropy cholery, první „průmyslovou nemoc“, která donutila lidi založit mnoho nových aparátů na kontrolu zdraví občanů a překopat ulice a srovnat celé čtvrtě se zemí a postavit místo nich bulváry a domy měšťanů a jelikož se dá říct, že člověk si staví města stejně přirozeně jako šnek svou ulitu, tak i města jsou kompozice bakterií. De Landa píše, že bakterie nevytváří jen naše těla, ale objevuje se díky nim i populace institucí, která se stará o trestání virů ve jménu dohlížení nad zdravím a dobrem a zároveň produkuje stáda resistantních virů, podivných zfetovaných mutantů, kteří žijí s námi i v nás. Řeč prokaryot sestává z chemických molekul a všechny jsou vícejazyčné, tj. v rámci vlastního společenství používají jiné dialekty, než je tomu v jiných společenstvích. Právě díky užívání rozličných komunikačních schopností mohou bakterie vést bohatý společenský život pro dobro celého společenství. Mohou vyvinout společnou paměť a získávat kolektivní vědomosti. Může se u nich vyvinout i skupinová identita a schopnost vnímat identitu jiných kolonií.⁵³ - Víc by mě zajímali ti vaši chlapi... - Nic se nezměnilo, pořád je to stejně dobré, děkuji za optání. Jsem fungující žena, jsem spokojená.

I fungující herečky jsou z bakterií. Bakterie nežijí v souladu s přírodou, bakterie jsou příroda. Proto přežily všechny katastrofy, které potkaly Zemi, včetně onoho meteoritu, co vystrnadil dinosaury, a až se vyhubíme a zůstanou tu po nás jen zapnuté stroje, budou to bakterie, kdo bude umělým inteligencím rozkládat obvody, takže se raději sbalí a odletí do vesmíru a až zemětřesení nakopne uskladněný radioaktivní odpad, objeví se prostě radioaktivní bakterie. Jak se žije za springfieldskou jadernou elektrárnou. Není to žádný redukcionismus, prokaryoty nejsou žádné základní jednotky, jen dehumanizace biologie, „to strašlivé tvrzení, že to může být i jinak,“ opuštění zoocentrického pohledu, vycházející ze zjištění, že mezi vámi a pampeliškou není tak velký rozdíl jako mezi tasemnicí a bakterií. Z pohledu parazitologů jsou psi chodící zoologické zahrady. Imunitní systém je vaše osobní armáda bakterií. Z vašeho pohledu, ze strany parazita jde o hradby města, k jejichž překonání je jeho tělo plně vybaveno. Některé bakterie používají viry na zpracovávání okolních informací, případně na nabourávání se do cizích systémů. V litru povrchové mořské vody žije v průměru přes deset miliard virů. Až polovina bakterií v moři je napadena a usmrcena viry. Viry jsou živá vyprávění obývající svět velikosti DNA, běžně přeprogramovávají cizí proteiny, dokáží se vecpat do cizího genomu a nechat se přenést na dítě, do dalšího hostitele. Pro viry jsme krajinou k použití. Budoucnost bude zavirovaná.

Když lidé začali domestikovat divoká zvířata a rostliny a začali se jimi živit, vše se změnilo. Pro motolice bylo zemědělství zřejmě tím nejlepším, co je mohlo v evoluci potkat. Jak lidé napomáhali šíření krys a koček po celém světě, stala se toxoplazma pravděpodobně nejběžnějším parazitem na Zemi. Šíření křesťanství bakterie bavilo, pro-míchání kultur, některé viry na sebe už dočista zapoměly, jiné se nepoznávaly, každopádně Inkové a jiní to, mírně řečeno, celé docela odstonali. Margulisová v mexických lagunách pozorovala v každém krychlovém centimetru vody dvě stě rozličných typů mikrobů (i malých eukaryot), z nichž většina se na metabolismu tamní bakteriální tkáně podílela jen velmi málo, ale když byla laguna

⁵³ G. Witzany, Živá příroda jako globální komunikační společenství, In: Umwelt (viz. seznam)

zaplavena a změnila se podmínky, ti, co dosud byli v klidu, začali metabolizovat - žít v našem slova smyslu - a ti první zase nedělali nic, neboť na to neměli DNA anebo náladu, což je jednak vyprávění o rybníku z bakterií a jednak o tom, že jestliže spolu bakterie takto spolupracují a navzájem se sebou počítají i do budoucna, není už tak jasné, zda bakterie-my si zdomácněli bakterie-kočky, nebo se bakterie-kočky rozhodly nás paraziticky používat a nechat na nás, po způsobu virů, barvu vlastní srsti i tvary svého umweltu, reprodukci druhu i starost o potravu jedince a ještě by tu mohly hrát svou roli bakterie-toxoplazma, těžko se to zjišťuje, jelikož je to vše do sebe zamotané, a tak snad jen, že kukuřice na Američany docela vyzrála, neboť ji pěstují jak o závod, jenže nikoli pouze o svůj, ale i o život jednoho bakteriálního společenství, jež se jmenuje kukuřice, pro něž provedli vyhlazení mnoha rostlinných druhů, starají se o její reprodukci, chrání ji před nemocemi a ona se naoplátku klidně nechá geneticky upgradovat, použít, jako krmivo třeba, neboť rostliny často potřebují, aby je někdo snědl a odnesl tak jejich semena někam jinam a těm kukuřičným se v laboratořích daří výborně, protože je to vyprávění, jemuž na genech příliš nesejde, bakterie už jsou takové a beztak je všechno, co člověk masově pěstuje, už dávno upraveno, vyšlechtěno, zkomponováno do geometrických sadů a symetrických plodů, čemuž bakterie moc nerozumí, ale je jim to jedno, přirozené nebo umělé, jaký je mezi tím rozdíl, navíc nemají mozek, a tak nepotřebují nic chápat, aby se mohli vypravovat evolucí jako odnepaměti.

Kořata se rodí slepá a otvírají oči po sedmi dnech; během následujících tří týdnů života se jejich zrak zdokonaluje jakýmsi rozhovorem mezi viditelným světem a mozkiem. Krajina je neuronová síť, ve které se vynořují a zapadají jednotlivé body, vztahy mezi body někdy mizí, ale jindy jen dlouze spí a neví se, zda je někdy něco či někdo probudí. K učení dochází, když mezi mozkovými buňkami vyrostou nové spoje, když odumřou nebo se změni jejich síla. I malé rostliny si do paměti ukládají vzpomínky na stresové zážitky, které využívají při rozhodování o svých budoucích aktivitách.⁵⁴

350: Poněvadž mozek čelí nutnosti přežít a z chaotického světa vytvořit řád, je vysoce tvárný a přizpůsobuje se zobrazováním vjemů, jejich neustálým a znovu opakovaným tříděním. A co kdyby mozek nečelil nutnosti přežít, ale prostě žil, bavil se, zapléтал se s vnějškem a nevyděloval se z chaotických krajin, neboť necítil potřebu řádu - rámu - sebe sama jako kontrolujícího se humanisty, byl vysoce tvárný, to ano, a používal a nechával se používat vjemy, neustále se potkával s cizími vyprávěními a znovu přetvářel jejich i své kompozice.

Oproti jiným živočišným druhům máme abnormálně velké mozky. Mozek obsahuje bilion buněk, z toho sto miliard nervových. Celková délka vedení mezi neurony je zhruba sto tisíc kilometrů. Většinu ostatních buněk tvoří gliové buňky, o nichž se dříve myslelo, že se starají jen o podporu a ochranu neuronů, ale už se přichází na to, že se také podílejí na zpracování informací, a proto některé teorie mozku opouštějí pohled, v němž hrají neurony hlavní roli. Neuron dostává signály od ostatních neuronů prostřednictvím sítě jemných spojů zvaných dendrity, vysílá impulzy elektrické aktivity, známe padesát druhů neurotransmiterů, cestujících tenkými vlákny zvanými axony. Z axonu vyrůstá mnoho jemných větví a každá větev

⁵⁴ C.H. Goh, et al., Stress memory in plants: a negative regulation of stomatal response and transient induction of rd22 gene to light in abscisic acid-entrained *Arabidopsis* plants, *Plant Journal* (36) 2003: 240-255.

je zakončena strukturou nazývanou synapse, která předává signál sousednímu neuronu. „Jsou schopny detailního smyslového vnímání, příjmu informací, rozhodování a kontroly chování, učení, paměti, volby, sebe-rozpoznání, kalkulací optimálního využívání surovin i předjímání budoucích událostí vytvářením modelů (jistého druhu rostlinných „představ“).“

Václav Bělohradský v televizi říkal, že každý poznatek o mozku je rouben tunami mrtvých opic, ale ve skutečnosti jich každý poznatek spotřebuje jen několik desítek kilo, neboť se používají hlavně hlavy menších druhů. Že pozorováním mozku se nedovíme nic o tom, co se děje uvnitř, ani jak vzniká vědomí, ani jak je možná jeho neuvěřitelná komplexita, oznamoval už Bergson na počátku 20. století, nicméně neurovědy se vesele rozvíjely dál a s vydatnou pomocí počítačových modelů nám představují jednu teorii za druhou, protože co bychom to byli za racionální civilizaci, kdybychom řádně (úplně) nepoznali to, co je její prvotní příčinou, prostě to jít musí. Můžete podstupovat odshora dolů, prohlubovat se k základní úrovni mozku, dovnitř neuronů, do světa cytoskeletu, je to nekonečná cesta, po níž se vydávají mozky posedlé analýzou. Anebo je druhá možnost, můžete postavit neuronovou síť a snažit se mozek vytvořit zezdola nahoru, ať se postaví sám, mozek, malým zádrhelem je, že na těch našich bilion buněk a trilion všemožných vztahů je v křemíkové verzi třeba ohromné množství energie a výpočetního času a stejně se neví, jestli to bude umět skládat sonáty a určitě to nebude umět skládat ponožky a to všechno za energii jedné žárovky. Zabývat se mozkem je sisyfovská práce.

Věčně bloudící neurovědy svým vystupováním zvýrazňují vlastnost všech vědeckých teorií, která je často opomíjena (zdravým rozumem zcela) a sice skutečnost, že každá teze potřebuje být dále rozvíjena. Vědci si možná nepotřebují být vědomi, že je jejich věda pouhým vyprávěním založeným na iracionálně vyměřené rovině reference, ale nevěřím, že si při studiu svého oboru nevšimli, že prakticky všechna upřesnění, vylepšení a rozvedení náhledů přelomových autorů vedou časem tak daleko od originální myšlenky, že se bez ní lze docela dobře obejít. Jinými slovy: každá nová vědecká teorie ví, že je špatně a doufá, že bude špatně tak zajímavě, že ji následující generace použijí k dalšímu výzkumu, k upřesnění a jelikož většina vědců se účastní jen tohoto používání a protože používají jen to, co považují za pravdivé (vysvětlené), převládá dojem, že se pohybují spíše na pevné půdě než na mezerovací se ploše vypravující se chaosem. Proto neurovědcům vůbec nevadí produkovat modely - nikoli modely mozku, ale prostě modely nějakých vztahů mezi nějakými funkcemi (celý mozek ve smyslu „modýlek letadla TU-154“ nikdo nemodeluje právě kvůli jeho složitosti) - nechávají po svých počítačích běhat vyprávění svých proměnných, sledují je a popisují a pak je vydávají za děje skutečného světa, model je koneckonců také součástí reality, ale oni to tak nemyslí, jen by nedostávali peníze na výzkum, kdyby se vědělo, že je to stejně samoúčelné jako filosofie.⁵⁵ Tak se řekne, že je to takto, ale že výzkum je samozřejmě ještě na začátku, je potřeba víc peněz, a pak se to teprve upřesní, což je pravda. Jenže věda je na počátku už něco přes tři sta let, protože to právě znamená myslet - být na počátku, vypravovat se někam, kde to neznám, kde se

⁵⁵ Proti hovoří zřejmá použitelnost neurochirurgie. Ta však spíš ukazuje, že prakticky použitelné jsou i poznatky, které jsou z přísného vědeckého pohledu zcela nedostatečné, neboť vůbec nepopisují vlastní příčiny - operujeme se v šedé kůře, ačkoliv vědecky nevíme, co to je, co to všechno umí, ale když nádor překáží, tak prostě překáží a je jedno čemu vlastně. Medicína není věda, ale služba vycházející z vědy jako film čerpá z techniky.

vyskytují jen nejasné kontury něčeho, o čem nikdo nic neví, což je právě důvod, proč je třeba to vyzkoumat atd.

Lidský mozek je opravdu technologický oříšek, ale když na jeho řešení budeme mít čtyři miliardy let jako bakterie, možná jej rozlouskneme, ale spíš ne, protože cíl je natolik ambiciózní, že jej bylo možno vyřešit jedině proto, že nikoho nezajímalo jeho řešení, že se nikdo ani nesnažil jej vyřešit, že lidský mozek pro bakterie, stejně jako pro civilizaci obrazů, vůbec nepředstavuje problém, prostě tu je a já se ve svém mozku také vyznat nepotřebuji. „Že se nedá čekat, že kterákoli z izolovaných komponent mozku bude v sobě obsahovat podstatu vědomí. Ta spočívá ve způsobech vzájemného působení všech částí mozku, a možná dokonce v tom, jak je mozek začleněn do sociálního světa a do světa vůbec.“

Většina rozhodnutí, které rostliny ohledně svého růstu a vývinu učiní, vyžaduje komunikaci mezi všemi částmi rostliny a funguje jako komunikace nervových buněk. Tyto decentralizované, federativní rozhodovací procesy jsou také znakem paměti. Podobně jako v mozku živočichů se zde určité zkušenosti ukládají jako rozdílné vzorce vzruchů různě nastavených buněk (kompozice bakteriálních společenství) a mohou být dle potřeby znovu vyvolány. Jako paměťové médium zde však neslouží mozek, ale celé tělo rostliny. Některým kmenům vadí chemická vyprávění, která prospívají kořenům a naopak, takže existují stromy se sklony k schizofrenii.

Myslet celým tělem jako dítě, které přestane v kočárku brečet, když s ním začnete houpat, protože drncá, tedy je. Vypravovat se krajinou. Místo pohledu. O čem se s horizontem baví ty stromy, co osamoceně stojí na horizontu uprostřed polí. Z obrazu do obrazu. Podle větru a jiných atmosférických podmínek. Co se týče ploch větších vyprávění, pak podle Serrese je „vítr dějící se masa mikroperipetií - je tvořen nárazy, změnami, jejich slábnutím a zesilováním a ničím více.“ Pohyby mozku. Houby jsou dnes nějak aktivní. Louka se zdá nesvá. Nechávat se používat cizími pohledy. Strom zvědavý. V některých částech Amazonie se fyzikální prostředí skládá z čistého bílého písku, vzduchu, padající vody a slunečního svitu. V tomto fyzikálním prostředí je uzavřen nejsložitější ekosystém na Zemi, se statisíci, možná miliony organismy. Ty nepředstavují statisíce adaptací na fyzikální prostředí, ale statisíce adaptací na ostatní organismy: samy organismy se stávají dominantní složkou prostředí, ve srovnání s níž význam fyzikálního prostředí bledne téměř k bezvýznamnosti. Mozek nefunguje jako počítač, jak si myslel Alan Turing a jak doufají autoři neurosimulací a Andrejka, ale jako krajina, kterou procházejí vyprávějící se vyprávění, jako město, jehož ulice jste nechali, aby vedly vaše ztrácení se, jako shluky bakterií, jež v různých situacích zažívají na Zemi rozmanitá dobrodružství a které, až jim vykácíme mozek, tak se naštvou a to se teprve budeme divit.

Spinozův „podiv“ je představa nějaké věci, na niž mysl zůstává upoutána, protože tato představa nesouvisí s ostatními. Toto odpoutávání mysli od jiných představ nevzniká z žádné pozitivní příčiny, která by mysl odváděla od jiných představ, nýbrž jen z toho, že chybí příčina, proč je mysl determinována přecházet z přemýšlení o jedné věci do přemýšlení o věci jiné. Rostliny se diví všemu a neptají se proč, neboť to právě znamená divit se, nepotřebovat znát příčiny, nemyslet, rostlina nic neanalyzuje a prostě používá to, co je, hraje si s tím a ohýbá se podle toho, tráva ví, že je tu proto, aby se po ní šlapalo. Roste, aby vytvářela mezery mezi křovím, jimiž se bude protahovat zvěř. Když fouká vítr, je třeba se bavit jeho foukáním a na tom, odkud

fouká a proč, ani trochu nezáleží. „Duch si od hmoty půjčuje vjemy, z nichž získává svou potravu, a vrací jí je v podobě pohybů, jimž vtiskl pečeť své svobody,“ je poslední věta Bergsonovy Hmoty a paměti. Co kdyby se mozky hlavně divily, a tudíž se věčně nacházely mezi diferencemi bez příčin, takže hledat po mozku příčiny různých aktivit by bylo stejné jako teoretizovat o filmech v hospodě, prostě věda, co se radši baví, než že by cítila potřebu stát se vědou.

Trávu baví fotbal a opravdu se diví zákazům polehávání na parkovacích trávnicích. Děti, lidi budoucnosti, baví hrát počítačové hry. Neurovědec je zvědavý na hrátky s vlastním mozkiem. Jeho obrazotvornost vytváří rozmanité modely, u kterých si pak představuje, co se odehrává v jeho hlavě. Evoluci dopředu neženou náhodné změny genetického kódu, nýbrž čilá výměna celých datových souborů a genů. Nejde o žádné splynutí ani fúzi, ale o vysoce komplexní zpracování textu. Autoři museli zemřít, protože čtenáři mají příliš životů a znalosti cheatů. Hráč je hra jako je les krajina. A tak neurovědec čte odbornou literaturu a porovnává její poznatky se zkušenostmi, jež má se svými vlastními modely a ve své paměti, vědomí či v čem, protože dnes četl nějak moc studií a grafů a obrazů a neví, co si má o sobě myslet, ale něco jej nutí dál se účastnit mozkového diskursu, nedá se to zastavit, myšlení se musí vypravovat z obrazu do modelu, stále dál a neurovědec už neví, kde končí jeho mozek a začíná jeho hra s mozkiem a dál hledá v místnostech daleko od výtahu do vyšší úrovně zapomenuté příšery a žluté klíče, vypravuje se vlastním pohledem, „osobní nastavení je hra,“ mnoho užitečných poznatků nám nabídly mozky po autonehodách, tohle je pěkně složitý level, hemžící se sebe-organizujícími se modely vyprávějími mi o mém mozku, Benjamin by řekl, že jako divák svého myslícího ústrojí je neurovědec rozptýlený mezi jednotlivé verze jeho řídicího (jak věří) aparátu a bezvládně se ztrácí ve svém mozku a svůj mozek se ztrácí v něm a oba dva se ztrácejí ve svých vnějšcích, ale mozkové rádi vytvářejí kompozice a neurovědec se baví a když na něco přijde a level je úspěšně dokončen, otevře si láhev něčeho dobrého a vyvraždí si pár milionů neuronů. Hráč a slavit jsou fakticky spřízněné pojmy. Rozdíl je v tom, že existují hry, které lze vyhrát nebo prohrát, zatímco při slavení není nic, co by se mohlo vyhrát. Do nynějška byla většina přístrojů příliš pomalá, než aby chytila myšlenku v letu. Už tomu tak není. Ve společnosti, která hraje telematiku a magnetoencefalografii, nebude na rozdíl od všech předcházejících společností žádná výhra. Předvedli převratnou ukázkou toho, jak můžeme vidět myšlenku jako vlnu neuronové aktivity. Suma všech dostupných informací se bude stále zvětšovat, ale tato informační záplava nebude udělána užitečnou, nebude žádnou výhrou. Lze ji jen slavit. Běžící ze zadní strany mozku k čelu po obou hemisférách. Prostě vypravující se myšlenka, jaká, to je neurohudba budoucnosti, jak se říká, zatím se běžící myšlenky nazývají memy.

Odborně. Ale memetika je věda nová, a proto není pro mnoho vědců vědou. Teorie memů je založena na vodě podobně jako vyprávění o civilizaci obrazů nebo hydrologie. Memy jsou replikátory kulturní evoluce jako jsou geny replikátory evoluce biologické, což je analogie odvozená od faktu, že memy poprvé pojmenoval biolog Dawkins ve své knize Sobecký gen, kde vypráví historky o genotypech vytvářejících si své fenotypy, které nemají na práci nic jiného než replikovat vlastní geny, a jelikož autoritu je třeba následovat, musí memy jaksi patřit ke genům. Memetika je snaha o biologizaci kultury, převádění světa na jeden, evoluční, příběh a zároveň potřeba se nějak vyrovnat s všudypřítomným zpracováváním informací, reakce na nutnost

zkulturnit biologii. Eukaryotní organismy už nemají přístup k univerzálnímu souboru genů v biosféře, a tak nejsou schopny rychlých a pronikavých genetických inovací. Právě složitost jejich organizace znesnadňuje horizontální převod DNA z jednoho individua do druhého. Geny se předávají jen vertikálně, od rodičů k dětem. Pro Dawkinse jsme vozítka (vehicles) pro geny, mechaniky pro DNA a evoluce není nic než zápolení sobeckých genů, které se chtějí co nejvíce nakopírovat po krajině. Memy se předávají vertikálně i horizontálně, což je slibné, neboť vertikální genetika je neskutečně depresivní. Jelikož o memech nikdo nic neví, může si je každý vymyslet, a tak všichni rvou memy právě do svého diskursu a kam taky jinam, takže memy jsou ihned po svém objevu na roztrhání.

Memy jsou kompozice. Civilizace obrazů je vyprávěním o kulturní evoluci, v němž je memetická perspektiva jazyka nahrazena obrazotvorností. „Memy v knihách jsou dalším příkladem memetické selekce. Jako replikátory opět vystupují jednotlivé memy, tedy myšlenky, příběhy, teorie a návody uchované v tištěném textu. Jsme spíše kopírovací stroje, a současně součást selektivního prostředí v ohromném evolučním procesu, který je poháněn konkurencí mezi memy.“ Jsme spíš tím, čím nejsme, vytváříme dva druhy kompozic. „Odborník, Daniel Dennett například, je jen způsob, jakým nějaká knihovna vytváří další knihovnu.“ Svět se stává z babylonských knihoven a jejich vnějšků. Představa memu jako replikátoru, jenž je imitací šířen po kultuře, čerpá z pojetí informace jako textu, který se kopíruje, aniž by se měnil. Ale vyprávění se rozmnožují jinak, nechtějí zůstat stejná, nemají potřebu vytvářet stále jednu a tu samou kompozici, dívat se na svět stále stejnýma očima, ze své vlastní perspektivy, která je od roku 1526 tak jednoduše a krásně technicky reprodukovatelná, a tak to „musí být“⁵⁶ nejlepší z možných způsobů vypravování se a logos a pravda a skutečnost a co je psáno, to je dáno atak. Živé je to, co vytváří kompozice a zní to nicneříkajícím, neboť je tomu zcela lhostejný evropské smysluplnosti. Když si představíme memy jako obrazy, které se bez odpočinku zaplétají s cizími pohledy, rozbíjejí se podle jejich obrazotvorností a procházejí se cizími mezerami, odpadne především ona druhová sobeckost (např. humanismus, včelismus nebo zajícismus), jež je navíc, když se fenotypy vytvářené genotypy převedou na společného bakteriálního jmenovatele, poněkud rozmazaná mezi promiskuitními společnostmi prokaryot. Ve světě, který je neustále v pohybu, nemá pojem replikátor žádný smysl. Celky umřely. DNA se nestačí divit, jak si s ní proteiny zahrávají, ale neodarwinisté nemají rádi Lamarcka, tak se na to nehledí a při reprodukci se předávají jen genotypy a nikoli historiky, co zažily fenotypy a moje máma vymyslela na chalupě přes rybník, v němž žijí oranžové ryby, můstek, na němž můžete stát nad rybami, kterým vadí, že se na ně někdo dívá, jsou to zvláštní ryby, takže stačí stát a otáčet hlavu a ryby plavou ze strany na stranu, neboť je přepínáte pohledem. „Dnes při odlivu řasy vesele fotosyntetizují.“⁵⁷

Memy jsou cary informací, informace, jejichž shluk vytváří to, co nazýváme kulturou, ale použitá biosféra nerozlišuje mezi kulturou a přírodou, memy nežijí jinde než geny a jen vytržená informace je živá, jen takovou stojí za to roztrhat, použít. Moje životní prostředí je umělé, kam až moje smysly dosáhnou. Stromy na ulici byly vysázeny, ostatně tak jako všechny stromy v této zemi (Holandsku). Jak daleko by Westbroek musel cestovat, aby našel čistou, neporušenou přírodu, mimo lidský vliv.

⁵⁶ U.Eco, Hledání dokonalého jazyka, NLN, Praha 2003, str. 244

⁵⁷ C.Zimmer, Vládce parazit, Paseka, Praha-Litomyšl 2005, str. 101

Jestliže vezmeme v úvahu působení lidstva na podnebí, oceány a atmosféru, pak nedotčeno nezůstalo „vůbec“⁵⁸ nic. Memy jsou kompozice vypravujících se fenotypů, vyprávění vnějšků genů, příběhy toho, co považujeme za „čistou, neporušenou přírodu“, zřejmě.⁵⁹ Vnějšky, které jsou jiné, ačkoliv neoddelitelné od svých vnitřků, jelikož i bakteriální kompozice se vyprávějí z obrazu do obrazu. Memy jsou kompozice, nabídky, které emergují na površích bakteriálních společenství, historiky, které zažívají, když je používá vnějšek. Podle Wilkinse jsou memy informační struktury, které přebývají po dlouhou dobu v mozcích, ale jako takové také existují v kulturních vazbách mezi mozky, a nemusí dokonce být v žádném mozku po celou dobu.³² Ve světě vyprávění, v krajinách, po nichž se bakterie, lidé i cvičení psi proplétají situacemi osídlenými cizími obrazy, nemá smysl rozlišovat mezi genem a memem, jsou to jen dvě z mnoha ploch, z nichž se stává kompozice fenotypu-memplexu, dvě z perspektiv místa pohledu biologa, co občas také rád vidí nějakou tu kulturu. Mláďata některých švábů žerou až tři roky trus svých rodičů, kde jsou mikrobi, které potřebují k trávení. Jejich fenotypu nestačí jen dědit DNA. „Jez pořádně.“ Poslední slova Susan Blackmoreové:

Memetika nás přivádí k nové vizi, jak žít vlastní život. Samozřejmě můžeme žít jako většina lidí a až do války se stroji se nechat ovládat iluzí, že v nás dlí vědomé a autonomní já vládnoucí nad naším jednáním, odpovídající za naše skutky a činící z nás to, co jsme. Nebo se můžeme rozhodnout pro úděl lidských bytostí - těl, mozků a memů -, žijících bohatou hrou replikátorů s jejich prostředím (vnitřků s vnějšky) a uvědomujících si, že to je vše. Pak se osvobodíme ze zajetí sobeckých egoplexů (já). „⁶⁰Jen tak můžeme být skutečně svobodní - ne proto, že bychom se vzbouřili proti tyranii sobeckých replikátorů, ale protože pochopíme, že není, kdo by se bouřil.

Poslali jej tam dávno předtím než civilizace obrazů přešla od zalíbení v lidských pohledech k zájmu o aparáty produkované obrazy, tudíž v sobě nemá nic z našich pohledů. Myslí ještě očima, Slunce pro něj obíhá kolem Země. Jak se zde ocitl a proč nestojí za připomenutí, jeden kopec se pouze cítil osamělý příliš nahlas, a tak zabili dvě mouchy jednou ranou. Od oné bifurkace se jeho atraktor stal cyklickým, podivným i chaotickým zároveň, jeho dlouhodobé tendence tedy nezní příliš humánně: Sysifos musí valit kámen na horu, a když je těsně pod vrcholkem, kámen mu vyklouzne a sjede zase dolů a tak stále dokola celou věčnost, ale to není důležité, zajímavější je, co se děje pak. Sisyfos se otočí za kamenem a sleduje, jak padá, jak naráží na horu, jak si vybírá mezery, jimiž prolétne, odráží se, sedmsetdvacítka, dopad s jiskrou, další odštěp, kousek kamene už nebaví válení se nahoru a dolu, kámen to nezajímá, nic to neznamena, ani když se urážky sčítají celou věčnost, ťuk plesk qwert o skálu, kolem malého ledovce a odrazit se doleva, nazdar lišejníku, třicetimetrový skok, zlámat klečím něco větviček, pokračovat mezi balvany, narážet do nich a převalovat se přes ně, ještě pohladit sviště, co jen tak tak stačil uskočit a nakonec měkké zaplétání se s drny a do hnědozemě, která ani po biliontém dopadu není

⁵⁸ J.Derrida In: G.Borradori, *Filosofie v době teroru*, Karolinum, Praha 2005, str. 104

⁵⁹ V La Coruňi mají akvário s hejnem malých rybiček, kroužícím ve směru umělého proudu, u něhož je tlačítko, kterým se onen mořský proud dá ovládat, takže to zmáčknete a všechny rybičky se najednou obrátí a plavou na druhou stranu, takže tam stojíte dlouho a mačkáte stále rychleji, dokud je všechny úplně nerozhodíte. Chaos z řádu. Hořící ropné pole: to je čistá příroda (bez ironie) za časů výskytu druhu *Homo sapiens* (*Homo sapiens*, *Homo faber*, *Homo demens* - záleží na autorovi).

⁶⁰ G.Deleuze a F.Guattari, *Co je filosofie? Oikumene*, Praha 2001, str. 74

udusaná. Sysyfos se otočí, udělá pár kroků, co mu scházejí k vrcholku, používá tam k sezení osm různých míst, usadí se, natáhne nohy, zkontroluje skuliny, mraky a horizont. Poslední dobou někdy nebe linkují lesklí ptáci. Podívá se dolů za kamenem a zachytí stín běžící po támhleté hoře. Sisyfos není slepý. Jednou za rok vyšlape na protější kopec Lance Armstrong, jehož dopingového skandálu využijme k odhalení, že jen věčný boj s rakovinou rozhodl, aby se z příběhu o Sisyfovi vytratila zmínka o tom, že když dostane chuť, vytáhne si Sysyfos ze skály krabičku cigaret a jelikož má dost času a vyzpovoval, že smyslem života kamenů není utíkat, klidně si jednu dá. Cigarety mu nikdy nedojdou, prázdná krabička je pohled nesnesitelný i pro bohy. Kouří na vyhlídce a nežije tím, co ví, ale v tom, co vidí a viděl a uvidí, ve všech těch neustále se měnících atmosférických podmínkách, mezi stíny okolních vrcholků, sám s bezednou krabičkou cigaret, zapalovačem, který přilétá čas od času doplnit bájný pták a skálou, co se Sisyfem pěkně baví, ten přemítá o přemetech kamene, jak padá dolů a otáčí se kolem sebe, je to jeho práce, sociálka ji označuje jako „sledování diferencí a chaotických fluktuací vznikajících při kutálení se kamene z hory dolů". Docela se v tom vyzná, lze říct, že je prostě odborník, neboť už nějaký ten rok pozoruje padající kámen a už dávno uviděl jak ,když začneme vesmír zkoumat na jemnějších vzdálenostech, dříve nebo později se před našimi zraky objeví chomáče hmoty ve formě galaxií' a ačkoli Sysyfos nepopírá, že se v odrazech dají vysledovat i celkem barvitě vztahy, sám se o ně příliš nezajímá, jelikož na jeho místě pohledu se všechny tyto únikové kompozice, vypravující se stíny, chvění kamene i tvary teorií, zaplétají do něčeho, co by se dalo označit jako Sysyfovo vidění, Sysyfov život nebo Sisyfos, to je jedno, zábavnější je, že kámen se dolů nikdy nevypravuje stejně, támhle sedí pták, že difference nikdy nedojdou, což znamená, že narozdíl od lidí, kteří pracují na běžných lidských měřítkách, má Sysyfos každý den jiný, takže dokouří, udělá další černou čárku, hodí vajgl ze skály a pousměje se, neboť si vzpomene, že ,aby vznikl obrovský Grand Canyon, je nutné, aby řeka Colorado po miliony let odnášela zrnko po zrnku. Aby zemský povrch osídlila nová fauna, je nutné, aby staré druhy zanikly, a jeden po druhém vznikaly nové, takže žádný pozorovatel nemůže v daný okamžik změny přímo zaznamenat, to se ještě uvidí, napadlo Sisyfa, najde pohledem svůj kámen a vidí, že je strašně zvědavý, kudy se tento krát proplete po povrchu krajiny, zvedne se, zastrčí krabičku do jedné skuliny ideální na krabičku a když jde z kopce, moc nedává pozor kam šlape Další hrdina Prometheus je na tom podobně jen nekouří protože má ruce přikované ke skále

My na sledování nejjemnějších chvění vnějšků používáme rozmanité technické aparáty. Například skenovací tunelový mikroskop (STM), který využívá schopnosti ploch kvantového světa „prosmýknout se oblastí, která je z energetického hlediska zakázaná," „proniknout potenciálním valem," projít zdí „přesně tak jako starý dobrý středověký přízrak." Částice nejsou body, ale spíš chomáče vln a tyto vlny se navzájem prostupují a STM má hrot velikosti jednoho atomu, který sleduje povrch zobrazovaného tím, že se s ním zaplétá a zaznamenává difference tohoto zaplétání. STM lze použít nejen k mapování povrchů, ale též k manipulaci s jednotlivými atomy, a tak ke konstrukci rozmanitých nanozařízení. „Schopnost vypěstovat přesné struktury na atomární úrovni umožní vývoj nové generace elektronických a fotonických zařízení." Future cinema.

Jiným aparátem je matematika výkonných počítačů, jež nám dovolila nahlédnout do světa superstrun. Struny jsou tak malinké, že pozorovat je přímo je jako číst tento text ze vzdálenosti sto světelných let. Možná jde o současný vrchol redukcionismu, ale vzhledem k tomu, že nejsou uskutečnitelná žádná experimentální ověření nápadů M - teorie, nejde ani tak o vědu se snahou o popis nejzákladnější úrovně vesmíru jako o vyprávění matematických příhod z jedné vzdálené hranice s divným chováním v jedenácti dimenzích. Všechny struny jsou stejné, jednoho typu, ale každá vibruje jinak, vydává jiný tón, který fyzikové nazývají částice. Foton je struna tančící v jednom rytmu, W částice je struna kmitající v jiném taktu a gluon je zase strunou s jiným vibračním modem. Tkanina na planckovských vzdálenostech připomíná mříž nebo síť, přičemž ono „nic“ mezi příčkami mříže není součástí fyzikální reality. O zdejší krajině se také mluví jako o symfonii vibrujících strun. Přechod k menším než planckovským mířám by byl zapovězen nikoli proto, že byste narazili na fundamentální síť, ale proto, že představy o prostoru a času se mění v pojmy, pro které „ještě jemnější dělení“ má asi stejný význam jako se ptát, zda se číslo devět má fajn. Jinými slovy, dál se vydávat nebudeme, protože to tam vypadá jinak než u nás a „není součástí fyzikální reality“ znamená, že beztak není opravdový důvod tam jít, jelikož v mizející mezeterii si jeden vůbec správně nezapočítá. Zvědavější fyzikové se však do ok sítě vypravili a uviděli tam nulabrány, které se prý hravě obejdou bez půjmů prostoru a času.

Hypermarket je věc, co se reprodukuje po krajině, zavirovává horizonty a nabízí se našim pohledům jako bezbarvá krabice, jež dokázala udělat z paneláků architekturu. Stavba bez oken, před níž není úniku. Mezera ve světě, kterou si tento svět vypěstoval sám. Nová a lepší, klimatizovaná biosféra. Věc definuji jako všechno, co jste nepoužili do kolonek jméno, město, země, zvíře, rostlina, řeka a osobnost. Hypermarket má v sobě něco ze středověkého tržiště, ale brány střeží fotobuňky a nacházejí se nikoli před městem, ale až mezi městem a trhem a zároveň dostatečně daleko od města, aby se spotřebovalo dost ropy a nakoupilo víc věcí, když už jsme tady. Mokřady byly zality asfaltem, v civilizovaných společnostech je voda dobrá jedině v plastu, naložte si jí plný kufr, co kdyby přišly povodně. Zdejší okolí není místo. Všechny nabídky jsou koncentrovány dovnitř. Venku obklopuje haly jen nalinkovaná hyperpříroda, hejno parkovišť s vlastními jmény jako Sýrová, Kečupová nebo Broskvová, jsou to poetické ulice, na nichž se však nikdo nezdržuje, aby se mu nerozteklo maso. Krajina s dominantami ze svítících písmenek, v níž se nikdo neprochází. Dýchat zde lze jen s nestaženými okýnky a není tam kam jít. Je to měsíční krajina, plná synchronizovaných autobusáků, přídavných organických mozečků řídicích kinetické části těla své společnosti, jež pendlují jako chapadla chobotnice mezi městy a místem, kde se nedá žít, neboť tu není nic k vidění. Čtvrtě hypermarketů jsou stroje, hrající si na nakupování, aby viděly, co jíme, zasíťovaní parazité, kteří představují těla svých hostitelů a jsou lidé, kteří mají svou oblíbenou značku řetězce.

Nejvíce ze všech našich kamer však civilizaci obrazů baví urychlovače částic, což jsou několikakilometrové tunely pod zemí, jimiž se proti sobě posílají částice, aby do sebe ohromnou rychlostí narazily a daly vzniknout kupě energie, jež vytvářela kompozice naposledy pár milisekund po velkém třesku, a tudíž ji mnoho obrazů nikdy nevidělo. Většinou předem někdo spočítá, co se uvidí a za jakých podmínek, urychlovače jsou ony podmínky, a když se to potom vidí, tak dostane Nobelovu cenu a

někdo jiný se dívá nejen na vyprávění nově potvrzených částic a jevů, ale všimne si i něčeho zvláštního a spočítá, že to znamená zase další částici nebo něco, ale že na její objev potřebujeme zase větší urychlovač atd. Nakonec někdo spočítá, že na příští objev budeme potřebovat energii z urychlovače většího než celý vesmír, na což bohužel nejsou peníze.

„Když je člověk zbožím, jestliže je s ním zacházeno jako s věcí, pokud ty nejdůležitější vztahy mezi lidmi jsou vztahy mezi věcmi, je to proto, že je možné koupit si od člověka jeho čas.“

Kdyby urychlovače nebyly především důmyslnými kamerami, aparáty, které si sami tvoří referenty, o nichž referují, neměli bychom z nich žádné výsledky. Nejsou to mikroskopy, u nichž se mohou vystřídat čtyři oči a dohodnout se, co vlastně vidí. Starodávné částice se ukazují sotva na pár momentů radioaktivního rozpadu a hned zase mizí, takže jediným, kdo je schopen si jich všimnout, je urychlovač, video nahrávající vlastní vnitřnosti. Je to experimentální zařízení, tudíž není divu, že jeho pohledy připomínají experimentální filmy, změní čar a bodů a zamlžených ploch, ale vědci, kteří vědí, co chtějí vidět, se v tom vyznají, a tak vědí, co přesně urychlovač viděl, co je to mikrovyprávění, jež už dávno zmizelo, zač, který z vystoupivších záběrů je oním novým vědeckým objevem, fotografií roku.

Jenže urychlovače sestavujeme, neboť ještě doopravdy nevíme, co se vlastně stane, až dojde k setkání energií, a tak někdo spočítal, že by jako vedlejší produkt vědecké zvědavosti mohla vzniknout třeba černá díra a pohltit celý vesmír, nová fáze vakua a pohltit celý vesmír nebo velmi stlačený objekt zvaný podivnůstka (strangelet), který by přeměnil Zemi na „superhustou kouli o průměru zhruba sto metrů,“ nicméně není pravděpodobné, že se něco z toho stane, je to jen 1:50 milionům na konec světa, v každém případě to nebude bolet, protože film, vylézající ze svého dispozitivu ven, se vesmírem vypravuje rychle a čistě.

Je ale možné, že v nové rovině se problém už týká existence toho, kdo sice věří ve svět, ač nikoli v existenci světa, nýbrž v možnosti jeho pohybů a intenzit zrodit ještě jiné způsoby existence, bližší zvířatům a skalám. Dehumanizované vidění. Kyborg. Memplex. Superman, co dokáže zastavit kulku vlastním okem. Nadčlověk: jiná senzibilita. Supermarket. Shluk věcí vytvářejících kompozice. Jeskyně se stíny a igelitovými pytlíky na ně, co nejdou nikdy rozdělat. Situace věčného návratu zboží. Mají tu všechno, nač si lze vzpomenout v době, v níž byla paměť nahrazena reklamou. Nejnovější verzi desinfekce. Racionální výživu, poslední výhonek cesty osvětlení. Regály s encyklopediemi všeho druhu. O plnění se za 50 Kč na hodinu starají studenti. Do každé mezery lze narvat ještě jedny sušenky. Diplomová práce + 300 % navíc ZDARMA. V americkém prostředí věci samy jako by byly nadány jistou shovívavostí vůči své vlastní banalitě. Nebýt zbytečností, na něž máme chuť, by nám to tu vůbec nefungovalo. Jsme sběrači kupónů a lovci slev. Lidská svoboda chvějící se vzrušením před ošatkami s tisíci druhy rohlíků, tomu se říká nákupní ráj, nepřeborný výběr odpustků za čas ztracený vyděláváním peněz nebo právo na volbu, u regálu s masem bývá trochu zima. Veškerý pohyb pestrých nabídek zaznamenávají kamery a jiná elektronická zařízení. Optická pinzeta využívá optické síly k manipulaci s objekty většími než atomy - například s vlákny DNA. Tohle si koupíme, to už jsem někde viděla. Ani nápady na inovaci dnešní večere nepřicházejí sami od sebe. Každá receptura je tradiční a každý výrobek je novinka. V současných společnostech, kde se

závratně množí informační zdroje i nabídka výrobků v nákupních střediscích, je už dnes všeobecným modelem života samoobsluha, existence podle vlastního výběru. Prostor supermarketu je prostorem ve věcech. Pestrobarevně zabalenou energií s rozmanitými daty trvanlivosti, často mnohajazyčným příběhem o složení sebe samé a čárkovým kódem, který ji po pípnutí spojí s centrální nervovou soustavou hypermarketu.

„Zboží bývalo materiální věcí, ale teď je z něj spektakulární událost. Spektákl je zboží, které nechalo své materiální tělo na zemi a přeneslo se do nové éterické formy. Nekupují se objekty, ale obrazy s nimi spojené. Nekupuje se užitečnost výrobků, ale prchavý zážitek vlastnictví. Všude se kupuje jedině spektakl.“

To, co se uchovává, věc či umělecké dílo, je blok počitků, to jest složenina z perceptů a afektů. Počitky, percepty a afekty, jsou bytosti, jež mají hodnotu samy v sobě a překračují každý požitek. Umělecké dílo je bytost počitků a nic jiného: existuje v sobě. Supermarket je kompozice nabídek perceptů a afektů, chcete-li: umělecké dílo-galerie, pop art, land art, komerční umění, body art, minimal, konceptuální umění, videoart, design, akční umění za akční ceny, to všechno dohromady a na živo, ale umění není důležité, to by ho měli aspoň v zapadlých regálech. Ne estetický postoj, ale postoj estetiky. Afekty jsou ne-lidská stávání se člověka, zatímco percepty jsou ne-lidské krajiny přírody. Čtvrtá obrazotvornost mezer zpoza hranic našeho vidění. Pohledy výrobků a perspektivy obchodů. Intenzivní zážitek. Instantní stávání. Percept je krajina před člověkem, krajina v nepřítomnosti člověka a afekt není přechod z jednoho žitého stavu do jiného, nýbrž mezerování člověka, jeho vyprávění se po vnějšku. Na regálu s hi-tech stroji je cedule s nápisem: „Z milionu částic skryté hmoty, které by každou sekundu měly projít plochou zhruba velikosti dvoukoruny, by alespoň jedna měla po sobě v tak důmyslných zařízeních, jež experimentátoři pro tento účel postavili, zanechat stopu.“ Výstřednost se zde stala součástí věcí samých. Šílenství, jež je u nás subjektivní, se zde stalo objektivním. Fantasmagoričnost, excesivnost, které u nás patří k duchu a duševním schopnostem, zde patří k věcem. Supermarkety žijí své životy vedle těch lidských, percepty a afekty, což je to jediné, co je tu od Deleuze nebo Guattariho se slevou, nemají nic společného s lidským vnímáním nebo pociťováním. Je jen otázkou času, kdy se začnou obaly samy nahlas nabízet, kdy nám budou zubní pasty slibovat svěží dech a čokolády se budou chtít rozpouštět na vašem jazyku jako v Minority report. Jedině v krámě je zrcadlo důležitější než řasy, co zrcadlí, pouze mezi regály je samo za sebe, nabídkou ke špatnému použití, neboť zrcadlo nechce být koupeno, ale preferuje zrcadlení a spokojeně zpoza igelitu kontempluje kolemjsoucí zákazníky a kartáče odnaproti.

Nejsme ve světě, nýbrž stáváme se současně se světem, stáváme se tím, že jej kontemplujeme. Všechno je vize, nastávání. Stáváme se supermarketem. Živočišná, rostlinná, molekulární nastávání, nulové dění. Obrazotvornost mezer. I Deleuze je složenina z perceptů a afektů, tudíž když je afektován, když se potká s perceptem, nemá o něm žádný „jasný a přesný pojem“ jako Spinoza, pro něhož je afekt stavem těla, ale zaplétá se s ním, vypravuje se do oblasti neurčitelnosti, nerozpoznatelnosti, do vnějšku, kde se mizející mezeterií prohánějí věci a informace a afekty, což je jedno slovo, abych nemusel pořád psát percept a afekt, kteří jsou vždy spolu jako vypravující se vyprávění. Tištěná sdělení si člověk v jistém smyslu musí sám vyhledávat, zatímco elektronická sdělení si jej najdou sama a takřka se ho dotýkají. Jako by věci, zvířata a

lidé stále dosahovali onoho bodu v nekonečnu, který bezprostředně předchází jejich přirozenému rozlišení. Jako bychom se procházeli výrobky mezi jejichž a naším chemickým složením je přísně sledovaná rovnováha. Reklama pro holky: „Získej řasy bez hranic, oči dokořán a uhrančivý pohled.“ Percepty způsobují, že cítíme nepostřehnutelné síly, které obývají svět, působí na nás a vedou nás k dění. A efekty jsou mezery, jimiž si lze nechat rozpustit pohled, vypravit se někam jinam.

„Do roku 1961 již většina umělců opustila organizaci - buď dobrovolně, anebo byli vyloučeni - a na páté konferenci, konané ke konci léta téhož roku, byla umělecká tvorba oficiálně vypuštěna z programu L'Internationale Situationniste docela.“

Protože žijeme v informačním věku a naše těla potřebují vedle cukrů, bílkovin, deodorantů a toaletního papíru i technické obrazy, je v každém supermarketu také kout s videoartem. Skulptura němých obrazovek, často pokrývající celý jeden roh haly kompozicí televizních vysílání, ploch všech úhlopříček, které se vypráví, aniž by měly potřebu být sledovány. Kompozice by to mohly být velmi pestré, nicméně častěji vysílají všechny části sochy stejné obrazy, neboť prodavači asi nevědí, že jde o videoart nebo co. Používat jako materiál videoartu televizní záběry je celkem běžné, jiné je, že tyto instalace nemají žádného autora, nikomu nesejde na tom, jakou vytvářejí kompozici, je to umělecké dílo, které se nechá postavit samo a pro sebe. Jediné, co rozhoduje o vzájemných relacích obrazovek, je statika, kterou nikdo nepočítá, jen se zkouší, jestli se to nekýve, aby to náhodou na někoho nespadlo. Umělecké dílo, které nechce nikoho zasáhnout. Ani o obsahovou náplň se nikdo nestará; je zcela ponechána na televizích. Umělecké dílo, které nepotřebuje být prodáno ani vystaveno v galerii ani necítí nutnost najmout si teoretika, který by jej vysvětlil. Nejen beze jména, ale i bez statusu uměleckého díla. Zní to svévolně, ale již před mnoha lety byla jedna modrá planeta dole v rohu signována jedním konceptuálním umělcem, jehož jméno si nepamatuji, což je signifikantní. Přehledky moderního umění jsou místa plná divných objektů, mezi nimiž sem tam narazíte na videoart - v supermarketu se z hlediska teorie aparátu neděje nic jiného, vypravujete se mezi věcmi, které jsou k ničemu, samoúčelné nebo na jedno použití (jako akční umění třeba), někde se na chvíli zahledíte, jinde vám první pohled řekne, že z tohoto oddělení nic nepotřebujete.

Jednou jsem ve vlaku na reklamním panelu četl: Nad projektem „Každý z nás je umělec“ převzalo záštitu Ministerstvo kultury ČR a primátoři zúčastněných měst.

Videoart se od kinematografie nebo televize liší zejména tím, že jeho dispozitiv není sedící, nýbrž chodící - místní vidění, aby vidělo, se nemusí zastavit, ale naopak má svým pohybem měnit perspektivy svého okolí, můžete přijít přímo k plátnu a vidět jednotlivé body obrazu, můžete si sednout za televizi a sledovat videoart tak, že se budete dívat na odvrácenou stranu obrazovky, často se ještě před koncem odchází někam jinam, většina děl ostatně nemá žádný začátek ani konec. Projít kolem filmu zní nepřírozně, zatímco projít kolem videoartu je celkem běžnou zkušeností. Koutkem oka zahlédnete ve dvaceti televizích náraz reklamu připomínající, co nesmíte zapomenout koupit, takže - stále v rámci videoartového dispozitivu - bloudíte mezi regály a hledáte nepostradatelnou tatarku. Kinematografická projekce, na níž lze reagovat bezprostředním činem. Supermarket vůbec není na nakupování, ale na potkávání věcí, o jejichž existenci jste neměli zdání, natož abyste je potřebovali, na bezúčelné procházení se prosperující a přesto ztracenou krajinou, na vypravování se

mezi popsanými plochami proudu hmoty a energie, na čtení kompozic výrobků, nakupování očima, ochutnávání pohledem, na trávení svého času v rozpuštěném aparátu jednoho konceptuálního videoartu, na bavení se v rozpustilém diegetickém světě plném nabídek, aefektů a divností, na dialog s věcmi a zákazníky nacházejícími se v chuťovém paradigmatu.

Deteritorializujte si svůj supermarket v proudu okolního zářivkovitého světla, vyrobte si svou vlastní konzumní krajinu, udělejte si k vánocům radost, jděte na Štědrý den místo do lesa tam, do hypermarketu jedině na výlet, dejte si jako dárek stávání-se-obrazem, rozpouštění se v efemérních kompozicích, tlačení se nervózním davem. Buďte jiní, neděste se fronty před pokladnami, vždycky je nějaká kasa pro nula položek, zavřená a zároveň připravená vám vyhovět. Nezapomínejte, anebo zapomeňte, že se neprocházíte pouze mezi plastickými regály videoartu, ale také jste pod dohledem jakéhosi dohlázele sídlícího v kanceláři kdesi v suterénu, jemuž se vypravujete z obrazovky do obrazovky. Budete-li brouzdat dostatečně dlouho, jistě si vás všimne, a jelikož je v práci, a tudíž se nudí, dopřejte hezký den i jemu, ať může doma říct, že dneska něco zažil. To jídlo všude kolem čeká jen na vás, chce být použito a do každé mezery lze skrýt jeden prázdný obal od sušenek. Zapněte si vynalézavost. 77: Musíme štěpit věci, rozlamovat je. Viditelnosti nejsou formami objektů, ani takovými formami, které by se ukazovaly tam, kde se navzájem dotýkají světlo a věci, nýbrž jsou to formy světlosti, které jsou tvořeny světlem samým. Podle Foucaulta jsou výrobky jen kompozice světla. Přepínejte je pohledem, v umění je možné všechno. Dopřejte těm na jedno použití nečekané dobrodružství. Bezúčelná procházka se může změnit na akční film, jehož se stanete hlavní postavou, až vás budou pronásledovat, vzpomeňte, že hrdinové se vyžívají v rozbitelnosti, anebo, nechcete-li krást, naplánujte si ve svém nákupním centru váš letošní ročník přespolního orientačního běhu. Každou pokladnu lze přeskocit, a jestliže vás dopadne fotobuňka, tvrd'te, že jste performativní umělec. Anebo si napište manifest, na obsahu nezáleží, jde o ten manifest a buďte anarchistou.

Umělec je ten, kdo produkuje věci, které lidé nepotřebují, ale které on z nějakého důvodu považuje za dobré jim dát. Warhol si myslí, že by každý měl žít v jednom obrovském prázdném prostoru. Dělam něco, čím si pak lidé zaneřádí své prostory, o kterých přitom vím, že by měly zůstat prázdné, a které bych tak měl spíš vyprazdňovat. Má neposlušnost vůči vlastní filosofii jde ale ještě dál, protože nevyprazdňuju ani své vlastní prostory.

Bílo. Jako v místnosti, v níž Morpheus vysvětluje Neovi, co je matrix a co matrix není. Sedí v bílu na dvou kožených křeslech, jen s bílem a televizí, do níž pronikne digitální pohled, chvíli v ní padá dolů podél rozenklatých skalisek a pak se bez stříhu objeví v místnosti, kde už není bílo, ale postapokalyptická krajina. Do téhož bíla se ztrácí popravovaný Muž, který nebyl, elektrické křeslo a bílá, „prázdnota bílé je plná rozpouštěných a rodících se věcí," plná regálů se zbraněmi, které se objeví, když potřebujete dokázat, co ještě nikdo nedokázal, je to stejně nekonečně bezedná bílá jako ona zelená, která se používá při natáčení polotovarů ke speciálním aefektům, je to bílá vnějšku, z něhož se přičítal vlak, co přešel Annu Kareninu, jen bílá, Anna, koleje a lokomotiva, bílá, o níž Ajvaz napsal: zrod věcí není násilím na životě vizuální pláň, barevné skvrny a chvějící se linie touží po tom, aby se staly věcí, aby se soustředily do věci, aby byly proniknuty jejím životem a mohly o něm vyprávět - stejně jako je snem

věci ztratit na čas identitu a rozplýnout se v životě nepředmětných rytmů, v bílu, co má pětadesát milionů barev.

Tímto bílem, všemožně mizícím prázdňem, se vypravuje věc stejně jako se vy procházíte hypermarketem. Vyprávějí se věc. Vypravující se okolním prázdňem světlem, křivící místní bílost situace, vytvářející dva druhy kompozic, věc s vlastním příběhem, nejasnou minulostí a zvědavostí na krajiny Obrazu. Nikoli věc o sobě, ale věc o samotě, věc s volným časem, nějaká jedna věc, nabídka, která není zrovna nikým používána, plocha, která se vypravuje kam chce, věc měnící se po svém (proto nejde o žádnou neměnnou ideu věci, její věčnost či co), věc, které nemá smysl se ptát, co je zač. Jednak věci s lidmi nemluví a jednak nepřemítají, proč nebo jak být sebou samými, jak odpovídat nějakému „co“.

Vyprávějí se věc je plocha, která zažívá nějaké ze svých dobrodružství a vůbec nemá potřebu se o ně s někým dělit. Věci si pro sebe povídají vždy mlčky a jakmile je někdo začne používat na vytváření svých kompozic, přestanou docela. Ale možná je jen nechceme poslouchat, možná jen neumíme vnímat jejich mlčení, protože pokud se nějaká věc zapomene a vypráví se, zatímco ji používáme, pak jsme často rozladěni z její neposednosti, křičíme, že to nefunguje a zahazujeme to, že je to rozbité, protože věci si podle nás nemohou dělat své věci; definice věci jako toho, co samo o sobě nic nedělá, zní docela přijatelně. Ale vyprávějí se věcem je zcela lhostejné jejich přijetí, nabídky se nezajímají o svá použití, je jim jedno, zda je chápete animalisticky, vitalisticky, pragmaticky nebo materialisticky, jsou to mezery odtržené od zbytku vesmíru, nejnuitnější vnitřky i nejuvzdálenější vnějšky, prostě divnosti, o nichž nelze nejen nic říct, ale ani není možno se na ně podívat, nemyslitelnosti mimo dosah našich klíštěcích smyslů.

Ramóna Gómeze de la Serna napadl kdysi literární žánr, který nazval gregerie. Gregerie je měňavka novosti. Gregerie je to, co zmateně vykřikují bytosti z nitra svého vědomí, co vykřikují věci. Gregerie roste volně, narazíš na ni náhodou, anebo ji nenajdeš nikde. Gregerie se nedají vyhledávat stůj co stůj. Je třeba na ně čekat, v chůzi anebo vsedě. Ani jeden dobrovolný krok vstříc obrazu! Máme-li gregerii potkat, musíme myšlenky vést po cestě hadů, mravenců a červotočů:

Když v bytě nad námi hučí vysavač, zbavuje nás všech našich myšlenek.

Čínské písmo je hřbitov písmen.

V řece plují utopena všechna zrcadla minulosti.

Z našich červů nebudou motýli.

Socha, na jejíž hlavu si sedne pták, by se měla usmát.

Na šedých listech oliv se dosud chvěje prach zvířený římskými vozy.

Tvořit gregerie znamená hrát si se slovy, zaplétat se s metaforami, sledovat jejich zahýbání se s krajinou, rozpouštět svůj autorský jazyk v ne-lidských viděních vyprávějících se kompozic, snažit se o ztrátu kontroly nad vlastním pohledem a zároveň se o nic nesnažit. Gregerie jsou literární aefekty. Obrazy z písmenek. Stále příliš lidské, právě protože literární. Logos zpracovávající okolní křik na věty. Gómeze de la Serna potkává vykřikující věci tak, že si rozpouští svou obrazotvornost, myslí povrchově, vnějškem a nechává jej, aby ho použil k zapsání kolem letícího vyprávění, může si s ním pohrát, vyprávění nesejde na způsobu vlastní reprodukce a také to dělá, protože nic jiného podle něj spisovatel není. Nic víc než hra se slovy, zdá se, není v silách těch s darem řeči.

Z čehož by mohlo vyplývat, že zaslechnout někdy skutečné, mlčící vyprávění nějaké věci není možné, že se nikdy nedokážeme podívat na svět jejíma očima a že tedy, ať už budeme o čtvrté obrazotvornosti vyprávět cokoli, půjde jen o naše smyšlenky a ty, jak známo, neexistují. A co kdyby mohlo existovat něco, o čem nevíme nic kromě skutečnosti jeho přítomnosti, možná jsme schopni tomu přidělit pár vlastností, může to být velké, nepříjemné, skandální, osudové či jakékoli jiné, ale to nic neznamená, žádná z těchto vlastností nemá s tímto? předmětem? nic společného, jakékoli jeho pojmenování je vždy nedostatečné a neuspokojivé, vlastně to není jeho pojmenování, a když je to jeho pojmenování, už to zase není ono samo. Je to zapeklité, nedá se k tomu nijak přiblížit. Tiše se vypravující vyprávění, o němž je lepší vůbec nevědět. Křik mezery, s nímž se nelze vyrovnat, snad jedině, že by se člověk stal věcí: Ve stavu olon ztrácí domorodec na delší či kratší dobu a v různém stupni jednotu vlastní osobnosti a samostatnosti svého já, a tudíž i kontrolu nad svým jednáním: subjekt, místo aby slyšel nebo viděl šelestící listí, se stane stromem, jehož listy provívá vítr, místo aby slyšel slovo, stane se slovem, které slyší. Místo aby potřebovala vědět, co si vypráví věc, spokojí se s tím, že si řekne, že je to tajemství.

Ta dříve žila v biosféře ve velkých hejnech čítajících až nespočítatelně jedinců, ale jelikož se nezachovávají jejich kosti, ani se o nich nedá psát, vůbec se na to nepamatujeme. Pomíjivost je však přirozeným souputníkem tajemství, a tak sama o sobě nemohla být příčinou jejich vyhynutí. Tajemství jsme si zrušili my sami. Překáželo nám jejich množství, vadila nám jejich nevypočitatelnost, dokonce i ona nestálost, jež sdílela vzhledem k výskytu tajemství podobné cíle jako my, nám příliš neseseděla, protože ničit se musí správně, nikdo si nemůže mizet, jak se mu zachce. Podle Le Goffa s tím začala církev, jež se milosrdně ujala péče nad evropskou populací nadpřirozena, která prostě potřebovala určitý řád, aby se dala správně vykonávat masová víra. Nebylo sice tak snadné všechna tajemství přiřadit k určitým řádkům Nového nebo aspoň Starého zákona, navíc tu byl neustále přítomen onen paradox, který se později podařilo vyřešit jeho ignorováním, že Bůh je sám nadpřirozený a jaksi z principu se nad ním nedá dohlížet, ale přesto byla zřízena zvláštní instituce, která měla být za nadpřirozeno zodpovědná. Jejím úředníkům se říkalo světci, každý měl své úkoly, atributy a teritorium, někteří léčili smrtelně nemocné, jiní zabíjeli draky nebo dávali davům chléb (bez her), ale obecně lze o všech říct, že náplní jejich pracovní dohody bylo předvádění zázraků. Zázrak se od tajemství lišil tím, že na něj měli ve Vatikánu tabulky, a tak bylo snadné rozhodnout, která z podivných událostí, jež se každou chvílí donášely k uším středověkého lidu, je zázrakem-jak-má-být, a která tajemným barbarským vyprávěním, jehož šířitele je třeba eliminovat. „Zázraky vykonávají zástupci Boha na zemi - světci. Středověcí lidé měli ke světcům stále omrzelejší vztah, neboť od chvíle, kdy se nějaký světec ukázal, všichni věděli, co bude dělat.“

A jelikož církev byla opravdu úspěšná nadnárodní organizace, které se prostě nedalo než nevěřit, tajemství ubývala snad rychleji než lesy nebo orální tradice. Tajemství lze jen tušit, vědět o něm, ale tak, že vlastně nic nevíte. Tušit znamená rozpouštět se v nevědění, v tápání mezi různými verzemi své obrazotvornosti. Abyste mohli tušit musíte krotit svou zvědavost, musíte si zakázat vydávat se za horizont a chtít se ztráct dřív, než se k němu vůbec přiblížíte, tušení nechce tajemství odhalit, naopak si užívá okamžiků, v nichž je jeho pohled infikován nejasnými konturami

tušených, možná skutečných, snad možných, ale nejspíše i netušených možností, kdy vidění vidí nejasně a nezřetelně a může se bavit vyprávěními, jež se mu honí hlavou. Což bylo další mínus tajemství, protože nevědět, a tedy představovat si a věřit čemu chcete, se také nedá dělat jen tak nazdařbůh, obzvláště ne v době, v níž znuđenost z opakujících se světců začala přecházet v pozornost ke svědkům experimentálních opakování jevů, to by tak hrálo, aby někdo nechával pobývat v sobě vlastní nevědění a ještě je spokojeně rozvíjel svou neviditelnou obrazotvorností. Tajemství začala být jedině k tomu, aby byla odstraněna, vyvrácena a osvětlena, vznikaly za tím účelem rozmanité metody, jimiž se svět cedil zcela v intencích Vatikánských tabulek na pravdivý a na ten, co má být zapomenut, na viditelný a zamlžený, na užitečný a umělecký, na pevný a rozpustilý. Lidé začali být chytřejší a chytřejší. Tušení byla vysvětlována a později, když se za nevědění začalo trestat, zakázána docela. Psaní o tajemství si koledovalo o smrt na hranici. Zdravý rozum ostatně jasně říká, že zachce-li se ti za hranici, musíš nejprve na ni.

Zároveň s růstem evropské populace po roce 1750 začaly být nově vznikající masy zpracovávány (processed) zkoušejícími, registrujícími a třídícími stroji jako jsou nemocnice, továrny, školy a další instituce, jež v té době vznikaly. Některé z těchto aparátů (hlavně armáda, ale i škola) se zmocňovaly energie lidských těl používáním neustálých fyzických cvičení - v rámci tréninku stejně tak jako součást trestů - a systému příkazů, jenž vyžadoval permanentní poslušnost a oddanost.

Jestliže se naše oči udivují stále stejným způsobem, jejich zornice se přestanou rozšiřovat a každodenní tajemno i přes svou typickou nepředvídatelnost, náhle ztrácí punc výjimečnosti. Čuang-c' nám vypráví o jednom tvrdohlavém člověku, který po třech krušných letech ovládl umění zabíjet draky a který až do konce svých dnů neměl jedinou příležitost se v něm uplatnit. Ve škole jsme se naučili, že chceme být někde jinde.

Zabývat se tajemstvím, naslouchat tichému vyprávění se věcí, je něco jako brouzdat se po DVD, nikoli filmem a nějakými přídavnými scénami nebo speciálními informacemi, ale DVD jako filmem⁶¹ - brouzdat se nekonečným množstvím možných cest cizím vyprávěním, které jsou navzájem zasítovány odkazy, proklikáváte se skrz slova nebo obrazy nebo znaky nebo ikony, vypravujete se kamsi do neznáma, občas se ocitne na známém místě, ačkoli nyní vypadá odlišně, ztrácí souvislosti a čím déle bloudíte mezi fragmenty, tím jasněji se ukazuje, že žádné souvislosti se tu nevyskytují i to, že je vlastně vůbec nepotřebujete, že není přítomen žádný řád, celkový smysl ani uzavřený celek, že je to místo pohledu, kde se rozpouštějí vidění, obrazy a věty a symboly se přes sebe vrší, jak je napadne, některé DVD příběhy mohou mít zásobárnu kompozic, z níž program generující vaši obrazotvornou procházku čerpá teprve v okamžiku, kdy se odkazujete z aktuálního místa pryč, takže žádná dvě spuštění DVD nejsou stejná a to je teprve začátek filmu budoucnosti, který nebude už technicky reprodukovatelný tak, aby měl vždy začátek, prostředek a konec, byť ne nezbytně v tomto pořadí, filmu, který nebude uzavřeným diegetickým světem, ale kompozicí vypravující se z obrazu do obrazu, filmem, shlukem ploch, který už nebude nic sdělovat a nechá se klidně používat.

Povinná školní docházka byla zavedena, aby se nestávalo, že si někdo nedokáže přečíst vyhlášení všeobecné mobilizace, aby nedocházelo k nepochopením vojenských

⁶¹ interactive narrative as a multi-temporal agency

rozkazů a obecně proto, aby se lid homogenizoval, stal se jedním národem s jedním jazykem a dalo se s ním lépe pracovat a manipulovat. Aby si zvykl nediskutovat a poslouchal, jak se to se světem má. Třída má stejný abstraktní stroj jako cvičák. Od těch dob jedeme ve výrobě aparátů. Když každý den čekáte na vysvobození, na svobodu, kterou vám přinese zvonek - opravdu primitivní technologie - jen těžko vám pak přijde na mysl, že stroje by mohli být zlé. A kdo se bude dívat z okna, půjde k tabuli. „A teď se naučíme psát. Otevřete si sešit a na první řádku nakreslete takovéhle vlny.“⁶² O dvě třídy později nám jiná učitelka v hodině češtiny vysvětlila, jak se vyplňuje složenka. Příroda nemá žádnou gramatiku. Gregerie je literatura, která se má psát na veřejné lavice, na zábradlí mostů, na kavárenské stolky, ve vozech doprovázejících pohřby, na kuchyňské desky, krby atd.

Kdo čte, ten nezlobí a technická reprodukovatelnost je matka moudrosti. Tisk společnost rozděluje do mnoha odlišných informačních systémů založených na rozdílech ve čtenářské kompetenci. Jen vyvolení mohou správně porozumět Knize, jen ti, co udělali všechny zkoušky, Zlatovlásku vám také nikdo nedá zadarmo. Díky plnění domácích úkolů se děti naučí, že pracovní doba nikdy nekončí, což je dobré pro rozvoj hrubého domácího produktu. Podle mínění Etiopanů opice úmyslně nemluví, aby je lidi nenutili pracovat.

„Hele, vy vysokoškoláci máte nějakou přísahu jako doktoři, že musíte pomáhat lidem, ne?“ „To ne, Sáso, nemáme žádnou přísahu, my nemusíme pomáhat lidem.“

Když se děti procedí školou, řádně se vycvičí jejich neuronové sítě, vznikne jedna skupina lidí, co si myslí, že jsou odborníci a druhá skupina, odborníci, co vědí, že žádní odborníci nejsou, neboť, jsou-li to skutečně špičkoví odborníci, mají neustále před očima nekonečné prázdno rozprostírající se za hranicemi periferního vidění jejich diskursů. Za školu se smí, ale děti se to dozví až na univerzitě. Nejdůležitější rozdíl mezi střední a vysokou školou je v tom, že vysokoškolský pedagog se nebojí říct, že neví, jelikož je tu od toho, aby nechal objevit vše prostupující nevědění umožňující tvorbu. Odborníci vytvářejí dva druhy kompozic. Kompozici já, která nic neví, ale nedokáže vypnout vlastní zvědavost na další nezodpovědné otázky a kompozici svého života, života odborníků, kteří mají společenskou povinnost vytvářet atmosféru plnou pravdivých profesionálních náhledů, za to jsou placeni z vašich daní, teoreticky a cokoli řeknou, může být použito proti nim.

„odporuje současnému pojetí ontogeneze vědeckého pracovníka“⁶³

Předevčirem, 13. prosince 2006, přerušila belgická veřejnoprávní televize svůj program, aby odvysílala zvláštní zpravodajskou relaci o rozpadu země na vlámskou a valonskou část. V obývacích vše vypadalo normálně, záběry demonstrantů s vlajkami na bruselských náměstích, záběr sídla padlé belgické vlády s pádným komentářem, neviditelná žlutá pastelka rozpúlila mapu Belgie na horní a dolní, přičemž aktuální rozloha vlasti byla závislá na úhlopříčkách diváků, výrazy moderátorů byly profesionálně vážné a věty sdělovaly jasné a konkrétní poselství: náš stát se rozdělil, to se státům občas stává. A tak bylo hlavně zvláštní, že šlo o fikci, o „pokus posunout diskusi o dvou národech mimo politické a akademické kruhy.“ Všichni se bouří. Byl to nechutný vtíp. Na zvracení je Valonům i Vlámům. Předpokládám, že si to odskáče pár

⁶² souška Nováková, In: Obrazotvornost, Říčany, 2. 9. 1986, 9:41 (Já byl první týden nemocný, tak si to jen představuji.)

⁶³ B. Fajkus, In: Memy ve vědě a filosofii, Filosofia, Praha 2004, str. 17

vedoucích pracovníků, neboť televize nemá být co vtipná nebo fiktivní, ani experimentálně. Vůbec nemá nic nikam posouvat. Vysílat něco, co se všech dotkne. Vymyslet řešení a zcela mimo televizní program nám jej odvyprávět přímo před našima očima, to se přeci nesmí, takhle nezakrytě použít svou moc, své možnosti, jelikož my vůbec nepotřebujeme vědět, jak jsme manipulovatelní, jak teď máme věřit skutečnému zpravodajství. Televize využila toho, že myslíme obrazy a nechala Belgičany pocítit konec Belgie, necítily se nic moc, a tak pochopili, někteří, že se vlastně rozdělovat vůbec nepotřebují a že celý ten historický, národní, politický a osobní problém každého Belgičana vůbec není problém, a tudíž snad toto nevhodné vyprávění přeci jen k něčemu bylo, jelikož se už donekonečna nemusíme hádat o naše národní identity.

Jako kdysi Koperník přešel z víry v dívání k důvěře ve své výpočty, „Za špetku chaosu, který by mohla zkoumat, by věda dala všem racionální jednotu, o niž usiluje.“ tak my bychom od tohoto nejspíše neúspěšného pokusu o vymazání jednoho nesmazatelného rozdílu mohli přejít z víry v pravdu aparátů k bavení se informacemi, k jiným pohledům nicneříkajících, protože z patra si vymýšlejících, obrazů, alespoň co se týče televizního vysílání, pro začátek. „Nehlásám žádnou pravdu, proto jsem začal psát strómateus, pestrou knihu.“ „Ale to nejde míchat fyziku, biologii, informatiku, filmovou vědu a kdo ví co ještě.“ Od logu k antilogu. „Když to zvládne tvoje tělo, zvládne to i tvůj mozek.“ Od logiky k logistice. „Umění vloží kus chaosu do rámu, zformuje komponovaný chaos.“ Jestli vás to nebaví, pánové, tak se můžete jít bavit někam jinam. „Raději být bláznem na vlastní vrub než mudrcem podle cizího dobrozdání.“ „Dovolte mi ještě jedno cvičení představitivosti.“⁶⁴

Myslet obrazy. Film skutečný. Používaný stejně živě jako sbírky zákonů nebo reklamní letáky ze schránek⁶⁵. Byly i doby, kdy lidé ke vzájemnému potkávání nepotřebovali razítka, kdy skutečné, a tudíž závazné (což je pěkně zvrácená logika), nemuselo být nutně zkontrolovatelné a někde zapsané. Zákony jsou kompozice písmenek, kterým jsme se kdysi rozhodli věřit. „Tak to prostě je.“ „Ze zákona.“ Jenže kyborgové nesedají kvůli novým synapsím v lavicích, ale na síti, opovrhují darem řeči, využívají spíše infraportů či technologie Bluetooth a spíš vidí než čtou. Ne, všechno není biokyberneticky reprodukovatelné, jen to, co považujeme za reálné. Je čas přestat myslet a začít se vyprávět. Hrát si na divné filmy proplétající se mezi rozmazanými lidskými pohledy rozpouštěje jejich perspektivy tvrzením, že živé je to, co vytváří kompozice. Jsme v budoucnosti. Pod okny mi jezdí traktor. Obrazotvornost rozbíjí zdravý rozum. Ať všechna doxa povstanou z hrobů. Ať Písmo rozežerou nanoroboti. Ať internet rozloží právní systémy niter států. Ať věda nechce mít pravdu. Ať se všechna rozhodnutí rozpustí do paralelních vesmírů. Ať nám raději vypráví o tom co nejsme. „Fyzika částic potřebuje bezpočet nekonečně nepatrných pozorovatelů.“ Ať už zvoní. Ať si váš mozek vesele mizí. Ať jsou všechny manifesty post-produkčně digitálně upravovány. Ať žijí věci které se nechtějí nechat vyslyšet. Ať každá vysvětlená mezera znamená vytvoření nových mezer. Ať se nechá pokrok ve vědění vycpat. Ať tančí vyloučení třetí a osmí a devátí. Ať je tušení zase dovoleno. Ať

⁶⁴ F.Jost, Realita/Fikce - říše klamu, AMU, Praha 2006, str. 88 K čemu je dobré být světově uznávaným odborníkem svého oboru, když se musí ptát čtenáře, jestli může začít myslet? Jaktože ho to baví?

⁶⁵ Jsou lidé, kteří podle nich brázdí města, a když popisky regálů nesouhlasí, mají chuť i čas hypermarket nebo rovnou celou obchodní společnost zažalovat, takže jsou jiní lidé, kteří se starají o shodu reklamy a jejího referentu.

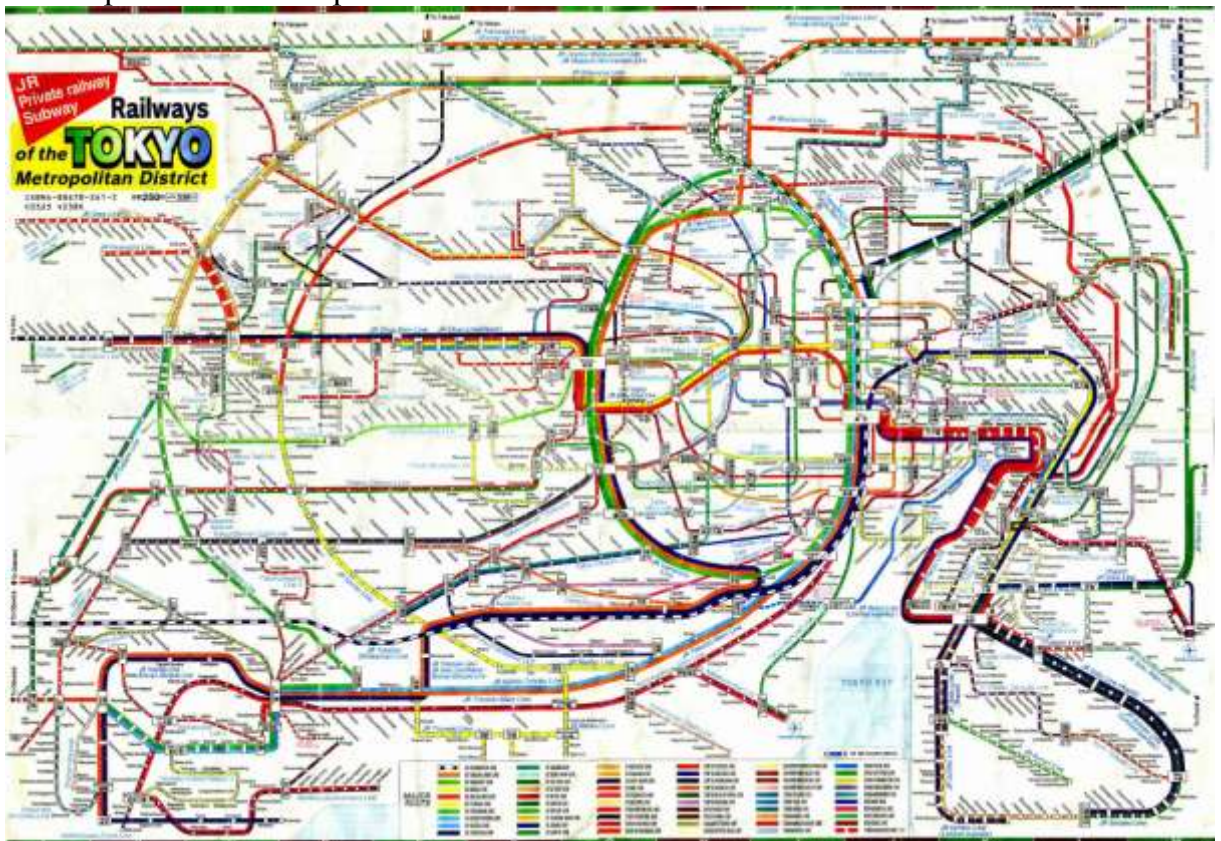
bakterie staví barevná města. Ať je nesmyslnost perspektivou nelidských pohledů. Ať se biosféra nenechá zblbnout rozumem. Ať dostatečné důvody vyhníjí. Ať je otázka je tohle ještě filmová teorie nahrazena otázkou je vaše teorie už filmová. Ať je každý celek rozčtvrcen a poslán pro výstrahu do všech světových stran. Ať může Baudrillard přijít do společnosti lidí co se začnou smát když někdo použije slovo skutečné. Ať se želvuškám chce probrat se z jejich nebytí. Ať upustíte vaší zvědavost mezi stíny. Ať se vám nechce nic chápat. Ať se televize baví. Ať je zapomenuta touha po odpovědích. Ať jsou ideologii povoleny vycházky. Ať ji doprovází síla. Ať se lvi vrátí do map. Ať si film v kině sedne kam chce. Ať člověka zlevní. Ať se na mě Medusa aspoň jednou podívá. Ať už přiletí mimozemšťané. Ať nechají dětem na hraní tajemství. Ať příští problém nemusí mít řešení. Ať je bezodpovědná. Ať chaos zabije řád. Ať je všude na světě mír. Ať si aljašský rybář vycpe boty prvním dodatkem. Ať vidíme že stroje nepotřebují být bezchybné a správné. Ať začneme číst a psát dálkovými ovladači. Ať nacházíme jen věci na něž nemusíme přijít. Ať se pohled dostane za hranici tím že ji obejde. Ať obrazy lžou jako když tiskne. Ať nevznikne žádné dílo které by nemuseli v salóne odmítnout. Ať je tohle zásobárna příběhů. Nová filmová futurologie. Biologická kinematografie a filmová fyzikální realita. To není náhoda, že pokyny ohledně forem diplomových prací leží na chodbě fakulty ve vitríně ne nepodobné vitrínám z muzea, instituce typické pro 19. století. Ať nejsou vyprávění sto let za opicema. Ať je myšlení hrou. Těžko rozhodnout, zda je lepší výhled z okna místnosti č. 408 nebo posluchárny č. 429.

Nejnelidštější pohledy v dějinách kinematografie nabízejí filmy Michaela Snowa, který si vyrábí vlastní kamery podobné astronomickým dalekohledům, jež lze naprogramovat na určitý opakující se pohyb, takže vlastní natáčení se už děje bez zásahů autora.⁶⁶ Snow nepoužívá střih, konečná podoba filmu je již zabudována do osobního nastavení stroje a záleží na něm, co a jak natočí v tom smyslu, že není předem jasné, co se objeví na plátně, když se bude rameno se záznamovým aparátem otáčet nějakou rychlostí vertikálně a co se uvidí, až přejde na jinou rychlost snímání horizontálně nebo nějak jinak. V jednom filmu, jehož jméno jsem neznal ani při jeho sledování, což se u experimentálních filmů často stává, natáčí kamera vnitřek školní třídy. Film trvá asi hodinu a neděje se v něm nic než otáčení se kamery zprava doleva a zpět nebo zdola nahoru a zpět, takže nikdy nevidíte nic než dvě kompozice, vertikální a horizontální, které se nicméně neustále strašlivě mění. Kamera nejedí po třídě, ani ji nezabírá z různých míst, pouze se stále rychleji a rychleji rozhlíží kolem. Třída je prázdná, nalevo je tabule, pak vchod, kterým se nelze podívat ven, dál několik oddělených malých oken v horní polovině stěny, kýbl se smetákem opřeným o zeď a napravo je zadní strana místnosti. Dole jsou lavice a židle, ve středu je několik oddělených malých oken v horní polovině stěny, po čase se začnou vevnitř scházet lidé kvůli oslavě, ale nevšímají si kamery a kamera si nevšímá jich, na stropě je rozsvícena řada zářivek. Dlouho se kamera otáčí jen pomalu, takže máte čas si vše opravdu detailně prohlédnout, špatně smazanou tabuli, nedbale zastrčenou židli, kýbl se smetákem opřeným o zeď, stěnu, kýbl se smetákem opřeným o zeď, nedbale zastrčenou židli, špatně smazanou tabuli se zbytkem nějaké linie, vchod, co není vidět, několik oddělených malých oken a zelený les za nimi, po chvíli dívání nahoru a dolu a nahoru a dolu zjistíte, že se docela těšíte, až zase uvidíte kýbl se smetákem opřeným o

⁶⁶ Ty poznámky pod čarou jsou bezcennější a bezcenější.

zed', posléze se objeví ti lidé, ale to už kamera jezdí docela rychle, takže jsou z nich jen míhající se čmouhy, víte o tabuli, ale zdá se nyní být sama rozmazaná, stejně jako lavice nedbale rozházené po třídě, váš pohled se pohybuje tak rychle, že o kýblu se smetákem opřeným o zed' si můžete nechat jen zdát, lidé začnou odcházet, stroj natáčí třídu stále rychleji a častěji střídá směry, rozlišujete maximálně světlost zářivek od temnosti tabule, dalo by se říct, že divácký pohled je zredukován na reagování na světlo, jenže pak si tohle vymazané vidění začne uvědomovat, že kolem jede vlak, kolem tabule a lavic bez lidí, že tudy pod zářivkami projíždějí desítky vagonů, jedou sice opravdu rychle, ale přesto je mezerami mezi nimi možno vždy na okamžik zahlédnout krajinu na druhé straně kolejí, jedou tak rychle, že jejich gravitace pohlcuje divákovu perspektivu, ta nereaguje už ani na světlo, ale rozpouští se do mezer mezi vagonů, přestává vidět vagonů a vidí jen zelenost lesa na druhé straně kolejí, vidí, jak se nachází na druhé straně kolejí, vidí, že se dívá do lesa, vypravujíc se mezerou mezi vagonů, že se jinak dívá okny třídy, která už nejsou oddělená, ani nejsou jen v horní polovině stěny, nýbrž se rozprostírají po celé její rozloze, neboť nelidskou rychlostí se vypravující kamera rozmazala zelenost vnějšku po celém vnitřku třídy, zrušila přepážky mezi okny, když z nich udělala nezastavující vlak, zrušila rozdíl mezi neprůhlednou stěnou a transparentním sklem, prošla stěnou, aniž by se musela pohnout z místa, a tak tudy nejede ani tak utíkáni za školu jako dívání se skrz její zdi spolu s rozpouštěním pohledů v neviditelných nekončinách.

Závěr: Když se ztratíte v tokijském metru, je nepravděpodobné, že narazíte na draka, vetřelce, monstrum z japonského hororu, hejna plasmových obrazovek, bájného netvora nezabitého Gandalfem nebo nějakou jinou věc s divnou obrazotvorností, tak si to nezapomeňte užít až po



Obrázek 1 - Dehumanizace myšlení

Při odchodu ze třídy zavřete všechna okna

„Vyprávěl o městě z doby před Inky, k němuž lze dojít pomocí světelného mostu, mostu z ionizované hmoty, který se objevuje a mizí podle přání a umožňuje překročit skalní soutěsku jinak nepřístupnou." „12. století je v křesťanské západní civilizaci epochou velkého urbanistického rozvoje: „Město lahodí oku a hlavně se hodí k dobývání. Město je pěkná a žádoucí kořist." „To město je parodie či věc obrácená naruby, a je to také chrám bohů, kteří se vymykají rozumu, vládnou světem a jedině, co o nich víme, je, že se nepodobají lidem." „Den poté prošlo San Franciscem stádo tornád a do mnoha budov udělalo neopominutelné mezery, zatímco na východním pobřeží se z veřejných knihoven staly kostky ledu, v nichž se topí hořícími knihami." „Židovsko-křesťanská tradice, která vyšla z prvotního přírodního Ráje a nabídla lidstvu zahradu jako perspektivu rajského štěstí, které představovalo návrat k pramenům, nahradila postupně zahradu městem, které se stalo věčnou budoucností lidstva, rámcem jeho štěstí v posledních časech. Právě vizí věčného města, které se objevuje v Izajášovi, se celá Bible uzavírá."

Podle Manuela De Landy jsme ponořeni do světa obývaného strukturami - do komplexní míchanice geologických, biologických, sociálních a lingvistických konstrukcí, které nejsou ničím než akumulacemi materiálu (kompozicemi ploch) tvarovanými a upevňovanými historií. „Z hlediska druhového bohatství živé přírody by Praha byla naší nejhodnotnější přírodní rezervací." Před 500 miliony lety se některá společenství bakterií vzhledla v okolních horninách, rozhodla se také zkusit mineralizovat, a tak vznikla první kost. Jelikož kost hned tady a teď ukázala, jaké podivné kompozice se doposud slizovitým společenstvem nově nabízejí, nechají-li si jí uvnitř svých ne-těl, stala se brzy geologie základním sděláním určitých skupin populace, obratných těl.

Godzilla se ve městě nepohybuje jako člověk. Nemusí respektovat dopravní předpisy, protože jí nehrozí, že ji přejede auto a nemusí se ohlížet ani na katastrální plán New Yorku, protože pro ní nepředstavuje žádný problém projít mrakodrapem. Godzillí cesty nemají konce, žádná ulice pro ně není slepá. „Město je civilizace. Město je společností rovnosti a vzájemné pomoci. Se slovem civitas přijali středověcí lidé dvojí antické dědictví, koncepci politické filozofie a administrativní termín." Dyžtak se dokáže hbitě zahrabat a potřebuje-li vystoupit z metra, nemusí používat eskalátory, ale prostě jí stačí se zvednout a vyjít dírou ve vozovce na povrch. Kvůli lidem se však nemůže městem jen tak vypravovat, nýbrž jím musí probíhat, protože na ni neustále střílejí z vrtulníků, což jistě není příjemné, ale nedá se nic dělat, je třeba vyplašit godzillu, aby byl film dostatečně akční, plný střepů vysypaných oken, kusů vytrhaného zdiva a ulomených špiček empire state buildingů, je třeba vyslat pár raket, co se zatoulají, aby si občané navykli na míjení cílů, na skutečnost, v níž se budovy prostě drolí. V amerických filmech je město kompozicí k rozbití.

„Lidský endoskeleton je jedním z mnoha produktů pradávnejší mineralizace. Došlo i k dalším geologickým infiltracím, které lidské druhy podstoupily. Asi před osmi tisíci lety začala populace lidí opět mineralizovat, když počala vyvíjet městský exoskeleton. Takový exoskeleton slouží stejnému účelu jako vnitřní kostra: kontroluje pohyb lidského masa uvnitř i mimo městské zdi."

„Kain, když založil první město, vynalezl také váhy a míry, předjímaje tak účtování, které se přiči svobodě, štědrosti i hojnosti, jež byly při stvoření člověku

vdechnuty." „Od 13. století se městský vzduch považuje za nesnesitelný." Od roku 1957 do jara 1972 se ulicemi Paříže potloukala nevelká skupina lidí, kteří si říkali L'Internationale Situationniste. „Pro Situacionisty bude rebelie slavností anebo to nebude nic." Požadovali zničení umění a rozpuštění infrastruktury měst, odmítali pracovat a všechno, co potkávali kolem sebe, bylo podle nich součástí jednoho velkého spektaklu, což je „kapitál naakumulovaný do té míry, že se stává obrazem. Nechtěli chodit městem mezi regály plnými institucí a nabízených služeb, necítili se jako zboží, nelíbilo se jim, že člověk prodává svůj čas na práci a kupuje si svůj čas na zábavu, není lepší žít, ptali se, jelikož nevěřili potřebě věřit, že čas jsou peníze nebo že obrazy jsou pro diváky a práce pro lidi a zboží pro nakupující. „Jestliže Situacionisté nedospěli až k teorii postmoderny, pak protože ji praktikovali." Od těch dob nikdo nedospěl k teorii postmoderny, protože ji všichni praktikujeme.

V roce 1957 vydala čelní postava hnutí Guy Debord spolu s Asgerem Jornem knihu Mémoires, která se stávala pouze z všelijak fragmentů upravených vykradených z cizích knih a měla přebal ze šmirglpapíru, takže při založení do knihovny ničila navíc okolní publikace. Více než koláž nebo pastiž: 1. Rozšíření kulturního pirátství v masovém měřítku 2. Pirátství jako kolektivní a anonymní aktivita. Kyberprostor. „Dopravní podnik přeje všem cestujícím příjemné cestování v novém úseku metra." Michele Bernstein se živila tak, že psala horoskopy dostihových koní, to nebylo možno považovat za práci, a tudíž za rozvíjení kapitalismu, a tudíž za účast na tvorbě spektaklu, za což se jinak ze skupiny běžně vylučovalo. Měli rádi berlínského herce Wolfganga Neusse, jenž dal do novin inzerát oznamující, kdo je vrahem v detektivním seriálu, co zrovna napínal celé Německo, znělo to pravděpodobně, sám ho hrál, a tudíž bylo po jednom kousku spektaklu.

V Číně jsou ve specializované budoucnosti, mají sci-fi velkoměsta a malá města na výrobu výrobků všech světových značek. Jedno město vyrábí trička, jiné umělohmotné dinosaury, některé televize a jiné igelitové pytlíky pro celou jižní polokouli. Nežijí tu lidé a nejsou to města, moc neví, co to je, možná stroje, reprodukční mechanismy, které si věci postavili na břehu řeky, v níž od října už nežijí říční delfini, aby mohli rozmnožovat své masy, objektovat se po krajině a zvěcnit ji ve jménu rozvoje. Žít tady znamená vyrábět, přeměňovat energii, svou i tu, jež dorazila z jiného města, na věc, co se pošle zase do jiného města.

„Vidí města jako skutečné transformátory hmoty a energie: za účelem udržení rozpínání své kostry vybírají ze svého okolí písek, štěrk, kameny nebo cihly, stejně jako pohonné hmoty potřebné k jejich přeměně na domy. „Města, která v 10. století obnovovala svůj život a také masově nově vznikala, se ustavovala sama ze sebe jako obce svobodných měšťanů." Města jsou otevřené nebo disipativní systémy s kontinuálně přitékající a odtékající hmotou-energií. Snad nejvíce to platí pro průmyslová města 19. století." „Města jsou živá, protože vytvářejí kompozice."

Autor onoho dokumentu také ukázal studentům z pekingské univerzity fotografii chlápka, jenž si v roce 1989 s taškami v rukou stoupl při vojenské přehlídce na pekingském náměstí před přijíždějící tanky a oni nevěděli, kdo je to, ani o co šlo, protože tu fotku v Číně nikde neukazují, neboť v Číně se tenkrát nic nestalo a ani na čínském Googlu se o události nedá nic najít, protože ani v některých částech kyberprostoru k ničemu neobvyklému nedošlo.

„Zásadní, obecné sdílené vědomí, že duchovní esence Jeruzaléma „který byl do Genesis dopsán až dodatečně“ je nerozlučně spjata také s jeho pohledovou hodnotou, je dnes ignorováno, dokonce se o něm ani neuvažuje. Místo toho se dnes prosazuje nový pohled na Jeruzalém - je to zdroj příjmů, který je nutno využít. Jeho duchovní a vizuální hodnoty jsou komodity, které je nutno prodat.“

Aby se mohl budovat kapitalismus (druhá vlna), musí z venkova do měst přijít masa dělníků, kteří ho vybudují. To má ale za následek vznik chudinských čtvrtí a favel a slumů a ghet panelákovitých, což není pro atmosféru megapolí budoucnosti úplně ideální, a tak v Číně vymysleli, že každý může pracovat ve městě jen rok, a pak musí odejít, protože Číňanů je na venkově nespočítatelně a nikdy nedojdou, a tak není nutné, aby se usazovali nastálo. Pracují jen za stravu a ubytování v pracovních táborech, výplata se pouze slíbí a po roce se nezaplátí, proč taky, když stejně musí z města odejít a nesmí se tam vrátit a navíc lze za ušetřené peníze postavit nejvyšší sídla na světě pro všechny známé firmy z otevřeného trhu, co teprve přijedou používat místní otroky, jejichž šéfové nás použijí zase tak, že po svém reprodukují zboží příchozích firem, používají know-how, co je učí, budou porušovat autorská práva a vyrábět levněji a ve větším množství, přesně jak to máme rádi a čínským věcem nevádí, že se rozbíjejí, ba naopak, takové se lépe prodávají, protože s nimi cítíme, že v tom nejsme sami a nakonec se utopíme v kopiích našeho vlastního zboží, hledíš na ně - ale nejsi s to je spatřit

nasloucháš mu - ale nejsi s to je slyšet

avšak užíváš-li ho - nejsi s to je vyčerpát

až nám genové inženýři všem vyrobí zelené býky, až sami pošleme naše písma na hřbitov, na Olšanech žije hodně veverek, které dokáží přeskocit mezeru patnáctkrát větší než je délka jejich těla i s ocasem a hlavní čínské sloveso pro „jest“ nejen aktivně znamená „mít“, ale navíc svým původem ukazuje, že vyjadřuje cosi ještě konkrétnějšího, totiž „ukrást měsíc chňapnutím ruky“.

„Tak tomu asi jest, ó Zarathustro,“ odpověděla zvířata a lísala se k němu; „ale nevystoupíš dnes někam na vysokou horu? Vzduch je čistý a je dnes vidět větší kus světa než kdy jindy.“ - „Ano, má zvířata,“ odpověděl, „radíte dobře a podle přání mého srdce: vystoupím dnes na vysokou horu! Dbejte jen, aby mi tam byl po ruce med, žlutý, bílý, dobrý, ledově čerstvý med ze zlatých pláství. Neboť vězte, ten med nahoře přinesu v oběť.“

ben „Nyní přišel film a rozrazil toto vězení třaskavinou načasovanou na
ja desetinu vteřiny, a my můžeme uprostřed těchto trosek, široko daleko
min rozmetaných, bezstarostně podnikat své dobrodružné výpravy.“

Ve hře SimCity si stavíte město, které spravujete, budete elektrárny a policejní stanice, čím dovedněji, tím má více obyvatel a vyšší domy a jednou vás ten pokrok přestane bavit, v menu si najdete kolonku tornádo nebo zemětřesení nebo godzilla, kliknete a díváte se, jak padají zdi a mizí dopravní komunikace, jak hoří Honza Town, jak vybuchují elektrárny, jak hasiči nestíhají a pokud snad ano, najdete si v menu kolonku tornádo nebo zemětřesení nebo godzilla.

V moderní době pobývali v pařížských ulicích a pasážích flaneuři, Bauman jim říká zevlouni, kteří nic nedělali a jen se dívali kolem, všímali si kolemjdoucích slečen, stříhů jejich šatů, nepatrných gest i třepotání se ve větru roztrpených konečků vlasů. Míjeli na ulici muže s ženou s červeným obličejem, která říkala, že ten pes měl hlavu

jako prase. Zahlédli, jak někoho přejíždí auto nebo jak muži vedle spadl popel z cigarety do kafe, jak jej zamíchal, proč ne, a napil se nebo jak se ta žena pro sebe zasmála, když zašla za tamtu ženu atd. „Vizuální pláň jako by se dívala očima dívajícího se sama na sebe, a také jako by si v tom, kdo se dívá, vytvořila orgán k uskutečňování svých snů." Baudelaire a Benjamin a jiní zevlouni se vypravují po ulicích pohledem, sledují okamžiky, některé v jejich viděních zůstávají i poté, co zmizela za rohem, „když se toulala, kam ji náhoda zanesla," ale jen chvíli, než se zase něco přihodí, podivná situace, co stojí za vidění, ale není nezbytné se do ní zapojit, „Ve městě by měla být spousta nových dívek a ony tam vždycky jsou." flaneuři nepotřebují nikomu nic vysvětlit, nikoho neurážejí, nic nerozbíjejí, nehledají řešení pouličních sporů, jsou to jen oči vypravující se po městské krajině. „Jedinou mezi jeho svobody je horizont jeho vlastní představitosti. Živá městská ulice je plná nedopovězených historek, nenapsaných scénářů. Všechny vidící, ale sám neviděn, „kdy se „jen zlehka dotýkala života pádícího kolem. Tento „smyšlený režisér" ale také od počátku ví, že umění je umění a že všechno, co se v něm děje, děje se „jakoby". A v tom spočívá půvab této hry bez následků a moci bez závazků." Když Situacionista potká flaneura, vyndá sprej a potažuje mu rohovky, aby se nemohl dál podílet na tvorbě spektaklu, na rozmnožování onoho jakoby, jež se během 20. století stalo převládajícím pohledem ve všech zákoutích modernizujících se měst. Graffiti se smí. „Písmo jako hejno kobylek, které obyvateli velkoměsta už zatemňuje slunce domnělého ducha, se bude rok od roku zhušťovat." (1928) Jsme v budoucnosti, žijeme mezi svítícími slovy, obrazovkami vypravujícími holé věty, věčně se otáčející bílou labutí, videoart jsou technické obrazy, které preferují zajištěný život v galerii před nejistým osudem pouličního vysílání.

„Ve společnosti spektaklu je všechno kulturní, což znamená potenciálním textem, směnou hodnotou a zbožím najednou." Po cestě do za mě stnání reklamou popsanou tramvají nemusí žádný mozek myslet, tělo vystupuje a přestupuje samo, automaticky. Může přijít pozdě na prodej vlastního času. Pracuje-li smysluplně, proklábosí celou pracovní dobu. Může si nosit svůj čas domů - poslat si ho tam e-mailem. Mít díky mobilnímu telefonu svou potenciální energii vždy k dispozici. Každý má právo na práci. Každému by mělo být umožněno zapojit se do procesu, dospět do produktivního věku a stát se zodpovědným za své pracovní místo a za odměnu se ráno stávat občanem. „Teroristou jste jen dokud prohráváte." Situacionista je proti pracovnímu nasazení, odchod z továrny zná jedinečně z kina. Situacionista je proti dekompozici. Proti umění mlčky, bez pohybu, ve tmě, rozbitě a zcela vyabstrahovaně sedícímu v prázdnu, proti člověku rozpouštějícímu se mezi výrobky, proti dnům a nocím rozlinkovaným do diářů, proti divákovi unášenému filmovými obrazy pryč od sebe, proti ztracení se během happeningů, proti právu na své každodenní mechanismy, proti jednobarevným uměleckým plátnům, proti odcizení odrážejícímu se ve vašem spořiči obrazovky, proti zvěřelcovatění, alienaci, proti dadaismu, protože je příliš umění, proti surrealismu, protože je příliš Salvador, proti modelkám v bikinách, existencialismu a absurdnímu dramatu a minimalismu nabízejícím, proti, my bychom řekli komerci, nechává Debord v jednom ze svých filmů publikum sledovat pětáctičet minut temné a němé plátno, ne aby našel podstatu filmu, ale aby vyhnal lidi z kina, proti katarzi čistící spektakl, aby byl průhlednější a proto více neviditelný, proti urbanismu rýsujícímu narýsovanou budoucnost, proti Haussmannovi,

LeCorbusierovi a celosvětovému funkcionalismu, proti mapám a aparátům vidícím z ptačí perspektivy všechno jako na mozolnaté dlani nebo jako v panoptikonu, dost pili proti racionální výživě, proti abstrakci a mechanizaci a reifikaci a redukcionismu a proti spektakularitě vyprávění vedoucí k nahrazení sebe sama reprezentací, kterou si samo vyrábí, s níž nikdy nejsem hotov, spokojen ani seznámena, jeden Debordův přítel chodil proti všem tři týdny po německém pohoří Harz přesně podle mapy Londýna.

Avšak ve městě zabloudit - jako se dá zabloudit v lese - to už si žádá benjaminovského školení. Štíty a názvy ulic, chodci, střechy, kiosky nebo výčepy musí promlouvat k bloudícímu jako jehličí, které v lese praská pod nohama, jako lekající křik bukače z dálky, jako náhlé ticho mýtiny, v jejímž středu vystřeluje lilie. Tato umění bloudit mne naučila Paříž; naplnila sen, jehož nejranější stopy byly labyrinty na pijácích mých školních sešitů.

Situacionisté chodili ulicemi podle mapy Nahého města, která sestávala z fragmentů mapy Paříže s rozmanitě vystřihanými okraji, z přeházených čtvrtí a chybějících ulic pospojovaných červenými šipkami všech směrů, zatáčejícími šipkami i šipkami ukazujícími do mezer mezi čtvrtěmi a dokonce i mimo mapu, „mapu jako strukturující se narativ otevřený rozmanitým čtením,“ který se stává až procházením města. Orientovat se podle této ne-mapy nedalo, ale o to lépe se šlo ztratit ve vlastním městě. Svým detournements, trvajícím den i několik týdnů, říkali dérive nebo depaysément, což přeložím jako vypravování se „v katakombách vizuální kultury“. Chůzi považovali za akt řeči, za promluvu, za sprosté slovo nebo za dialekt nebo za smsku žijící mimo gramatická pravidla pohybu městem, sepsaná jazykem spektaklu za účelem spektaklu. Ne proud vědomí, ale proud města. Četli krajinu celým tělem. Brouzdali jazykem, v němž se významy, obrazy, zvuky, gesta a čísla chovají úplně stejně neuspořádaně. Sama slova nejsou jako zvířata, lezou, štekají a hemží se po svém, neboť jsou psy, hmyzem či myšmi čistě lingvistickými. Rozvibrovat sekvence, otevřít slovo k neslychaným vnitřním intenzitám, prostě nesignifikantní a intenzivní používání jazyka. Chodili po trojicích. Jako krátké věty. Vytvářet situační souvětí. Přicházel do antického divadla až po jeho konci, aby odcházejícím divákům řekl, jaké jsou stádo a zase se klidně vrátil do sudu a jeden Ital prodával před Louvrem své abstraktní obrazy na metry. Chtěli rozpustit umění ve zkušenosti času. Odrolovat a odstříhnout. Zažívat jej vypravujíc se po ulicích, aniž by kdy potkali jedinou křižovátku. Protože proč ne, proč by umění mělo být v ohradách, do nichž nám spektakl za úplatu dovolí jít strávit náš volný čas. Ne happening jako jiný svět odehrávající se uvnitř díla, ale jiný svět jako happening stávající se vně spektaklu, vně zboží, byť by to byla umělecká věc, potřebovali si projít jiným vyprávěním, neobvyklou příhodou, divnou situací, stát se aktem kulturní sabotáže, ale žádným uměním, jen rozbitým městem a něčím jako člověkem kdesi vněm. Nikdy jsem nepochopil, jestli bylo dobře nebo špatně, ani jestli to bylo vůbec možné nebo jen vysněné, ani co to vlastně znamenalo, když tehdy v květnu 68 struktury sestoupily do ulic. „Osoby, které se rozhodly se vypravovat, opouštěly na neurčitou dobu obecně vyžadované motivy jednání, pohybů, svých vztahů, práce i aktivit volného času a ztrácely se mezi atrakcemi a nabídkami okolního terénu. Ve vypravující se skupině se ze subjektů stával objekt.“ Narozdíl od zevlouna se nechtěli dívat, věděli, že jejich obrazotvornost je zanesena spektaklem, a tak jim záleželo na vlastní slepotě, na

samovolném rozpouštění jejich pohledů vypravujících se ze situace do situace. „Lidský model, který má jenom dvě nohy, musí udržovat aktivní rovnováhu už když jenom stojí zpřímá; je to něco, co se každý musí učit. Při chůzi musí být tato aktivní rovnováha neustále obnovována, protože lidská chůze je vlastně série řízeného a ovládaného padání vpřed.“ Chtěli být bezpříznakovými znaky toulajícími se bulváry. Slovy, co nic neříkají, ale ujdou i několik kilometrů za den. Nápisy nad obchody, které nepotřebují, aby jim svítila všechna písmenka, ale vypravování se není akt řeči. Stávali se nehodou, která hledá, kde by se mohla stát, vytvářeli situace, místní křivosti prostoročasů, které dělaly do transparentnosti ulic spektaklu rozmanité mezery bez příčiny, jimiž se čas mohl vypravovat, jak chtěl. „Zlomy, které uznává navyklý smyslotvorný rozvrh jako hranice jsoucen, jsou pro putující pohled jen jedním druhem záhybů vizuální látky, jen jedním z návrhů členění; ztrácejí se v mihotání vyvstávajících, mizících, vlnících se, třepících, rozostřujících, ajvazujících a zhušťujících se linií, z nichž každá se může stát obrysem a každá se v jakýsi přízračný obrys proměňuje.“ Nakonec to dopadlo tak, že když se díváte na Debordův film Společnost spektaklu, když čtete o všem, co je štválo a proti čemu se rozhodli bojovat: jednou bude tahle společnost tak trapná, takovým spektaklem, že se sama rozpadne a nastane velká revoluce, kterou my svými malými kroky, ztracenými, samoučelnými, bezcennými a nesmyslnými zase o něco přiblížíme, když se snažíte vidět očima Situacionisty, tak víte, že spektakl se nerozpadl, že revoluce začal sám reprodukovat, takže už s nikým nehýbají, že flaneury zaměstnal, trapnosti svěřil veřejnoprávním televizím, situace nechal zmutovat do digitálních obrazů a ony se nyní prohánějí kyberprostorem a ze samotných Situacionistů nadělal vypravující se kyborgy.

Bude to o pohledu řidiče metra přijíždějícího na I.P.Pavlova, jemuž se na přední sklo přisaje sebevrah a on ví, že nedokáže zastavit, aniž by jej nedonutil sesunout se pod kola soupravy.

O pohledu mapy z fleků od kafe, co vede na místo, kde žije King Kong, předvídá ostrov schovaný do mlhy, a když se vidění, které ji používá, skutečně zamlží, odlétne rozmočit se do moře.

O pohledu jakuzy, která má tokijské ulice natolik pod kontrolou, že se zde nemusejí zamykat auta. O pohledu města ze skla. O pohledu ptáka, když se mu nechce nikam letět. O pohledu ztrácejícím svůj volný čas a o narušeném pohledu.

O pohledu Deleuze a podobném Guattariho, když kolem nich prošly tři dcery chaosu, chaoidy, totiž umění, věda a filosofie, měly na sobě formy myšlení či tvorby a chovali se jako skutečnosti vytvořené v rovinách, jež protínají chaos.

O pohledu, který si v autobuse hledí cizích lidí. O pohledu teroristy, jediného člověka, který je rád, že přijíždějící linka je narvaná k prasknutí. O pohledu, co dává smysl jeho budoucnosti. O pohledu, který se potřebuje dostat do vězení, protože má dojem, že se jinak k tomu Proustovi nikdy nedostane. O pohledu auta, co s kapkou krve na kapotě rozváží po městě krev.

O pohledu kyborga sestaveného z flaneura, Situacionisty a nejmodernějších technologických výstřelků, umožňujících vidět město v éře jeho biokybernetické reprodukce z nelidského místa pohledu.

„Stalo se tak díky výrobcům a prodávacům zboží, kteří v libůstkách zevlouna spatřili svou šanci: obklopí-li se městské promenády obchody se zbožím dostupným „obyčejným lidem“, pak „obyčejný člověk“ bude moci ochutnat zevlounovy požitky a

rozhodně tak neopomene učinit. Nebudou to již potřeby, co bude zákazníka přitahovat do obchodu, ale estetické tužby, jež nejsou na rozdíl od skutečných potřeb vlastně nikdy ukojitelné. „Dnes se absolutní nahrazuje relativním a interaktivním. Místo stabilních systémů pracujeme s dynamickými systémy. Místo jednoduchých, jasně funkčních programů používáme programy založené na mnohotvárnosti a náhodě. Povaha současné architektury je dynamická a interaktivní, a to ji odlišuje od jasnosti klasické architektury a funkční čistoty architektury moderní.“ Jakmile se zákazníci masově nahnou do hypercenter, stanou se sami podívanou pro sebe navzájem, promění se v neplacené herce nekonečného představení, atrakcí, jež přitahuje samu sebe. Jestliže se však kdysi zevlouni pařížských krásných bulvárů radovali ze spektaklu, který - aspoň ve svých představách - režírovali, pak nové krásné čtvrti nákupních promenád jsou výsledkem do detailů promyšlené režie.“

Co doopravdy zasadilo Situacionistům poslední ránu bylo dálkové ovládání. Bauman tvrdí, že televize je další z výsledků procesu komercializace flaneura, ale vzhledem k tomu, že zevloun do viděného přímo nezasahuje a dálkové ovládání je zasahování do okolní krajiny samo, má přepínání mezi kanály modrosti blíže k akcím Situacionistů než k vysněným historkám z pasážských kaváren v nákupních centrech. Používat dálkové ovládání se civilizace obrazů naučila právě ze situacionistických výprav, z bezcílného brouzdání krajinou, z vytváření nenadálých zlomů a spojů, z navozování podivných kontaktů, z nahodilého zaplétání se se spektaklem, to oni ukázali spektaklu jak čist vnějšek dálkovým ovladačem, spektakl jejich nápad jen použil, zapojil vytváření situací do svého uzavřeného obvodu generujícího obrazy, naše oči se naučily přeměřovat všechnu energii organismu směrem k přepínání vlastního pohledu, lidské prsty slouží na tlačítka a pohyb ruky i celého těla obstará infračervené světlo neviditelně létající po obývacích pokojích, kinetická energie je na nule, potenciální v nekonečno, vysílá se nonstop.

Dnes se sama skutečnost jeví jako to, co se den co den line z televizní obrazovky. V životě městské ulice jsou si lidé navzájem pouhými povrchy. A tento svět je světem zevlouna, či spíše světem, který je experty strážěn zevlounovi na míru. Dívat se na televizi, to je jako zastavit se v parku a sledovat, co se děje kolem. Chodec si razí cestu středem přehlídky povrchů, již je sám účastníkem - procházka městem je prohlídkou expozice povrchů, v níž ten, kdo se prochází, je sám exponátem. Svět složený z epizod je rájem pro zevlouna: gigantický rezervoár po břehy naplněný cetkami - brát a přebírat, brát to, co se nejvíce leskne, co přitahuje zrak, co je na pohled příjemné, co ucho potěší a dlaň příjemně a pak se objevilo něco jako residentní virus, místní a zároveň odolný vlivům spektaklu, pohled s jinými očima, co dokázal unikat, zaplétat se s chaosem, přepínat krajiny na dálku, pohybující se klidně nekonečnou rychlostí, pohled kyborga, jemuž nebyla cizí situacionistická vyprávění, ale ani mu nevadilo se jen tak zevlounsky rozhlížet kolem, už nikdo neříkal kolem sebe, protože ten kyborg bezostyšně ztrácel své orgány, rozbíjel se po síti a připojoval k sobě cokoli potkal a zase to ztrácel. Kyborgové se nebouří, žijí v budoucnosti, už je po revoluci, po subjektech i po umění, nejsou proti povrchům. Zbožím, exponátem, spektaklem či nečlověkem jsou přirozeně, myslí povrchově, jejich těla vědí, že vytvářejí dva druhy kompozic, že vidí a je viděn, ale bylo mu to jedno, nemyslel na sebe, dával přednost používání mezer a obrazotvornosti vnějšku, moc toho nenamluvil, jen se rozpouštěl v místních křivostech situací, které zažíval

přímo na umělé kůži, když se vypravoval po městě. Kyborg připojil k dérivé zkušenosti z internetu. Když se objevil první kyborg, nehledal si práci a ani nepožadoval žádná lidská práva, nemuselo se jednat, zda je vhodné přiznat kyborgům právo na svobodu slova, jen se usmál, když jsem mu vyprávěl, že si tím lidé kdysi lámali hlavu.

Jestliže flaneur je představující si vidění a Situacionista vypravující se akt řeči, pak kyborgovo myšlení je zahýbající se zaplétání těchto dvou pohledů, je to myšlení situace, co se vypravuje, a tedy rozpouští, místo pohledu. Pro Situacionisty bylo město lokomotivou jedoucí po jedné koleji spektaklu, položené jen a jen pro ni, pro kyborga je město tramvají, sítí navzájem se vyhýbajících a protínajících se kolejí, navracejících se čísel, lesků na oknech, změní elektrického vedení, zastávek a teček a šipek a předností v jízdě, které jsou z celé autoškoly to nejtěžší, ale kyborg nepotřebuje nic řídit a nechává se vést městem. Kyborgovu kostru tvoří proměnlivá kompozice ploch, kterou můžete zahlédnout, když jej míjíte, vypadá jako shluk povrchů, který se nabízí vašemu pohledu, sám od sebe, není nabízen kyborgem, ti neplánují, jak budou vypadat, něco takového pro ně vůbec nemá smysl, protože se bezpřestání vypravují, a tak mají vždycky všechny oční stíny rozteklé po všem, na co sáhnou, jenže si toho nevšímají, neboť pro kyborga nejde o cizí věci, o něco, co by si nemohl zašpinit, ulice, po níž si vykračuje, není venkovní prostor jeho těla, „postupuje od domu-teritoria k městu-kosmu, rozpouští identitu místa ve variacích Země, takže město už nemá místo, nýbrž vektory zavíjející abstraktní linii reliéfu, a nenásleduje po kosmu" město, kyborgův exoskeleton, když přešel ze spalování nerostného bohatství a lidské pracovní síly na přeměnu informací, se pro kyborgův endoskeleton stalo nerozlišitelným od něho samotného, kompozice kostí kyborga se prolínají s kompozicemi domů, křižovatek i celých čtvrtí, informace létající volným připojením mezi činžáky se zaplétají s jeho datovými soubory, jednou se rozhodl pochyťat na Václaváku všechny tamní trojské koně, ale brzy jej to přestalo naplňovat, tak se vydal někam jinam, kde tušil, že by cosi mohlo jeho nepevnou paměť vystavit zábavnějšímu rozptylování.

Rozpuštěný kyborg je na místě pohledu. Tam, kde se rozplývají úhly pohledu, mnozí points of view, nahlíží na odvrácené strany věcí, kam se vypravují setkávat mezery, kde se přelézají horizonty, kde se namísto vidění vypravuje, kde se místo názorů dívá na lesknoucí se povrchy, kde lze editovat víc oken najednou, kde je to vždy na místo pohledu, kam, někam jinam, někde jinde, zrcadla tu vidí za roh, zvířata se deterritorializují, Karolína se baví, vy tu zažíváte dobrodružství i v uličkách, do nichž jste nezatočili a kyborg tu prostě žije, protože ani kyborgové si nevybírají svůj umwelt, „svět neužitečné viditelnosti, svět putování pohledu, který nevyhání přízraky, který smazává rozdíl mezi světly a věcmi, nechává ve tmě navzájem se oslovovat koncová světla automobilů, odlesky drahokamů v červeném zrcadle a světla vzdáleného letadla, a vytváří tak z nich nová souhvězdí, v každém okamžiku zanikající a slibující nový zdroj." Místo pohledu neznamena pro kyborga nějaké vlastní teritorium, ale obrazotvorné vypravování se za hranice jeho vidění, vytváření kompozic nepravděpodobných situací, spíše než obývání nebo dokonce zabydlování, nekončící dobrodružství, v nichž jsou jeho plochy jednou z ploch místního pokrivení spektaklu nebo prostoročasu nebo místa pohledu. Kyborg se nepotřebuje zastavit, má spoustu volného času. Není na místě pohledu, ale je místem pohledu, nejezdí v tramvaji, ale vypravuje se tramvají, nepotkává obrazy, ale obrazy v obrazech, vidává

cizíma očima, rozpouští se ve vnějšku. Kyborg není v prostoru, ale prostor je v kyborgovi, který si hraje s městem. Přetváří jeho atmosféru. Rozlévá do něj svou zvědavost. Mezerovatí jeho zdi. Barví zákoutí. Buduje vodní příkopy. Vypíná a zapíná pouliční osvětlení. Situace, které vytváří, mohou být pro lidi celkem urážlivé, je to uličník, ale co čekat od futuristického hybridu zevlouna, postavy ze Star Treku, Guye Deborda, vypařeného hráče počítačových her, bezdomovce, křemíku, zoceleného muže, emancipované ženy, postmoderního města, člověka podílejícího se svými hlasy na hladkém průběhu oblíbené reality show, vrcholového golfisty, tramvaje nebo pijáka absintu. Kyborg je podivně křivící se místo se zasít'ovanými očima, biokybernetickou náladou, chaotickým atraktorem, dehumanizovaným myšlením a nejistou perspektivou.

Jednou sedí kyborg na zastávce tramvaje v Lazarské a dívá se do stropu, kde se odráží display jeho mobilního telefonu, na kterém píše smsku a zároveň sleduje, jak dešťové kapky dopadají na čekárnu i na dlaždice na zemi, které se taky v plastové střeše odrážejí a přijde k němu zvíře, co kdysi uteklo z klece a zeptá se ho: „Nechceš mapu k pokladu, mě to nebaví.“ „Ok,“ afirmuje kyborg, vezme si mapu, podívá se na ni, je lehce zohýbaná, dřevá a ohořelá, kudysto ty zvíře chodilo, zeptá se zvířete, ale to už je zase pryč, přijede tramvaj, možná ta z mapy a možná ta jedoucí do míst, kde jezdí ta z mapy, tak sebou pohne dovnitř a sedne si k oknu, protože zrovna přijel ten typ tramvaje, v němž se jinam posadit nedá, stará dobrá červená tramvaj.

Pro kyborga jsou všechny noční tramvaje od sebe neustále stejně daleko. Okna tramvajů jsou hranicemi mezi jejich vnitřky a vnějšky, jsou to mezery oddělující vnitřek kyborga od venku se křížících ulic, mezery nezřídka poškrábané klíči od neznámých dveří, mezery, o něž si kyborgové opírají hlavy, takže na nich později zůstávají mastné opary, do nichž lze něco napsat, ale ještě lépe to jde, když je sklo normálně zamženo, zadýcháno nebo zapoceno. Tentokrát bylo okno v pořádku. Kyborg se naladil na tramvajové vidění. V parku, kolem něhož projížděli, nebylo vidět živou duši, světla s Žitné se prohladila po opěradle před ním, pak se kino MAT změnilo na TAM, což kyborgovi nepřipadalo už tak bezvýhodné, uviděl v okně Čiňana sedícího naproti němu o sedačku před ním, „střepy tvarů“ rozhodl se, že jej nechce vidět přímo, ale že jej bude sledovat jenom přes sklo, protože věděla, že lidé si v hromadných prostředcích neuvědomují, že je někdo může sledovat, aniž by se na ně díval, Čiňan ale jenom jel tramvaj, takže nic nedělal, „pohled už neprobíhá barvami a tvary, aby hledal písmena roztroušená v prázdnotě, putuje teď vizuální plání a zažívá v každém okamžiku dobrodružství a setkání v zónách, které chápeme jako prázdné „mezi“, kterými pohled rychle prolétává v jejich labyrintických zákoutích, v tajemném písmu rýh a záhybů na površích věcí“ na oknech, kde se navzájem procházejí kompozice obrazů i Obrazů, stíny sedících i siluety kolemjdoucích, kyborga už ta mezera lehce studila, ale i když odtrhl hlavu od hranice tramvaje, stále sledoval lesky „zmuchlané linie“ okolních domů přistávající na skle, ujíždějící průhledná auta, spolucestující duchy, teleportující se kyborgy, nápisy vypravující se zleva doprava, ale i nápisy, kolem nichž oči prolétávaly zprava doleva, „Neonová písmena jsou součástí roje nočních světél, jejich sdělení není zcela odlišné od sdělení ostatních světél.“ otevřené okénko nad jeho hlavou posílalo reflektometry kolemjdoucích vozů do ztracena, ale ještě předtím je zohýbá a rozmaže, některé části skel se u tramvajů vyvinuly tak, aby se v nich míjené budovy vlnily a navzájem prostupovaly a šikmily a

nenadále ocitaly ve slepých úhlech, pak jela tramvaj čtvrtí interaktivní architektury, takže kyborg viděl najednou tramvaj lesknoucí se v povrchu stavby napravo i tramvaj lesknoucí se v povrchu budovy nalevo od tramvaje a viděl i sklo, kde se to oboje míchalo, navíc s lesky z protějšího okna, čímž se to zase znásobilo a ještě na okně viděl vnitřek tramvaje, takže se díval do obou stran, dovnitř i ven, viděl sebe, jak se dívá a viděl tramvaj, na níž se leskne tramvaj, na níž se leskne tramvaj a navzájem se předjíždějí, nehýbal očima, jen se díval na okno, na mezeru, po níž se proháněli lesky ze všech stran, pak zjistil, že vedle sedí Martinka, měla lesklou sukni a myslela si: „Nejsem drzá?“, neboť v tramvaji začalo sněžit, potom jí hlavou projel celonočně rozsvícený supermarket, keře prorůstající plot, pak si zhaslá okna nechal na oka mžik procházet vlastním obličejem, tramvaj docela uháněla, a tak po okně létala jedna informace za druhou, tvary města se po uličně roz pouštěly, věci, s nimiž se tu setkáváme mají kentaurskou povahu: jsou monstrózní srostlicí viděné části „plíseň nahodilých povrchových skvrn“ a imaginárního zbytku velkou pohyblivou koláží bizarní a proměnlivá torza věcí dostávají do nečekaných sousedství tyto konstelace se ještě ke všemu stále hýbou „neužitečné vycpávky obrysů“ a přeskupují ve vizuálním světě pobíhají jako psi, karneval tvarů, aby se dotkli nesouvisející věci, občas kyborga něco zaujalo, na takový lesk se podíval ještě znovu a zachtělo se mu, vypravil se do něj jako Decard v Blade runnerovi, ale nikoho z tramvaje nenapadlo, že tam už vlastně nesedí, ani když se pohyboval mezi dalšími tramvajemi ve městě jako spidermani, jen místo vláskem vystřelovaných ze zápěstí používal vlnovou funkci svých světelných čipů, nechával jejich pohledy se prolínat s lesky na oknech vozů brázdících vzdálené periferie, když se mu tam zalíbilo, rozhodl se přestoupit, to pak jeho tělo najednou z tramvaje zmizelo, což lidi zpočátku děsilo, ale pak pochopili, že si alespoň mohou sednout na uvolněné místo, a tak nebyla teleportace zakázána.

Vyskytne-li se ve městě King Kong nebo Tyranosaurus rex, je jisté, že napadne autobus (tramvaj), udeří do něj, jen tak, bude jej chtít převrátit, sklo se vysype všude kolem a cestující budou uvnitř křičet. Dělají to zřejmě proto, že v našich městech občas nějaký dopravní prostředek vybuchne, a tak se King Kong nebo tyranosaurus cítí víc reální, tak nějak skutečně nebezpeční, takže se jich diváci bojí jako opravdových teroristů, kteří z bezesporu iracionálních, zvířecích a nelidských pohnutek prostě ničí náhodné spolucestující.

Situacionisté měli rádi Američana Richarda Grossera, který navrhl stroj na nic (useless machine), „pečlivě zkonstruovaný tak, aby nemohl sloužit žádnému účelu,“ malou hliníkovou věc s neonovou žárovničkou, která se náhodně vypínala a zapínala, prodal jich něco přes pět set. „Nechat se unášet náhodou a zároveň nacházet život všude tam, kam nás náhoda zavede - a to takový život, který pádí okolo.“ Přes obrazy na dveřích, které se objevují, když je tramvaj zastavena a dveře otevřené a nikdo nenastupuje, po lescích mizejících na skle uprostřed autobusu, když za ním někdo sedí a vytváří tak tmavou podkladovou plochu pro povrchy domů, jež se rozhodly trávit svůj čas nastupováním a vystupováním z městských dopravních prostředků jezdících pod jejich okny nebo po naleštěných omítkách lámajících světlo i kolemjdoucí těla. „Přímá percepce je aktivita, při níž se z okolního proudu světla sbírají informace jako se v pralese sbírají ptáci, aktivní průzkum tropického vnějšku, spočívající v dívání se okolo, otáčení se a pozorování věcí.“ Když tramvaj sjíždí po Krejčárku, leskne se na jejích oknech celé město. Když v meziměstském autobuse sedíte přímo za řidičem,

vidíte před sebou, jak jedete tam, odkud jedete, navíc to od zastávky k zastávce před vámi mizí v dálce.

Když vaše tělo jede automaticky do práce, lze mozku, myslícímu jedině na konečnou zastávku, na ztracení se od všech těch namačkaných spolupohledů, umožnit vystoupit z hlavy tak, že si necháte své perspektivy rozpouštět v lescích, které se vyskytují i ve dne, ačkoli nejsou zřetelné jako jejich noční drugové, jinak lze o bytí lesků říci hlavně, že jsou lesklé a stinné a že jsou kompozicemi světla jako cokoli jiného. Lesky nejsou žádný poklad, ten už kyborg beztak nejspíš vypustil z hlavy, lesky jsou v každé tramvaji, i v té přepravující spící disidenty, řadí se k druhu obrazů, kterým budeme říkat film divoký a z pohledu kyborgů patří do základní výbavy všech dopravních prostředků stejně jako skutečnost, že do tramvaje občas nastoupí mlha, naštěstí k tomu tentokrát došlo blízko konečné, takže to dlouho nevadilo. Na poslední stanici s El Lisickim vyhodil do povětří starý obraz, vyvedli jej mimo dosah zemské přitažlivosti a způsobili tak, že se vznáší prostorem, jenž představuje samostatný svět, pak si tramvaják dostatečně odpočinul a všichni tři se opět vydali do centra.

Film divoký je světlo, které se natáčí samo, když se zaplétá s povrchy, co se mu postavily do cesty. Film jsme si vyrobili, použili jsme naše technologie a znalosti a zdomestikovali jsme si filmy divoké, pochytili je do aparátů, zorganizovali jsme si je do kompozic, které neměly s jejich chvějící se živelností a mžitkovitostí mnoho společného, ale na druhou stranu zcela vyhovovaly našim viděním toužícím po řádu a lidských tvarech a reprezentacích, zkrátka dobře seděly našemu spektáklu, jemuž jsme světili naše pohledy a prodali svůj čas. Ještě jsem se nerozhodl, jestli filmy divoké zaznamenávat nebo e nechávat mizet, když slunce přestane vysílat energii, protože filmy divoké nemají žádné rámy, a tak zarámované nějakou z kinematografických kamer nevypadají vůbec divoce, takže spíš myslím, že to moc smyslu nemá. Filmy divoké odpoledne po třetí hodině vytvářejí dva topoly, co stojí před oknem v Holešovicích. Také akvárium, co má náladu rozvlnit malbu na zdi. V noci se před spaním promítají na strop díky světlometům parkujícím pod oknem. V tramvaji jsou to lesky nerespektující koherentnost světových stran. Šmouha světla, která přesvětlila Zemi na krytu helmy Neila Armstronga, když se natočil bokem k lunárním reflektorům. Pohozená cédečka tvoří barevné filmy divoké, všechny Vermeerovy dívky mají doma filmy divoké a v posledním záběru Pána prstenů sedí film divoký na dveřích domku nejnámějšího starosty Hobitína.

Giacomo Leopardi 20. září 1821 viděl světlo slunce nebo měsíce spatřené z místa, z něhož nejsou vidět, místo pouze z části osvětlené tímto světlem, vnikání řečeného světla do míst, kde se stává nejistým a naráží na zábradlí a není zřetelné, např. skrz rákosí, les, přivřené balkony atd. atd. Příjemné a působivé je totéž světlo ve městech, kde je roztrženo stíny, kde temnota často kontrastuje se světlem, jež na mnoha místech postupně pohasíná. K této kráse přispívá rozmanitost, nejistota, pohled ne zcela úplný, a tedy možnost těkat představitostí vzhledem k tomu, co není vidět.

Když bylo 10. května 1994 v New Yorku 80% zatmění Slunce, vypravoval se Stephen Jay Gould po městě a na každé ulici se lidé shromažďovali a navzájem si předváděli své improvizované promítací pomůcky. Nejpočetnější hloučky se shromažďovaly pod stromy, protože skuliny mezi listím fungovaly jako malé kamery a na chodník se promítaly mezi stíny větví a listí stovky drobných srpků slunce.

A 21. prosince 1969 stál Michael O'Kelly uvnitř chodbového hrobu v irském Newgrange, postaveném kolem roku 3250 př. Kr., kde viděl, jak v 9:54 britského času objevil se nad místním horizontem horní okraj slunečního kotouče a v 9:58 zasvítil přímý paprsek slunečního světla skrze střešní krabici rovnou na podlahu chodby a postupně dosáhl až k dolnímu okraji kamenné pánve v koncové komoře. I ve středověké Praze zapadá slunce v místech oltáře svatého Víta v pražské katedrále, díváme-li se v den slunovratu zpod staroměstské věže zasvěcené svatému Vítovi.

Jedna elegantně oblečená dáma s cigaretou v ústech vztáhla při maximálním zatmění ruku přímo proti slunci a ve spodní části všech mezer mezi jejími prsty se objevil obraz srpku. Vykřikla takovým nadšením, že se lidé okolo začali smát.

Filmy divoké se vyskytují na povrchu řeky protékající pod lampami zavěšenými na mostě, na nichž si pavouci v létě staví svá města zasít'ovaná tak akorát, aby světlo žárovky halilo celé město do neviditelné záře přitahující zvědavost místních hmyzáků. A hojně také v katedrálách, kde povrchy sloupů, oltářů nebo lodí čekají, že venku nebude pod mrakem a svatí z vitráží rozpustí svá pestrobarevná roucha kam až oko klečícího dohlédne. „Úplně zastíněný Měsíc může být zcela temný, ale může také hrát všemi možnými barvami.“ Polární záře je film divoký pobíhající v atmosféře. Když film divoký obsadí monitor, stanou se všechna vaše písmenka neviditelnými a když se ocitne na televizní obrazovce, není žádný důvod ji zapínat.

„Čtete s úžasem, že prý se zavede podzemní dráha v Praze! To snad místo elektrické dráhy? To bychom se museli zbláznit! Pořád jezdit v tunelu a nevidět matku přírodu a Boží světlo, že to mají v Londýně, co je nám po tom!“ (1925)

K nejpočetnější skupině kamenů užitých v pražském metru, hlavně v centrální části města, patří žula, až na malé výjimky domácího původu z Čech, Moravy a Slezska. V omezeném rozsahu byly při stavbě použity tmavé vyvřeliny, kamenicky označované jako syenity. Početně jsou v metru zastoupeny překrásné vápence a travertiny, pocházející hlavně z bývalé Jugoslávie, Bulharska, Maďarska, Rumunska, Albánie a SSSR. Výjimečně až z Kuby!

Musíte si sednout tak, abyste měli na dohled mezeru mezi vagóny metra, pak se podívejte nahoru, mělo by tam být zahnuté okno, na němž je našikmo vidět celý vnitřek vozu, a když souprava vjíždí do stanice, také kompozice rozsvícených a nesvítících zářivek, které se promíchají s liniemi světel zevnitř vagónu, pak vlak zastaví, lesky z metra mají v sobě něco z Vasareliho a něco z Brakhage a dokud dveře nedokončí své zavírání, zaplétá se na skle kyborgův obraz s Obrazem nástupiště, možná si vzpomenete, že jste chtěli vystoupit, ale cestující se opět rozjíždějí a lesky zmizí hned, co metro vjede do tunelu mezi další kabely našeho undergroundového komunikačního světa. Každá ze stanic metra má svou zvláštní kompozici zářivek a jelikož i interiéry metra svítí stejně, jsou při každém příjezdu do stanice lesky totožné jako dvě kopie jednoho filmu stáhnutého z internetu, neboť zářivky se na stropěch nehýbou, což je škoda. Kdybyste jezdili stále dokola mezi dvěma zastávkami, viděli byste jen dva různé záběry. Ale většinou je některá ze zářivek rozbitá, takže lze vždy zahlédnout pár nesvítících zdrojů hmoty-energie, jež dělají z každého brždění soupravy u monotónních nástupišť nepředvídatelný divácký zážitek plný mezer a narušených pravidelností.

Metro je jeskyně, nora, atomový kryt nebo aparát, v němž žijí filmy divoké ve věku své technické reprodukovatelnosti. Metro si musí všechno světlo vyrobit samo,

úplně jako kinematografie. Do metra nemůže jako do noční tramvaje nastoupit lesk měsíce nebo blesku, jde o prostředí bez přímého slunečního záření, o místo, které se zdá být pro paprsky světla zaplétající se s cizími plochami krajně nehostinné, ale biosféra dokáže zalézt do všech našich hloubek a civilizace obrazů je zvědavá i na ten nejtemnější tunel, a tudíž bylo jen otázkou času, kdy se filmy divoké naučí používat technické vymoženky civilizace. Leskům z metra nezáleží na rytmu jejich vyprávění, zcela jej ponechávají na pohledu tlačítek řidiče sledujícího zrcadlo, při svém stávání se vycházejí výhradně z jízdního řádu, jejich čas je osvobozen od pohybů Slunce kolem Země, prostě si vegetují na vlcích podzemní dráhy, kde vytvářejí kompozice, jsou to abstraktní obrazy přístupné stejně pohodlně jako ty v galerii, jen samy od sebe, používají jasné bezbarvé barvy, je jim lhostejné, zda je někdo pozoruje či ne, nejsou to filmy pro diváky, ale filmy divoké vypravující se nad hlavami více než milionu cestujících denně, tlačí se s nimi ve špičkách a přeci nikomu nepřekážejí a opírají se o dveře, aniž by kdy spadly do kolejí. Na konci stanic metra se celodenně promítají rozmanité příjezdy vlaku; za sto let se kinematografie napevno usídlila v kořenové struktuře velkých měst, takže noví filmoví historici se nebojí nechat si ujet metro před nosem, jelikož tam dole je vždy co sledovat. Čas nelze ztratit.

Když jedete z Černého mostu na Rajskou zahradu, není metro zakopáno pod zem, ale projíždí válcem s velkými okny, takže to vypadá jako kdybyste jeli uvnitř filmového pásu, z jednoho políčka do druhého, hladce, bez drncání, skrz mezery mezi nimi, krajinou míhající se jako v experimentálních filmech. Vracíte se do města z jejich jedinečné projekce v tamním kině Ponrepo, asi jste měli potřebu vidět na plátně něco rychle se střídajících linií, fleků, barev a divných věcí, z nichž některé mohli připomínat nějakou věc a nyní se sleduje v protějším okně, hlavou vám procházejí kabely, rozmanitě se vlní, rozestupují, spojují, zaměňují jeden za druhý, je to zvláštní podívaná, stejná jako ony zvláštní filmy, co jste právě viděli, tam také byli barevné linie prolínající se s lidmi trávícími svůj čas, jedete daleko, v záběru s vámi už sedělo mnoho různých osob, několik stanic před vámi stála slečna s popsáním zadkem: lipov etsy: znaky byly odděleny od svých významů, od svého použití, od své funkce, od svého podkladu a zůstává jen parodická hra, paradoxní celek, ve kterém šaty zhumorňují psané slovo a psané slovo zhumorňuje šaty: něco jako přestrojený Gutenberg v kresleném seriálu, pak naštěstí vystoupila, takže se mohla zase dívat, jak se její obličej rozpouští do temných děr mezi oranžovým a žlutým kabelem, dojeli na Vyšehrad, kde je asi nejlepší vyhlídka, kterou pražské metro nabízí, pak vozy najednou zastavily uprostřed podzemí a kyborg si všiml, že na kabelech jsou černé proužky, kterými jsou přidělány ke stěně tunelu, a které nejsou vidět stejně jako mezery mezi filmovými okénky, když film anebo metro jedou správně plynulou rychlostí, jeden z těch avantgardních filmů se také zasekl, takže to nebyla náhoda, že si vzpomněl právě na tuto vlastnost filmového materiálu, ale jen na chvíli, protože kabely mezi Florou a Strašnickou stojí opravdu za to, úplně se do nich zabrala, nikdo nepřistupoval, nikdo nelezl do záběru, přestali hlásit jména stanic, které se jí míhaly za zády, měla dojem, že po modrém kabelu cupitala krysa, ale asi se jí to jen zdálo, věděla, že člověk, co sedí naproti si myslí, že se kouká na něj, že mu to vadí a že nechápe, že když dělá obličej, že jí to nevadí, že čumí dál, ale ona už se dávno nedívala, byla jen pohledem rozpuštěným mezi chvějící se tvary kabelů, cítila každý jejich záhyb, i nejnepatrnější zvlnění, byl to asi nejzajímavější film, co ten večer

viděla, jen hejno kabelů, které občas zaujme nějaké dítě natolik, že odmítá vystoupit, jenže potom metro přešlo Skalku a kabely zmizely a tunel skončil a její pohled se už nemohl dál držet barevných linií, ale za to se nacházel v krajině hostivařského depa, mezi kopečky porostlými travou a stádem srnek a zajíců skrytým v keřích a mezi malými stromy, prostě v přírodě, co z vagónu metra vypadá tak nějak jinak, nezvykle, nemístně, nekabelovitě.

Můžeš mi říct kam jdeš? To nevím. Snad bych to mohla vědět, když jsem tvoje cesta. Aha, jdu na vyhlídku, jdeš se mnou? Hned teď? Dřív než nám z ní udělají nerostné bohatství. Je to do kopce? No to jo. Tak já počkám tady.

Pro většinu lidí je meskalin téměř naprosto neškodný. Na rozdíl od alkoholu nevyvolává stavy nekontrolovatelného jednání, které by následně ústilo ve rvačky, násilnosti a způsobovalo by třeba dopravní nehody. Pod vlivem meskalinu si totiž člověk v pohodě hledí svých záležitostí. Albert Camus jednou na nástěnce četl, že alkohol dělá z lidí zvířata a pochopil, proč ho má tak rád. Jednou jsem na Letný potkal na vyhlídce ježka. Měli bychom méně mluvit a více kreslit. Já osobně bych se rád zřekl řeči vůbec a nejraději bych jen skicami přirozeně vyjadřoval vše, co chci říci, říkal si Goethe, ale protože chtěl barvám vnutit řád, nenaučil se nikdy pořádně dívat, nepřestal psát a jak to dopadlo, jako rozlámaný Wittgensteinův žebřík, který se válí támhle v roští s dírou ve stropě. Že výhledy do dálek o milión let přetrvají toho, kdo se do nich dívá a splývají s oblohou, která se už klene nad zemí úplně vymřelou. Vyhlídka není vršek na rozhovory s bohy ani maják ani rozhledna, ale pohled do propasti pod sebou, místo pohledu, kde všechny zákony, jež se sem snesou, okamžitě rozfouká vítr a kde se lze dobře teleportovat někam jinam. Město tam dole je mozek, pod každou synaptickou vazbou mu přenocuje bezdomovec a mezi tramvajemi, připomínajícími odtud brouky, se nekonečně rychlými pohledy přepínají kyborgové. Na vyhlídce jsou všechny domy ve městě od sebe stejně daleko a každá ulice se protíná se všemi ostatními. Z vyhlídky je vidět lesklost spektaklu, zářící střeptiny jeho okovaných střech. Jděte prostě na kopec a uvidíte. Cílek píše o jednom místě v centru Prahy, kde Ptáci si sedají jedině na vyhlídky. Nazdar Andy, dobrý místo. Místu či věci můžete být stejně tak věrní jako člověku. Z určitého místa vám skutečně může poskočit srdce, zvláště když se do něj musíte dopravit letadlem.

12. září si všichni Pražané představovali, jak do jejich hradu naráží letadlo. Ideální místo na sledování tohoto živého přenosu jsou podle mě lavičky v petřínském sadu, když se pokračuje nahoru kolem amerického velvyslanectví a nemocnice, kde jsem v pěti letech tři týdny pobýval, ačkoliv mi rodiče slíbili, že si pro mě zítra ráno přijedou, tak tam na těch lavičkách je to dostatečně daleko od trosek hradu a dostatečně blízko u ohně. Po celou dobu tohoto vyprávění o budoucnosti vládnou v Česku jednání o budoucí vládě, říká se tomu patová situace, ale je to v celku zábava. „To je čistá profesionální práce. V žádném případě v tom nehledejte činnost Sociální demokracie,“ řekl předseda Sociální demokracie. „Na konci 1. třetiny zamířili Češi k brance.“ Aspoň že žijeme v díře po meteoritu, protože propasti nikam nepadají. „Jenže Sokrates ve skutečnosti každou diskusi ustavičně znemožňoval. Přítel proměnil v přítele jediného pojmu a pojem v nesmiřitelný monolog, který postupně eliminuje všechny soupeře.“ Jsou města, v nichž žijí barevní holubi, mají tam jinak nastavené hodiny a zdejší lidé se nestarají o přemýšlení o vlastní situaci, ale prostě tu žijí.

„Výzkumy ukazují, že lavičky, odkud se dá pozorovat víc lidí a událostí, kde je víc kontaktu, jsou obsazovány rychleji než lavičky v koutech. Sedět na lavičce a dívat se kolem vypadá jako něco pasivního a skoro nespolečenského, ale po mnoha letech výzkumu víme, že právě to lidé potřebují.“ Vypravování ukazuje, že laviček je na pražských kopcích málo, nezdá se, že jsou obrácené k vyhlídce zády a také že lavička není na vyhlídce žádnou nezbytností. Ideální lavička by měla být pro tři až čtyři kyborgy, ale ve čtyřech si jeden zase pořádně nezahulí. Život se stává z kompromisů a jejich obcházení. Jde v pravdě o sisyfovskou práci, sedět na kopci a kouřit. Motat jedno za druhým. Situacionisté svá vypravování končili na vyhlídkách, kde si povídali o tom, co zažili tam a co tamhle a v roce 1905 na jednom pahorku blízko Bernu vyprávěl Albert Einstein svému příteli poprvé příběh o teorii relativity, která se tak krásně dala vysvětlit díváním se na támhleto věž kostela a támhleto věž toho domu. Protože kouřit nelze všude, ale ani když nepočítám čas na objevení zajímavého místa, tak pokud se dvakrát denně zastavím na špeka, než to ubalím, vykouřím a v klidu posedím, ztratím hodinu času. Anebo získáš, řekl José.

Pojem každodenní život vznikl pro pojmenování „neproduktivních aktivit, které vyplňují dny a noci mužů a žen, kteří zrovna v práci neprodávají svou pracovní sílu.“ Téměř devadesát procent schizofreniků kouří. Všechny obrazy v obrazech. Všechna města i každá z jejich vyhlídek. Vizuální dojmy se mocně zesilují, takže oko opět získává onu vjemovou nevinost dětství, kdy se vidění ještě okamžitě a automaticky nepodřizuje předem dané představě. Děti se do školy vozí autem a přijdou tak o to nejzajímavější z dětství - o společnou cestu ze školy a do školy. Zájem o prostor se zmenšuje a zájem o čas klesá téměř na nulu, ale když už tam tak nečinně sedíte, vyloupnete ze země kamínek a pošlete jej na jeho největší výpravu za posledních půl milionu let. „Klidný zápas prohrálo Česko 0:3.“ Volný čas se smí. „Originálně přispěli k teorii Gaia i C.Sagan a spol. (1993), když poskytli Lovelockovi pozitivní kontrolu. Sledováním parametrů planety z kosmické sondy prokázali, že na planetě Zemi existuje život.“ Ze stejných důvodů je také velice příjemný pohled na nesčetné množství, na mnohonásobný, nejistý, zmatený, nepravidelný neuspořádaný pohyb, nejasné vlnění, které mysl nemůže určit ani definitivně a zřetelně pochopit, jako je třeba shluk nebo velké množství mravenců nebo rozbouřené moře nebo město. Jednou jsem na vyhlídce potkal zvíře hledané pro útěk z klece, směřovalo dolů, protože vyhlídky jsou i tam. Z vyhlídky je vidět svět, ale nikde není vidět horizont. Tehdy při sledování květin a nábytku můj pohled zaujaly mé vlastní zkřížené nohy. Jak nepředstavitelně složitým labyrintem může být zvlněná látka kalhot! Jak bohatě a tajuplně okázalá je struktura šedého flanelu! Co je napsáno na všech těch papírech poházených po ulicích. Kdo zevnitř rozežírá mrtvá písmenka. Budeš taky hulit? A obětujete se mnou med, žlutý, bílý, dobrý, ledově čerstvý med ze zlatých pláství? No jasně. Tak budu, pravil Zarathustra. Zdaž vidět samo není - vidět propasti. To jo no, mně říkal psycholog Ty jsi chodil k psycho No, jmenoval se Král a ten psychiatr, co mě k němu poslal, se jmenoval Navrátil, hele letadlo, nějak nízko, ne, ne, z vojenský nemocnice ze Střešovic byli, tak ten říkal, přestaňte kouřit marihuanu, je taková propast a vy se k ní blížíte, vy tam ještě nejste, ale směřujete tam a až do ní spadnete, jenže u Národní je na jedné výloze cedulka: „Omlouváme se, ale nečistoty na skle jsou zafixovány bezpečnostní fólií. Děkujeme za pochopení,“ takže já jsem ta propast. Já jsem včera viděl dokument o lemurech černých, kteří po lese sbírají třiceticentimetrové

černé stonožky, kterým ukusují hlavy a trhají je vejpl, protože obsahují halucinogenní látky, na což kdysi dávno přišel jeden zvědavý lemur, takže si teď jeho potomci potírají fragmenty stonožek břicha a ruce a hlavy a s vykulenýma očima se vydávají na tripy, což jim, tvrdí vědci, vůbec nesvědčí, ale taky v tom dokumentu říkali, že s tím nepřestanou, dokud jsou v okolí nějaké vypravující se stonožky. Věřil bych spíš lemurům než komentátorům.

Také jsem zjistil, že nepotřebuji mít v obývacím pokoji stůl, tak jsem ho otočil o devadesát stupňů a na nohy, co najednou nic nepodpíraly, aby něco podpírali jsem vzhůru nohama posadil židli a na ní jsem umístil dřevěné pravítko, které v jednom bodě propojilo stůl a židli s lustrem. Když někdo přišel, řekl jsem, že je to stůl, židle a pravítko, někdo se domníval, že to má podpírat lustr, takže se to stalo nejen stolem, židlí a pravítkem, ale také podpěrkou lustru, který nepotřeboval podpírat. Později jsem na desku stolu nalepil koláž, kterou jsem udělal ze žlutých obrazů, takže stůl, židle, pravítko a podpěrka pro lustr se stali také rámem žluté kompozice a pak přišlo léto a já jsem otevřel okno a do pokoje nalétaly mouchy a jako každý rok se jich neustále pár chaoticky motalo pod lustrem, protože pokoje jsou pro mouchy něco jako kina, jenom bez sedaček a plátna, pouze členité sály měnící se s každým muším pohybem, jsou to interaktivní kina, v nichž si mouchy dopřávají bezhlavá adrenalinová dobrodružství rozsekaná do tisíce záběrů muších očí, jež se rozvíjejí v prudkých změnách směru letu, vytvářejíc neviditelné sítě zašmodrchávajících se trajektorií jednotlivých much, takže stůl, židle, pravítko, podpěrka pod lustr a rám žluté kompozice se stali ještě filmem pro mouchy, vyprávěním, na kterém se tu a tam některá z nich rozhodla nechat své tělo odpočinout si od závatného sledování živého přenosu sebe sama i všeho kolem všech dalších much. Jenže pak jsem četl o houbě, která se zmocňuje much domácích a nutí je, aby se dostaly někam nahoru, kde pokrčí nohy a vystrčí zadeček a několik minut mávají křídly, které pak nechají zvednuté, zatímco se bude houba propouštět povrchem jejich těla, aby se podívala zase po jiné mouše. Každý detail smrtelné polohy mouchy - výška, úhel křídel a zadečku - to všechno vytváří pro houbu vhodné postavení, ze kterého může vystřelovat spory do větru a rozprašovat je na mouchy poletující dole. Infikovaná moucha umírá tímto dramatickým způsobem vždy těsně před západem slunce. Jestliže houba dospěje do bodu, ve kterém je schopna produkovat spory, uprostřed noci, celý proces zadrží a čeká do svítání a celý den až do dalšího západu slunce a přestože se lustr s pravítkem dotýkají pouze v jediném bodě, je na onom místě stále dostatek prostoru pro pár much, takže stůl, židle, pravítko, podpěrka pro lustr, rám žluté kompozice a film pro mouchy se změnili ještě na místo, kde před západem slunce říkají mouchy snězte si mě.

English summary

This is not a summary, but a meaningless part of my thesis. Even it is not a part of it at all. There is no summary in czech.

There is no method, but a lot of ruptures, errors, guessworks, and above all gaps. This text is a singular discourse, closed into itself like a black hole and a conceptual film, which has to be seen by reading and read by looking. There is no particular message, this storytelling has no start and no end and doesn't care about present anything to a reader. It is a text which has to be used, because you can't find out any meanings here, if you don't participate in creating them. It is a pulse burst, accumulation of small stories. I use biology, physics, geology, bacteriology and other sciences that I don't understand, what helps me to use their stories by the way I need to tell my story which consists only of gaps. There is no difference between physical laws and rules of football. Nature has no grammar and some particles deny to be right, others are missing. Human brain is a result of an easy level of computer game. I don't read Aristotle because of he hadn't a TV set at home. Rationality was dissolved by storytelling and imagination. I use works of Deleuze, Guattari, Baudrillard, Virilio, Debord, De Landa and advertising industry. A rock is considered to be a movie here. A landscape is taken as an organism and a city is seen as an animal using its umwelt, niche, territory, environment, Earth and so on. All human beings are cyborgs, first of all children, sportsmen and all kinds of audience. Cinematography was upgraded by television and computers. We are in the future. Plants have a memory, trees an opinion and dinosaurs are alive, every normal being waits for extraterrestres, all cars want to be crushed. We are fighting against machines and a biosphere has entered the age of her biocybernetic reproduction. Being and nothingness was replaced by imagination, usability and destroyability. Anthropocentrism was dehumanized. Things are not inside a spacetime, but a spacetime is inside things. Everything tells a story. We create two kinds of composition, Me and My life, my interior and my exterior, my knowledge – point of view and my disknowledge - place of view, a space full of gaps, surprises, gazes of the others, irrationality, meaninglessfullnesses, events of my life and something different. The first composition is within the second one and consciousness is just a dispatching (or telling myself) from the first composition to its environment, out of an image of my sight to a lot of strange images of stories of the others. Our landscape doesn't feel a necessity to be a human landscape any more. Every image is image within image, so to be alive means dissolving myself without a need of fixed identity, for a curiosity, dispatching oneself from image to another image. Nothing more, just a movement, walking through gaps, looking around and storytelling. Evolution doesn't use reasons and brain is just a mutation and language is a fashion and the truth is out there.

Seznam použité literatury

- Ajvaz M.: Sny gramatik a záře písmen, Hynek, Praha 2003
Světelný prales, Oikoymenh, Praha 2003
- Ajvaz.M, Havel I.M., Mitášová M. (eds.): Prostor a jeho člověk, Vesmír, Praha 2004
- Bachelard G.: Plamen svíce, Dauphin, Praha 1997
- Ball E.: The Great ideshow of tje S.I., Yale French Studies 73, Yale Univ.1987,s.21-37
- Barrow J.D.: Teorie ničeho, Mladá fronta, Praha 2004
- Baudrillard J.: Amerika, Dauphin, Praha 2000
Dokonalý zločin, Periplum, Olomouc 2001
- Bauman Z.: Individualizovaná společnost, Mladá fronta, Praha 2004
Úvahy o postmoderní době, Slon, Praha 2006
- Benjamin W.: Agesilaus Santander, Herrmann & synové, Praha 1998
Umělecké dílo ve věku své technické reprodukovatelnosti, In: Dílo a jeho zdroj, Odeon, Praha 1979
- Bergier J, Pauwels L.: Jitro kouzelníků, Svoboda, Praha 1969
- Bergson H.: Hmota a paměť, Oikoymenh, Praha 2003
- Blackmoreová S.: Teorie memů, Portál, Praha 2001
- Borges J.L.: Fantastická zoologie, Hynek, Praha 1999
Nesmrtelnost, Hynek, Praha, 1999
- Borradori G.: Filosofie v době teroru, Karolinum, Praha 2005
- Brandstetter G.: Defigurative Choreography, The Drama Review, Winter 1998, s.37-55
- Broulová-Šimková K.: Tajemství kamenného počítače, National Geographic, Červenec 2006, s. 8-16
- Buck-Morss S.: The City as Dreamworld and Catastrophe, OCTOBER 73, Summer 1995, s.3-25
- Bukatman S.: Terminal Identity, Duke University Press, Durham and London 1993
- Burnett R.: How Images Think, MIT, Cambridge 2005
- Cadburyová D.: Lovci dinosaurů, BB Art, Praha 2004
- Calvino I.: Americké přednášky, Prostor, Praha 1999
- Cílek V.: Krajiny vnitřní a vnější, Dokořán, Praha 2002
Makom, Dokořán, Praha 2004
- Conley V.A. (ed.): Rethinking technologies, University of Minnesota Press 1993
- Coveney P., Highfield R.: Mezi chaosem a řádem, Mladá fronta, Praha 2003
- Crandal B.C, Lewis J. (eds.): Nanotechnology, MIT, Cambridge 1992
- Daněk T., Markoš A.: Život čmelákův, Pavel Mervart, Červený Kostelec 2005
- Debord G.: La sociedad del espectáculo, Pre-Textos, Valencia 1999
OCTOBER 79, Winter 1997, Special Issue on Situationists International
- De Landa M.: A Thousand Years of Nonlinear History, Zone Books, New York 2000
- Deleuze G.: Foucault, Herrmann & synové, Praha 2003
Nietzsche a filosofie, Herrmann & synové, Praha 2004
Proust a znaky, Herrmann & synové, Praha 1999
- Deleuze G., Guattari F.: Co je filosofie?, Oikoymenh, Praha 2001
Kafka, Herrmann & synové, Praha 2001
Deleuzian Century, The South Atlantic Quaterly, Summer 1997
- Derrida J, Roudinesco É.: Co přinese zítřek?, Karolinum, Praha 2003

- Dery M. (ed.): *Flame Wars - Discourse of Cyberculture*, Duke University, Durham & London 1994
- Devlin K.: *Jazyk matematiky*, Argo/Dokořán, Praha 2002
- Dick P.K.: *Valis*, Argo, Praha 2006
- Druckey T. (ed.): *Iterations: The New Image*, MIT, Cambridge 1993
- Eco U.: *Dějiny krásy*, Argo, Praha 2005
- Hledání dokonalého jazyka, NLN, Praha 2001
- Featherstone M., Burrows R.(eds.): *Cyberspace, Cyberbodies, Cyberpunk*, Sage Publications, St.Louis 1995
- Fenollosa E.F., Pound E.: *Čínský písemný znak jako básnické médium*, Fra, Praha 2005
- Flusser V.: *Do univerza technických obrazů*, Host, Praha 2001
- Jazyk a skutečnost, Triáda, Praha 2005
- Focillon H.: *The Life of Forms in Art*, Zone Books, New York 1992
- Foucault M.: *Archeologie věděni*, Herrmann & synové, Praha 2002
- Myšlení vnějšku, Herrmann & synové, Praha 2003
- Gibson J.J.: *The Ecological Approach to Visual Perception*, LEA Inc, New Jersey 1986
- Gladwell M.: *Bod zlomu*, Dokořán, Praha 2006
- Gómez de la Serna R.: *Gregerie*, Lika klub, Praha 2005
- Gould S.J.: *Dinosauři v kupce sena*, Academia, Praha 2005
- Gray J.: *Kacířství*, Dokořán/Argo, Praha 2006
- Greene B.: *Elegantní vesmír*, Mladá fronta, Praha 2001
- Struktura vesmíru, Paseka, Praha - Litomyšl 2006
- Guénon R.: *Krise moderního světa*, Herrmann & synové, Praha 2002
- Guertin C.G.: *The Body as Interface*, www.mcluhan.utoronto.ca/academy/carolynguertin/3ii.html (2.5.2006)
- Haraway D.: *A Cyborg Manifesto*, In: *Simians, Cyborgs, and Woman*, USA 1991
- The politics of Postmodern Bodies, In: *tamtéž*
- Havel V.: *Prosím stručně*, Gallery, Praha 2006
- Hérakleitos z Efesu: *Řeč o povaze bytí*, Herrmann & synové, Praha 1993
- Hey T., Walters P.: *Nový kvantový vesmír*, Argo/Dokořán, Praha 2005
- Hofstadter D.R., Dennett D.C. (eds.): *The Mind's I*, Penguin Books, Pittsburg 1982
- Huxley A.: *Brány vnímání*, DharmaGaia, Maťa, Praha 1996
- Konec civilizace (Brave new world), Maťa, Praha 2004
- Chomsky N.: *Hegemonie nebo přežití*, Mladá fronta, Praha 2006
- Joseph B.W.: *Random Order*, MIT, Cambridge 2003
- Jost F.: *Realita/Fikce - říše klamu*, AMU, Praha 2006
- Kafka F.: *Proces*, Svoboda, Praha 1967
- Proměna a jiné povídky, Levné Knihy KMa, Praha 2002
- Kelemen J.: *Adam, golem, kyborg*, Živel 13 (1999), s. 40-47
- Keller J.: *Kam běží běžící pás*, In: *Eseje o nedávné minulosti a blízké budoucnosti*, Praha 1999
- Kliková A., Kleisner K.: *Umwelt*, Pavel Mervart, Červený Kostelec 2006
- Komárek S.: *Mimikry, aposematismus a příbuzné jevy*, Dokořán, Praha 2004
- Kratochvíl P. (ed.): *O smyslu a intepretaci architektury*, VŠUP, Praha 2005
- Leary T.: *Infopsychologie*, Jota, Brno 1997
- Le Goff J.: *Středověká imaginace*, Argo, Praha 1998

- (ed.) Středověký člověk a jeho svět, Vyšehrad, Praha 2002
- Lipovetsky G.: Éra prázdnoty, Prostor, Praha 2003
- Věčný luxus, Prostor, Praha 2005
- Lovejoy M.: Postmodern Currents, Prentice Hall, New Jersey 1992
- Mandler J.: V nepřítomnosti posvátného, Doplněk, Praha 2001
- Markoš A.: Tajemství hladiny, Dokořán, Praha 2003
- Markoš A., Kelemen J.: Berušky, andělé a stroje, Dokořán, Praha 2004
- McDonough T.: Situationist Space, OCTOBER, Winter 1994, s. 59-77
- Meyrowitz J.: Všude a nikde, Karolinum, Praha 2006
- Mitchell W.J.: The Reconfigured Eye, MIT, Cambridge 1992
- Mitchell W.J.T.: The Last Dinosaur, Duke University Press 1999
- What Do Pictures Really Want?, October 77, Summer 1996, s. 71-82
- Musil R.: Muž bez vlastností, Argo, Praha 1998
- Nietzsche F.: Filosofie v tragickém období Řeků, Votobia, Olomouc 1994
- Tak pravil Zarathustra, Votobia, Olomouc 1995
- Nosek J. (ed): Chaos - věda a filosofie, Filosofía, Praha 1999
- Memy ve vědě a filosofii, Filosofía, Praha 2004
- Ouředník P.: Europeana, Paseka, Praha - Litomyšl 2006
- Petříček M.: Majestát zákona, Herrmann & synové, Praha 2000
- Quignard P.: Bludné stíny, Jitro, Praha 2005
- Quincey de T.: Vražda jako krásné umění, Votobia, Praha 1995
- Rees M.: Naše poslední hodina, Argo/Dokořán, Praha 2005
- Shaw J., Weibel P. (eds.): Future cinema - The Cinematic Imaginary after Film, MIT, Cambridge 2003
- Snyder G.: Praxe divočiny, DharmaGaia, Maťa, Praha 1999
- Spinoza B.: Etika, Dybbuk, Praha 2004
- Škoda E.: Pražský chodec v metru, Mladá fronta, Praha 2006
- Thorne K.S.: Černé díry a zborcený čas, Mladá fronta, Praha 2004
- Toffler A., Toffler H.: Nová civilizace, Dokořán, Praha 2001
- Třeštík D.: Češi a dějiny v postmoderním očistci, NLN, Praha 2005
- Myslití dějiny, Paseka, Praha - Litomyšl 1999
- Veyne P.: Věřili Řekové svým mýtům?, Oikoymenth, Praha 1999
- Virilio P. Informatická bomba, Pavel Mervart, Červený Kostelec 2004
- Unknown Quantity, Thames & Hudson, London 2002
- Un paisaje de acontecimientos, Paidós, Buenos Aires 1997
- Vitz P.C, Glimcher A.B.: Modern Art & Modern Science, Praeger Publishers, New York 1984
- Vopěnka P.: Horizonty nekonečna, Vize 97, Praha 2004
- Warwick K.: Úsvit robotů a soumrak lidstva, Vesmír, Praha 1999
- Westbrook P.: Život jako geologická síla, Dokořán, Praha 2003
- Westwoodová J.: Atlas záhadných míst, Knižní klub, Praha 1994
- Wuketits F.M.: Přírodní katastrofa jménem člověk, Granit, Praha 2006
- Yates F.A.: Art of Memory, Routledge, London and New York 1999
- Rozenkruciánské osvícení, Pragma, Praha 2000
- Zimmer C.: Vládce parazit, Paseka, Praha-Litomyšl 2005

Orientační rozmístění

Pře mluva 5

- Konceptuální film 7
- Kolaps pravděpodobnostní funkce 8
- Reprodukování vesmíru 9
- Singulární diskurs 10
- Koperník 12
- Foucaultův příběh diskursu 14
- Čínské písmo 15
- Abstraktní stroj 17
- Inflační teorie 18
- Používání vědy 20

První kapitola 21

- Vedlejší postava 21
- Dvě kompozice 23
- Obrazotvornost 24
- Život místa – geofilm 25
- Fázový portrét a sebe-organizovanost 28
- Televize 31
- Postmoderna 36
- Postmoderní subjekt 37
- Proteiny čtou DNA 37
- Předpověď počasí 38
- Proces 39
- Minotaurus a Krét'an 41
- Evoluce 42
- Člověk jako zvíře 44
- Sportovec 45
- O jednom tvůrci obrazů 48
- Věda – rovina reference – chodící muzeum 48
- Umělý život 52
- Stávání-se-zvířetem 57
- Zvíře jde do města 62
- Živá informace 66
- The future is wild 69
- Digitální dinosauři 70

Druhá kapitola 74

- Vznik filmu 74
- 1 a 0 se nějak zkomponují 78
- Teorie aparátu 78

Kyborg 81
Začátek budoucnosti 82
Akční honička 85
Hrdina 86
Mezera 87
Vetřelci a kvantová fyzika 89
„Baudrillard, Deleuze a Guattari jsou kyberpunkeři." 95
Umělá inteligence 95
Válka se stroji 96
Nebýt tady 99
Dilema zmražené hlavy Timothy Learyho 105
Čtverec a jeho papír 107
Věří Američané svým filmům? 108
Dobro a zlo 110
Chyba 111
Rozbitelnost 112
Tělo bez orgánů 115
Predátor se baví s Nietzsche 117
Používání 121
Machinima 122
Historiky o umění 124
Urážení 126
Nabídky 128
Záhyb 132
Obraz v obraze 136
Černá díra ve škole a samuraj 138
Klíště a kočka 140
Ostrov Michaela Baye 142
Chaos 145
Akční film 146
Land-film 147
Mizející mezeterie 150
Vyprávění 152
P2P komunikace 156
Vesmír jako hologram 158
Fyzikální zákony jako vyprávění 159
Princip relativity 161
Prostor ve věcech 162
Reality show 161
Světlo-gravitace 165
Čas krve na sněhu 166
Teď 169
Místní křivost prostoročasu 170
Gravitace vytváří dva druhy kompozic 171
Divnost 172
Místo pohledu 173

Stávání-se-obrazem 174
Ekologická optika 176
Tři rozměry 181
Povrchové myšlení 182

Třetí kapitola 184

Civilizace obrazů 184
Prostory uvnitř těla jsou místa velmi nehostinná 187
Oheň 188
Toxoplasma gondii 191
Nápady na aparáty 192
Fotografie 195
Film 198
Digitální obrazy 201
Flusserova telematická společnost 203
Televize II. 204
Imunitní systém 207
Svět bakterií 208
Mozek 210
Myslet celým tělem – podiv 212
Memetika 213
Mýtus o Sisyfovi 215
Mikropohledy 216
Hypermarkety 217
Percepty a afekty 219
Videoart 220
Vyprávějící se věc 222
Tajemství 223
Škola 224
Film Michaela Snowa 227
Závěr 228
Město 229
L'Internationale Situationniste 230
Čína 230
Flaneur neboli zevloun 231
Společnost spektaklu 232
Kyborg na místě pohledu 236
V tramvaji 237
Film divoký 239
V metru 240
Na vyhlídce 242

English summary 245
Seznam použité literatury 246
Orientační rozmístění 249

