

POSTMEDIALITA

Fakulta Filmová a televizní Akademie múzických umění v Praze

dizertační práce

Michal Klodner

Praha, 2014

Klíčová slova:

mediální teorie, filmová teorie, teorie nových médií, emoce, afekt, poznání, paměť, kodifikace, teritorium, architektura, psychogeografie, technologie, kybernetika, společenské sítě, komunita, emocionální pole

Prohlášení:

Tuto práci jsem vypracoval samostatně pod vedením školitele Mgr. Víta Janečka, všechny použité prameny a literatura byly řádně citovány a práce nebyla využita k získání jiného nebo stejného titulu.

Obsah

Úvod - Teze dizertační práce a metodologie.....	7
I. Prostor a prožitek.....	11
Film za hranicemi svého média.....	13
Středověké narativní obrazové cykly.....	15
Umění paměti, obraz univerza a znalostní univerzum obrazu.....	21
Archeologie barev.....	33
Barevné systémy a modely.....	35
Barvy virážovaných a tónovaných filmů.....	39
Ikonografie gramatiky.....	42
Ontologická struktura jazyků a univerzální jazyk strojů.....	45
II. Krajina kolektivní sémiotiky.....	49
Organismus je melodie, která se sama zpívá.....	51
Prostor, rezonance a rytmus: hranice organismů.....	54
Racionalistická morfologie v lingvistice.....	57
Emergence forem a strukturální jednota s prostředím.....	60
Kybernetická epistemologie.....	63
Identitárnost způsobů vidění.....	67
Znaková podstata harmonie.....	72
Pod strukturou kódů.....	75
K pojmům citění, intenzity a afektu.....	79
Soudržnost kulturních vrstev.....	81
Intenzita a modality: charakter pozvání.....	83
Čas a mediotemporální schemata.....	85
Syntetický čas a jeho explozivní síla.....	89
Organická jednota a napětí mezi kódy.....	93
Média jako instituce.....	97
III. Architektura, kybernetika a poezie života.....	105
Psychogeografie a kritika každodenního života.....	107
Žitý prostor a módy produkce.....	114
Média a sémiotický kapitál ve společenském prostoru.....	124
Subjektivní území komunit.....	130
Struktura revoluce.....	136

Úvod

Teze dizertační práce a metodologie

Klasické teorie médií se většinou zaměřují na předem vymezenou oblast, k níž vztáhnou jednoduché koncepty, které u jiného média a způsobu komunikace rychle ztrácí platnost. Nepopisují souvislosti mezi různými médii, hlubší vrstvy a společné principy, platné napříč diskurzy a obory. Také se často soustředí na popis jejich jazykových elementů a konstrukcí a pečlivě dokumentují existující praxi fixovanou v rámci média, neotevírají však skutečné tvůrčí porozumění a nesledují procesy, kterými vzniká, do média se dostává nebo z něho vystupuje. Druhá polovina 20. století přinesla tvorbu, kterou můžeme považovat zároveň za experimentální film, počítačové umění, video nebo nová média podle toho, jakou teorii, rétoriku a souvislosti zvolíme. Žádný z těchto přístupů však nepostihne situaci zcela. Kritici a historici umění často popisují pouze jednotlivé fenomény bez jejich hlubšího pochopení. Umělci používají dostupné technologie aniž by pátrali po jejich smyslu.

Přínosem této práce by mohlo být pojivo různých pohledů na lidské poznávání a společenský život. Tímto pojivem se stává emocionální rovina prožitku člověka. Velký prostor je věnován nalézání spojitosti emocionálního jednání a teritoria jednotlivce, teritoria skupiny nebo komunity, spojitostí emocí individuálních a kolektivních a jejich vztahu ke znakovým a mediálním systémům.

Bylo třeba nalézt teoretické přístupy pro velmi fragmentární *objekt*, kterým je systém médií, jejich produktů a jejich role ve společnosti a lidské psychice. Málomocný vědecký přístup dává nástroje pro uchopení takového předmětu zkoumání. Ukázalo se již historicky, že dokonce samotný vědecký přístup charakteristický racionalitou a objektivitou je zavádějící, protože je třeba brát v úvahu silně subjektivní fenomény. To vede přirozeně jednak k použití mezioborového přístupu a zejména metod filozofie, která jednotlivé vědy přemostuje a zároveň rozvíjí teoretické koncepty, na které tyto disciplíny navazují ve své specializaci. Práce si tak všímá hledisek biologie, antropologie, psychologie, sociologie, informatiky, kybernetiky, historie umění, sémiotiky, lingvistiky, etnografie, kulturních studií.

Poznatky jsou ověřovány z hledisek těchto věd a zasazeny o obecných rámců filozofie a fenomenologie. Kognitivní psychologie například, která se stala základem i nových filmových teorií, má k fenomenologii velmi blízko. Kognitivní věda i kybernetika, na kterých je z velké části stavěno, jsou přístupy víceoborové a nevyhnutelně je tak víceoborovou i tato práce.

Pokusil jsem se ukázat, že v kybernetice a biosémiotice jsou základy k sémiotickému přístupu k emocím a to, co Chomsky nazývá karteziánskou lingvistikou je transteoretický vědecký přístup se staletou tradicí. Navíc jsou na něm založeny všechny digitální informační technologie, které dnes určují a podmiňují stavbu či strukturu mediálních produktů a možnosti diskurzu o nich.

Podstatná část práce si všímá celku, který je možné nazvat francouzskou filozofií 20. století, zejména strukturalismu a příbuzných oblastí, buď těch, které k němu vedly, nebo na něj navazovaly. Je třeba tyto myšlenky, které do českého prostředí mnohdy dosud nedoputovaly (i do angličtiny

byly mnohé přeloženy až v 90. letech 20. století nebo až v 21. století), prezentovat v náležitých souvislostech, znovu je reinterpretovat v současné situaci.

Technostrukturu společnosti, jak je prezentována v práci sociologů od 70. let, pojmám zejména jako strukturu médií, média a postmediální tendence tedy jako společenské reprezentace. Práce si všímá pronikání médií do našich životů, formování ideí, jejich manipulace i dominance, postindustriální konvergenci systémů moci a společenských systémů.

Jenom takový přístup, který používá adekvátní teoretické koncepty, ačkoli jsou vyšší složitosti než je obvyklé, může ukázat a uchopit hlubší věci, které nelze jinými způsoby nahlédnout. Jenom změnou způsobů organizace a osvojením si abstraktních konceptů, na rozdíl od posuzování pouze přímo viditelných vlastností, je podle Piageta kognitivním vývojem.

V čem se můj přístup a závěry liší od kognitivních filmových teorií? Filmoví vědci a filozofové, kteří převzali poznatky kognitivní psychologie nebo kognitivní vědy o emocích a aplikovali je na film, tím zároveň zavrhlí vyspělou teorii sémiotickou a lingvistickou. Bordwell s Carollem v zásadní knize *Post-theory: Reconstructing Film Studies ...* se přiklánějí k lokálnímu studiu filmu po jednotlivých případech, ovšem ztrácí pak širší referenční rámec. Druhým významným rozdílem je, že pojednávám různá média a nikoliv pouze fikční film. Teorie hraného filmu je bezpochyby královskou disciplínou, ovšem podle mého názoru nejsou ještě studia lidské psyché a kultury tak daleko, abychom plně všem jeho aspektům porozuměli. Je třeba napřed pochopit, jak fungují mediální konstrukce obecně. Ve filmových teoriích také nebývá obvyklé ptát se po kolektivním, individualitu přesahujícím základu formování obrazů, prožitku a paměti.

Jednou z dynamických struktur, kterou používám ke zkoumání hlubších mediálních vrstev,, jsou archivy a mediální archeologie. Zabýváme-li se archeologií médií, není to obvyklá věda o přírodních nebo abstraktních faktech, které by měly být ilustrovány přesvědčivými obrazy. Namísto toho objekty zkoumání jsou již existujícími aktivními obrazy a dialogickými situacemi a měli bychom se zabývat konstrukcí místa, *loci* umožňujícího jejich vznikání, kontextualizaci, ustavení spojení v mentální sféře znalostí.

Tato práce, jak lze snadno poznat, není kvantitativním výzkumem, nebo lineárním faktografickým sběrem materiálu, čímž by se měly snad ověřovat předem přijaté hypotézy. Není na druhou stranu ani uměleckým výzkumem bez pravidel a s nejasnými závěry. Je víceborovým kvalitativním výzkumem, pozorováním a popisem procesů, vztahů, okolností, situací, systémů a lidského jednání, zejména co do symbolické komunikace. K výsledku se dostává postupy zobecnění, verifikace, explorace a komparace. Z teoretických základů jednotlivých oborů jsem se často přikláněl k pracem průkopnickým, ozřejmujícím širší pozadí později specializovaných vědeckých disciplín, s jistým filozofickým a lidským rozměrem.

V rovinách axiologických, epistemologických a ontologických předpokladů, které nebylo možné považovat za dané, protože jsou pro různá média a různé lidské skupiny v historicko-kulturních souvislostech odlišné, se snaží nacházet něco, co by se dalo nazvat strukturální izomorfismy. Přitom ovšem neprezentuje „tvrdé“ závěry, protože se domnívám, že to nelze. I pro jejich spatření při čtení je možná třeba jistá aktivní snaha, protože díky jejich delokalizovanosti je nelze prezentovat jinak než osvětlováním mnohých souvislostí.

Teoretický abjekt je v lineárním průběhu textu nahlížen v několika osách a tématech: afektualita obrazu, souvislost emocí a paměti, emocí a prostoru, afektualita znaku, souvislost emocí a sémiotického teritoria (rozšíření pojetí prostoru), biologická podmíněnost emocí a kulturní podmíněnost citových stavů, dynamické a strukturální vlastnosti sémiotických systémů, souvislost metabolismu, afektuality, homeostáze, paměti, formy a prostředí, habituální rozměr prostoru, temporální vlastnosti emocí, kolektivní dynamika emocí, emocionální pole, kolektivní symbolické formy a identita, imaginace a soudržnost společenských polí, autonomie a morfologie sémiotických systémů (mediální ekologie).

Systematika práce není jenom v liniích emocionalita – kulturní znakové systémy (pohled předmediální), ale i liniích kulturní znakové systémy – medialita (pohled mediální) a medialita – emocionalita (pohled postmediální). To bylo nutné pro smysluplné uchopení fenoménu postmediality, který byl původním impulsem k sepsání této práce.

I.

Prostor a prožitek

Film za hranicemi svého média

V druhé polovině 90. let minulého století, po 100 letech historie kinematografie, se naplno projevilo, že u filmu dochází k hlubokým změnám, mnohem významnějším, než ty, které nastávaly dříve. Nastal tak radikální posun, že se hovořilo o konci filmu spíše než o jeho transformaci. Tendence dneška cross media, intermedia, transmedia, konvergence, remediace jsou něčím novým, nebo jen průvodním jevem procesů, které nastávají v různých podobách přirozeně a pravidelně? Je třeba se podívat, jak se etablují média z předmediálních forem komunikace, jaký je jejich charakter, na specifické způsoby artikulace či frázování jejich subjektu, čemu slouží, jaké typy sémantických struktur používají, kde jsou limity jejich simulace reality, jaké jsou institucionální procesy a aparát nutný k fungování média. Jak se otiskují a prolínají média do jiných médií a postmediálních struktur, jak se synchronizuje jejich frázování.

Digitální revoluce a mediální konvergence přinesla pluralitu nosičů – fotografické, magnetopáskové, digitální, kinematografie expandovala do množství výrobních odvětví – film, domácí zábava, internetová produkce. Přišla také variabilita produktů a modů konzumace : nikoli film a nikoli kinosál, ale příloha novin, součást kolekce, kavárenská projekce, pozadí multimediálních představení, internetové diskuse, jízda vlakem, sdílení. Film v tisíci formách zapadl do této situace. Je všude a nikde, cestuje mnoha kanály, může být součástí mnoha komunit a vykonávat specifickou společenskou roli, může být elementem umělecké instalace, objektem vášně. ^[1]

Jestliže měla kinematografie dlouho jednu známou tvář, tato nová scenerie násobí její možnosti, propojením do globálních situací rozšiřuje její identitu, která bývala stabilní a nyní hledá zakotvení v nových formách. Kinematografie je re-artikulována v několika oblastech, tak různých, že těžko hledat jejich spojitost. Tyto oblasti zase mají tendenci být absorbovány do širších domén. Film se roztránil a ztratil svá výhradní teritoria. Vítejte v *postmediálním* světě.

Než se dostaneme k otázce, jak posun v historii médií – od tisku k digitálnímu uchovávání – pozměnil naše znalosti a uspořádání informací, musíme se ptát, do jaké míry nové vizuální strategie odpovídají technikám tradičním a jak se od nich odchylují. Film uchopila nová média, budeme si proto všimnout problematiky indexických obrazů, které patří k navigační praxi v multimediálních dokumentech.

O teorii informace, stojící za tímto posunem, můžeme uvažovat jako o určitém druhu idealizované sémiotiky, nebo o sémiotice jako propracovaném myšlenkovém systému a nástroji, který je základem teorie informace a informatiky. Počítače jsou stroje určené k uchovávání a zpracování informace, *kódované* různými způsoby. Budeme proto také sledovat vlákno, jehož tématem, pojivem souvislosti je *univerzální kalkul*, jazyk strojů, jež se skrývá za všemi elektronickými informacemi a uměním.

Na příkladu archivů lze zase naznačit, s jakým společenským fenoménem se u postmediálních struktur setkáváme. Vezmeme-li filmové médium s jeho vyjadřovacím jazykem a dále technologiemi a organizacemi, které jsou nezbytné k jeho fungování, je jeho produktem film, prezentovaný v určitém společenském kontextu jako jedinečná umělecká artikulace audiovizuálního sdělení. V době uvedení filmu autor vychází z aktuální společenské situace a film hovoří k soudobým divákům, kteří jej jako takový obraz společnosti vnímají a sami jej dotvářejí.

Filmový archiv nám oproti tomu dává možnost okamžitého shlednutí stovek, tisíců filmů různých autorů z různých historických období. Uchovává celé životy lidí, ať už herců, nebo samotných tvůrců. Zachycuje a přenáší do okamžiku naší doby všechno co tyto lidé vyjadřovali, o co se snažili v průběhu desítek let, můžeme se naladit na jejich emocionální výraz a reinterpretovat onu společenskou zkušenost z doby uvedení filmu. Archiv je vizuální komunikační struktura, která je transpersonální a transhistorická a dává nám zcela jiné kulturní možnosti než obvyklá prostředí založená na jednom filmu. Je to film, který již vykročil ze svého tradičního média. Archiv nám dnes redefinuje pojem vizuální gramotnosti přidáním mnoha nových rovin vnímání.

Středověké narativní obrazové cykly

V Evropském středověku, v době daleko předcházející vznik filmu, můžeme sledovat formování technik zobrazování, které dospěly do pokročilých vizuálně narativních forem. Tehdejšími tématy byly zejména sakrální výjevy, obrazy panovníků, panovnické cykly a legendy, tedy zachycení historických událostí (tam, kde legendy skutečné události popisují). Neexistoval knihtisk, knihy se šíří dlouhým a náročným opisováním manuskriptů, jsou velmi drahé a vzácné, ne-li posvátné. Úroveň gramotnosti a schopnosti číst byla malá a obrazy proto byly jedinou formou přístupnou širšímu okruhu lidí. V rukopisech se tato skutečnost odráží ve formě iluminací, od text doplňujících kaligrafií a kreseb po formu plně obrazovou, jen se stručným jednořádkovým popisem, jak vidíme ve Velislavově Bibli nebo v iluminované Dalimilově kronice.

Vizuální zobrazování bylo spjato hlavně s životopisy svatých a mučedníků. Různé typy těchto tzv. hagiografických textů vyžadovaly odlišné pojetí svého případného obrazového doprovodu s ohledem na jejich funkci a rozsah. První dochované hagiografie ze 3. a 4. století ale nejsou knižními ilustracemi, pochází z jiných médií, jako bronzové medailony, nástěnné malby a mozaiky v katakombách a kostelích, zobrazení na náhrobní plastice či poutních místech, což je zvláště příznačné pro úzkou svázanost těchto nejstarších zobrazení s hrobem světce nebo místem jeho kultu (loca sancta).

Zkratkovitě formě těchto textů odpovídá také málo rozvinuté podání jednotlivých postav světců, zobrazených jen jako stojících nebo sedících, naproti tomu na informace bohatší narativní biografie mohou být zdobeny rozsáhlým cyklem vyobrazení ze života světce, sledující psanou předlohu buď ve všech důležitých dějových peripetiích, nebo zdůrazňující jen některé epizody. Středověkou formou rozsáhlejších životopisných skladeb, věnovaných vždy jen jednomu světci byl *libellus*, jež původně představoval rukopis menšího formátu, obsahující nejen vylíčení jeho života a zázraků, ale i další k němu se vztahující texty různých modliteb, čtení, případně hudebních skladeb: „*Svým přepychovým vybavením, spočívajícím nejen v rozsáhlých ilustracích, ale i v cenné vazbě, měly tyto libelli plnit v první řadě reprezentativní poslání, případně se uplatnit i ve funkci relikvie a z toho důvodu byly uloženy nikoliv v knihovně, leč mezi největšími cennostmi komunity v jejím chrámovém pokladu.*“^[13]

Dochované zlomky rukopisu Kroniky tak řečeného Dalimila ilustrují legendy a historické události. Latinský překlad je na samostatných stránkách připomínající filmové mezititulky. Iluminace však nejsou jen výtvarnou replikou textu. „*Sv. Václava iluminátor zobrazuje, jak pečuje o vinnou révu, šlape v kádi hrozny a nechává ukládat víno do sudů. O tom vyprávějí snad všechny Václavské legendy, avšak Dalimil právě tento motiv vynechal. Selka Božena má mít podle Dalimila při prvním setkání s knížetem Oldřichem nahé ruce, iluminátor ji však obdařil dlouhými rukávy apod.*“^[3] Dá se tedy soudit, že iluminátor vycházel při zobrazení z dobového kánonu.

Kanonické obrazy organizují náš svět a mají mnohem větší důležitost, než bychom čekali. Někdy jsou tyto obrazy tak silné, že svět, který pojmenovávají, nedokážeme vnímat jinak, než jak ho ukazují. Dávají nám strukturu, kterou můžeme organizovat naše vjemy, můžeme ověřit platnost kanonického obrazu v jiných situacích. Kanonické texty je možné nejčastěji najít v literatuře a poezii, ale poskytuje je i film a množství dalších žánrů. V praxi to znamená, že u každé postavy musel být přísně dodržen stanovený *kánon* – ustálený vzor zobrazení, určující jak polohu těla a končetin, tak symboliku barev. Taková zobrazení bylo možné přenášet z knih (tzv. exemplum) a církevní hodnostáři dohlíželi na to, aby se neodchylovalo od předlohy a nevznikaly obrazy heretické.



Obr. 1.1: Krumlovský kodex - Liber depictus

Obsah Krumlovského kodexu je členitý, spojuje bibli s volně parafrázovanými legendami o svatých, někdy ani není známa literární předloha. Doplněny jsou výjevy s duchovní tematikou. Ukazuje rozvinutou formu samostatné narativní struktury, založené pouze na vizuálním čtení. Jejím cílem je co nejplynulejší podání obrazových příběhů, bez akcentace epizod a událostí, uzpůsobené spíše nepřerušnému upoutání pozorností než podřízení se narativnímu nebo ideovému významu.

„Liber depictus byl označen za poslední významný doklad tohoto extrémního modu obrazové naratiky, který má svůj původ už v pozdní antice a který byl oživen na čas v rané fázi západoevropské gotiky. Požadavku kontinuálního vizuálního čtení je podřízeno i uspořádání scén v dlouhých pásech, analogických řádkům textu, jež jsou rovněž čteny zleva doprava a navíc probíhají napříč rozevřenými dvoustránkami. Velislavova Bible s původním počtem přes 800 vyobrazení a Liber depictus tak ukazují mimořádnou roli obrazů jako jednoho z nejvýznamnějších prostředků náboženského prožitku ve 14. století.“^[13]

Tyto rukopisy jsou pro vizuální studia zajímavé tím, že ve spojení textu a obrazu dominuje obraz: „Obraz je prvotní, text až druhotný, tzn. nebyly ilustrovány texty, ale popisovány do cyklů seřazené obrazy. Slova *picturae laicorum litteratura*, tzn. obrazy jsou četbou laiků (připisovaná papeži Řehoři Velikému) zde tudíž docházejí své praktické realizace. Rozhodující osobou pro obsah výtvarného vyjádření byl zde jako i jinde inventar, osoba připravující scénář cyklu pro výtvarného umělce.“^[2]



Obr. 1.2: Iluminovaná Dalimilova kronika 1330-1340

Nástěnné malby byly oproti knihám snadným způsobem, jak zprostředkovat poznání lidem ve větším počtu. Byly v podstatě velmi levné a pro lidi, kteří většinou neuměli číst, také jediným způsobem získání zkušenosti, kdy kněz, který při bohoslužbě obrazy interpretoval v původní příběh, se stával jejich průvodcem. Při vytváření těchto obrazů byly nejprve povolány církevní osobou načrtnuty obrysy postav a dalších symbolů, písmeny označeny barvy jednotlivých plošek a ty byly poté pokryty barevnými hlinkami. Samozřejmě technik bylo více a podle místa a významu se používaly i kvalitnější a trvanlivější barvy.

V Emauzském klášteře, v Praze, který založil Karel IV., (stavba probíhala v letech 1347 – 1372) je velmi rozsáhlý soubor maleb v obloucích křížové klenby obíhající čtvercovou vnitřní dvoranu. Jde o párovou malbu, tj. zobrazující výjevy z obou zákonů biblických. Při určitých příležitostech těmito chodbami procházeli procesí svou pout' biblickými příběhy. V tehdejší době byly nástěnnými malbami plně vyzdobeny téměř všechny vnitřní prostory sakrálních staveb podle účelu jednotlivých míst (zasvěcených určitému patronovi, typu prováděných obřadů apod.). Rovněž fasády a sklomalbami také okenní plochy. I nástěnné malby byly opatřeny popisem, buď stručnými *tituli*, jmény světců v ozdobných stuhách, nebo latinským textem v jednom či několika řádcích pod obrazem, určeném k interpretaci knězem. Tímto způsobem fungovaly jako masové médium tehdejší doby. Později byly malby často zničeny průběhem času či zabitelné v důsledku příchodu jiného vyznání nebo změny přístupu k zobrazování náboženských témat. O těch se někdy dozvídáme z knih, kam byly přemalovány – kopiářů.



Obr. 1.3: Emauzský cyklus - gotické nástěnné malby v křížové chodbě kláštera Na Slovanech

Jak může celý prostor stavby tvořit svým způsobem kulturní archiv své doby, poznáváme z několika málo památek, které do dnešní doby přetrvaly v původním stavu. V Kapli svatého kříže na hradě Karlštejn klenby vyplňují deskové obrazy, výzdobu doplňují nástěnné malby. Klenba je celá pozlacená a pokryta čočkami z benátského skla a vytváří iluzi hvězdného nebe. Unikátní soubor 129 maleb, představuje *veškeré vojsko nebeské*. Ideální nebo přibližné podobizny světců, svatých papežů a biskupů, rytířů thébské legie, svatých vládců a církevních učitelů. Tato díla navrhl a většinu z nich i sám namaloval Mistr Theodorik, dvorní malíř Karla IV. Ve výklenku nad oltářem byly v minulosti umístěny české a říšské korunovační klenoty. Právě jejich součástí byly i ostatky Kristova utrpení, proto se zpočátku kapli říkalo kaple Utrpení. Mezi nástěnnými malbami se na Karlštejně nalézají i triptychy zachycující kroniku historické události: předání trnu z Kristovy koruny jako daru od francouzského krále a jeho uložení Karlem IV. mezi korunovační klenoty (Obr. 1.4).

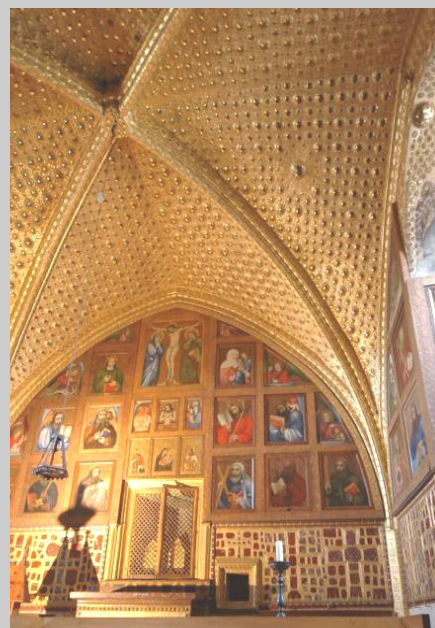
Čtení nástěnných maleb formou průvodu má svůj původ patrně v ještě starší technice, stopovatelné až k jeskynním malbám. Pro křesťany však jsou to kalvárie, křížové cesty. Podle legendy se v roce 1224 svatý František uchýlil na 40 dní na horu Monte Verna v Piedmontu, aby se věnoval modlitbám a půstu. Přitom prožil mystické vidění, při kterém nahlédl na horu jako na Golgotu, kam přišel Ježíš se svým křížem od préoria, místa svého odsouzení a kde byl ukřižován. František sám byl při tomto zážitku stigmatizován jeho ranami. Hora byla poté považována za místo zázraku a byla zde vybudována první křížová cesta, která měla spojit příběh Ježíšův i Františkův. Časem se cesty rozšířily i na jiné hory nebo tvořily sérii obrazů v kostelích.

Křížové cesty končí buď svatým hrobem, nebo trojicí křížů. Pobožnost cesty je většinou konána na Velký Pátek, kdy si křesťané ukřižování připomínají. Průvod věřících prochází krajinou, nebo stoupá na horu symbolizující Golgotu a znovu tím přehrává a zpřítomňuje příběh.

„U každého zastavení se znovu odehrává příslušná událost a poutníci se stávají tvůrci i svědky biblického mýtu. S křížovými cestami jsou spojeny sugestivní písně, které vtahují poutníka přímo do děje a zpívají se pouze při těchto pobožnostech. V poutních zpěvnících jsou přesně vyznačeny sloky, které se mají zpívat v daných úsecích cesty.“^[4]



Obr. 1.4: Malba zachycující místní historické události. Karlštejn



1.5 Kaple svatého kříže. Karlštejn

Ustálila se posloupnost 14 zastavení:

Ježíš je odsouzen k smrti
 Ježíš bere na sebe kříž
 Ježíš poprvé upadne
 Ježíš potkává svou matku
 Ježíšovi pomáhá Šimon
 Veronika podává Ježíšovi roušku, aby si osušil obličej
 Ježíš upadne podruhé
 Ježíš potkává jeruzalémské ženy
 Ježíš upadne potřetí
 Ježíš je vyslečen
 Ježíš je ukřižován
 Ježíš na kříži umírá
 Ježíš je sňat z kříže
 Ježíš je uložen do hrobu

Následující den je prováděna slavnost znovuzrození. Začíná po setmění vně kostela, kdy je zapálen oheň a věřící pouze se svíčkami, které od něho zapalují vejdou do kostela, který naprostou tmou symbolizuje tmu v hrobě Ježíšově. V příslušném místě intimní mše se potom v kostele najednou rozzáří všechna světla jako symbol toho, že Ježíš vstal z mrtvých. Věřící jsou ozáření nádherou sakrální stavby a působivostí obrazů. V neděli se potom radostná událost vytrubuje do světa.

Události se tak vizuálně a akusticky promítají do krajiny a prostoru a věřící jsou příběhu přítomni tělem i duší, dochází k jeho ztělesnění. To jsou atributy, na které začala opět dávat důraz kognitivní věda tam, kde zkoumá roviny emocionálního prožitku mediálních obsahů.



Obr. 1.6: Arma Christi, kostel Průhonice – patrně 1332

Na devočním obraze Arma Christi z kostela v Průhonících u Prahy se setkáváme se zcela jiným způsobem zobrazení. *Devoční obrazy* měly jinou funkci, než nenáročné, pro laiky určené legendické celky ze života světců – tyto sloužily hlubší zbožnosti, kontemplativním účelům, promítala se do nich teologická spekulace. Tomu odpovídala i volba námětů: kristologická témata, eucharistické motivy, utrpení Kristovo ap.

Vidíme velkopátečního bolestného Krista, tj. jednu z kanonických podob. Okolo něho jsou symboly, vyjadřující důležité atributy příběhu ukřižování, zejména tedy nástroje, kterými byla způsobena zranění. 4 hřeby, kopí, houba a nádoba s octem, důtky, nože obřízky, také hlava Piláta a 30 stříbrných, svatý Petr, jak hovoří se služkou a kohout, který poté zakokrhá, žebřík, po kterém stoupal na kříž, roucho a kostky, s kterými hráli vojáci hlídající u hrobu a další. V čistě vizuální ploše (bez jakýchkoli popisků) je tak skryt celý příběh. *Narativní paměť* je zakódována do obrazu. *Narativní malby* byly méně náročné, byly určeny pro laiky, tedy srozumitelnější. Jejich námětem byly např. legendy zachycující život určitého světce nebo světece.

Všimněme si zajímavé souvislosti, když intermediální umělkyně a filmařka Carolee Schneemann popisuje důležitý rozdíl mezi filmem synestetickým, založeným na evokaci, a filmem narativním, vycházejícím z expozice, tradičního literárního módu vyprávění. Evokaci charakterizuje jako „*Místo mezi touhou a zkušeností, pronikání a přesuny mezi různými stimuly smyslů. Vidění není faktem, ale úhrnem počítků. Snahou nelze vytvořit vizi, vize sama zakládá snahu ke své realizaci.*“^[5] V evokativním filmu je vytvářena zkušenost, jeho probouzení empatie vychází jak ze samotného filmu, tak společně z nitra diváka a vyžaduje kreativní úsilí na jeho straně. V expozičním narativu, cestě oka, je vyprávěn příběh. Autor vykonal svou práci a divák zůstává pasivní.

Tematika nástěnných maleb se později postupně vymaňovala z církevní kontroly ke světským žánrovým obrázkům na sídelních hradech a zámcích. Nejčastějšími tématy těchto epických cyklů jsou tanec, turnaj, lov či hostina. Bývaly umístěny ve společenských prostorách a sloužily jako návod, jak se má správný rytíř chovat při těchto oblíbených aktivitách.

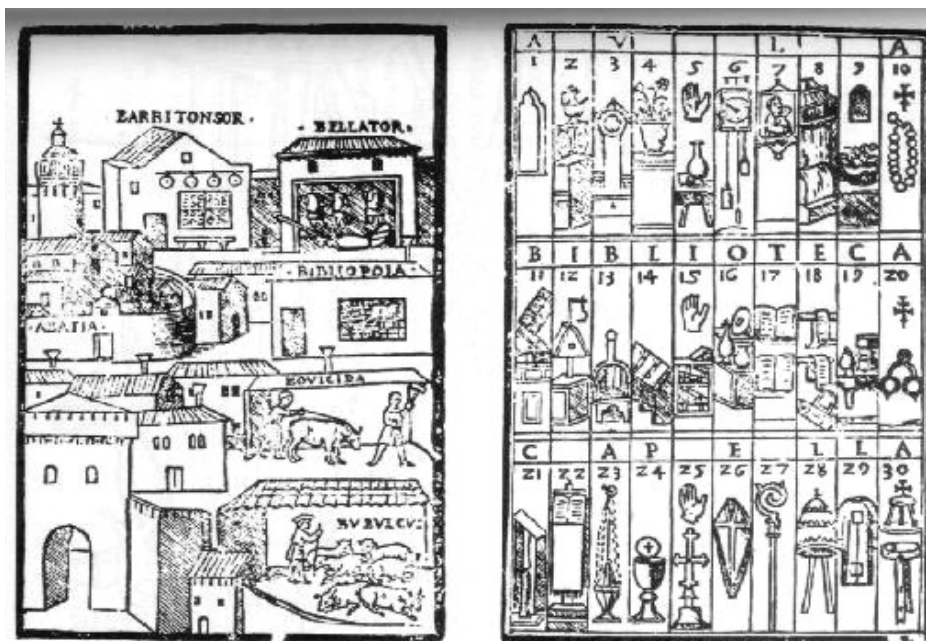
Možným dědictvím, které film převzal z tohoto média, je kromě obrazové naratiky i princip jistého osvětlení. Kina si zachovávají určité prvky sakrálních staveb, v počátcích filmu byly také v některých zemích konvertovány kostely na kinosály a život filmu v nich začíná slavnostním uvedením, kdy jsou nevědomí nebo nic netušící diváci ozářeni a ohromeni tím, co se má nadále stát kodifikovaným společenským vzorem.

Umění paměti, obraz univerza a znalostní univerzum obrazu

Umění paměti (Ars Memoriae) je termín označující skupiny mnemonických technik a principů, používaných k organizování paměťových vjemů, zlepšení rozvzpomínání a kombinování a sestavování myšlenek. Tyto techniky zahrnují většinou asociaci emocionálně zbarvených obrazů s vizualizovanými místy (loci), řetězení nebo seskupování obrazů, asociování obrazů se schematicou grafikou nebo značkami a textu s obrazy. Pocházejí již z poloviny tisíciletí před naším letopočtem ze starověkého Řecka a rozvinuly se významně ve středověké filozofii.^[6]

Používání obrazů k reprezentaci znalostí a syntéze informací má v západním myšlení dlouhou tradici, zejména od antiky po pozdní renezanční, obzvláště v souvislosti s rétorikou, když papír a další potřeby pro psaní byly vzácné. Leibniz znalost principů všech věd a umění je aplikovat rozdělil na tři důležité části: umění argumentace (logika), umění vynalézání (kombinatorika) a umění paměti (mnemonika). Dokonce napsal nepublikovaný manuskript o ars memoriae, kde hlavní ideou bylo uspořádání paměti do míst, skládajících se do imaginární architektury, např. pokojů domu. Základní architektura musí být dobře známa, aby se v ní dotyčný mohl snadno pohybovat. K zapamatování určité sekvence věcí potom byly místnosti zaplněny obrazy, odkazujícími přímo nebo nepřímo k tomu, co mělo být zapamatováno. Asociace hrají v tomto umění kritickou roli. Asociace s neobvyklými emocionálně nabitými nebo afektuálními obrazy, které pomohou zapamatování nebo vyvolání potřebné reakce (imagines agentes). Takové obrazy zůstávají v paměti nejdéle, musí člověka co nejvíce aktivně zasáhnout, nikoli být vágní. Musí se pojit a výjimečnou krásou nebo ojedinělou ošklivostí.^[8]

Hlavním předpokladem, jehož kořeny jdou zřejmě až k Platónovi zde je, že obrazy jsou snáze zapamatovatelné než slova. Tato tradice s důrazem na moc obrazů až po osobnosti Giordana Bruna nebo Leibnize přirozeně vede k ideálnímu jazyku založenému na obrazech a nikoli slovech, protože obrazy promlouvají příměji k duši.

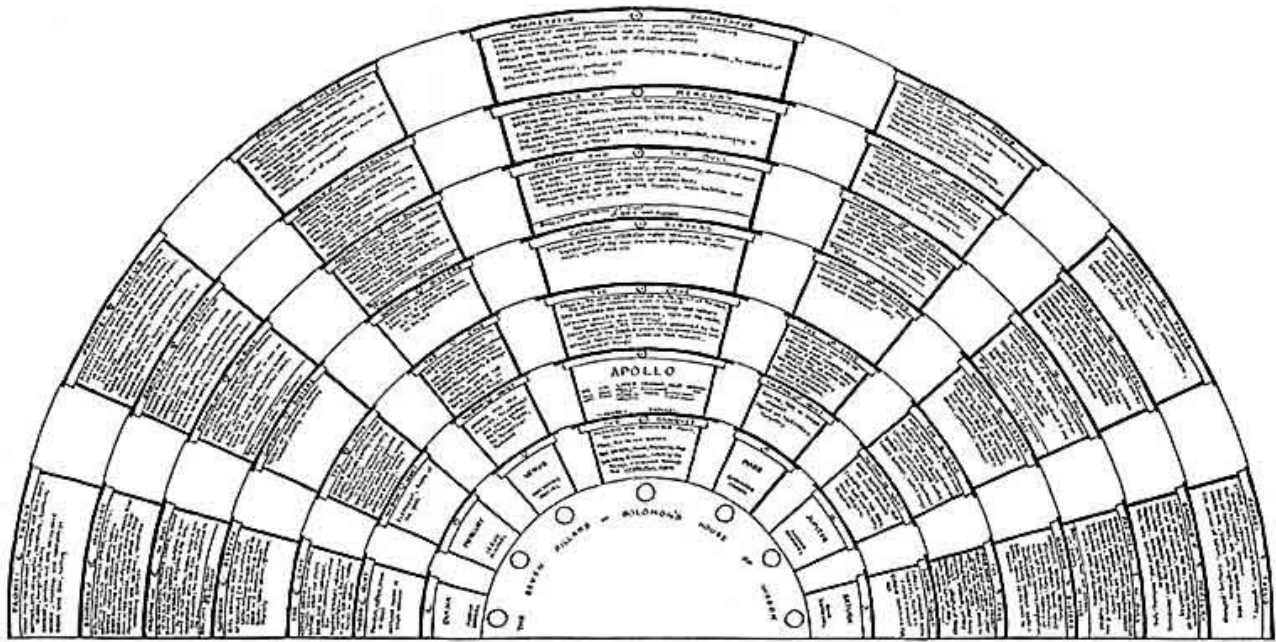


Obr. 1.7: Abbey memory systém from Johannes Rombech, *Congestorius artificiosae memoriae* (1520)

Platonské pojetí bezprostředností obrazů (jako abstrakce ideí) přetrvalo až do dnešní doby, jak ukazuje Saussurovo použití kresby stromu k ilustraci označovaného slovem *strom* v *Cours de linguistique générale* ...^[7]

Zajímavé také je, že Plato odsuzoval psaní jako klam skutečného vědění, protože vedlo k zanedbávání mozku, zatímco Quintilian velebil možnosti vizuálního strukturování faktů psáním, což pak vedlo k snadnému zapamatování. Vizualizace tedy, ať už v podobě paměťových paláců nebo zaznamenaná ve strukturovaném textu, měla ve starověku velkou vážnost, na druhou stranu psaní nebylo příliš obvyklým nástrojem akademického diskursu, sloužilo hlavně k zaznamenání výsledků diskusí ve formě trvalých teorií.

V renezanční době nastal obrat v historii akademické praxe. Jak se znalosti a porozumění světu staly komplexnější, orální diskurs, založený na výhradně mentálně pojatých faktech, už přestal být adekvátní pro uchování informací. Velký počet různých teorií a modelů vyžadoval šíření tiskem, který urychlil akumulaci psaných znalostí. Informace se mnohem snadněji vyhledávaly a knihovny se staly novými paláci paměti. Gutenbergova éra, se zřetelem na sbírání, strukturování a vizualizaci uložených vědomostí, překonala v tomto ohledu individuální strategie. Místo nich byly vyvinuty celé systémy organizace a vizualizace. Jedním z nich je známé Divadlo paměti Giulia Camilla. Podobně jako Solomonův Dům moudrosti založen na sedmi pilířích, mělo toto divadlo sedm řad sedadel, místo nich ovšem v každé bylo sedm soch, z nichž každá modelovala jednu z hlavních větví lidského vědění, jako např. Umění, Věda, Náboženství a Právo. Každá socha pak na souvisejících místech obsahovala několik zásuvek pro umístění textu na určité téma. Znalosti byly reprezentované obrázky, symboly a textem, některé okamžitě viditelné, některé skryté v zásuvkách, krabičkách a skříňkách pod obrázky. V tomto smyslu byly barokní klášterní knihovny, organizované podle subjektu, s řádem zdůrazněným architektonickými elementy, kreslenými emblémy a alegoriemi určitým druhem pokračování Camillovy tradice. Camillo své divadlo zřejmě ale nezamýšlel pro dlouhodobé uchování vědomostí, přemýšlejme o něm jako o modelu jejich organizace, reprezentace a nástroji diferenciací paměti. Člověk stojící na scéně tohoto divadla měl mít všechny znalosti světa před sebou jedním pohlednutím.

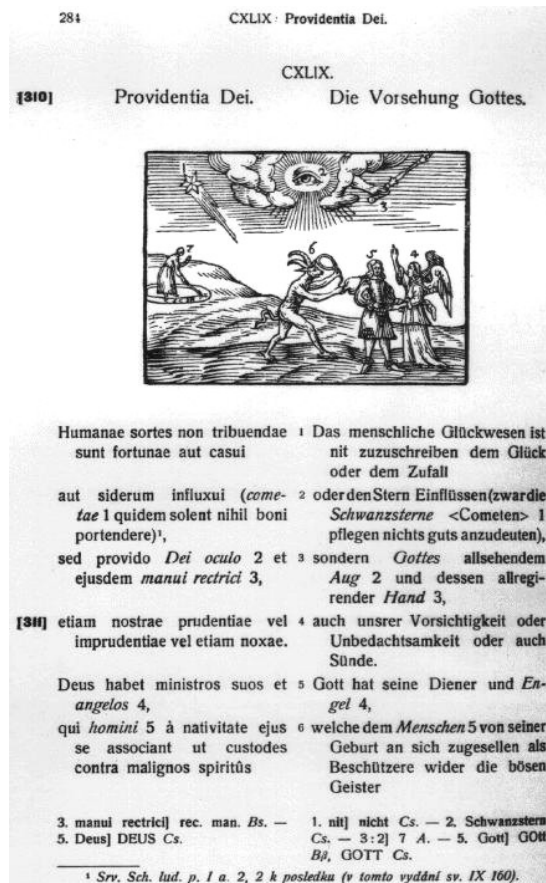
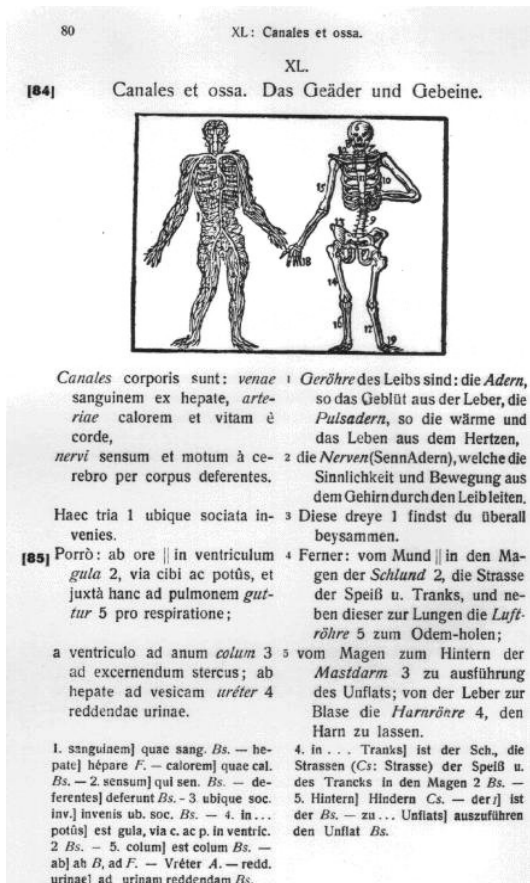


Obr. 1.8: Divadlo paměti Giulia Camilla (1530 - 1544), rekonstrukce podle Francis Yatesové

Na první úrovni bylo Camillovo rozdělení dáno podle sedmi známých planet jako prvních příčin stvoření a od kterých všechny ostatní věci odvisí. Astrologii mnoho učenců považovalo za zcela integrální součást vědy. Symboly, čísla, kovy i rostliny patřily pod vliv určité planety a např. v lékařství správnou kombinací jejich vlivu mohlo probíhat léčení určitého orgánu nebo části těla. „*Religiozní intenzita asociovaná se středověkou pamětí se obrátila novým směrem. Mysl a paměť člověka jsou nyní božské, disponující silou uchopit nejvyšší realitu magicky probuzenou imaginací.*“ píše o této transformaci Francis Yatesová.^[14]

Zde můžeme rozlišit dva typy paláců paměti. Starověká mnemonika nabízela pravidla pro rozmístění místností, do kterých byl individuálně rozmístěn obsah. Éra tisku přichází jak se systémem organizace, tak s obsahem. V obou hraje důležitou roli prostorová vizualizace. Zatímco první vyžadoval vysokou mentální aktivitu ke své konstrukci, pozdější přichází již zařízen.^[9] Tomasso Campanella, současník Giordana Bruna a s podobnými problémy s inkvizicí, představil ve své knize *Město slunce* ideální utopické město, obklopené šesti koncentrickými zdmi pomalovanými obrázky, které by představovaly encyklopedii všech věd a mohly by se je velmi snadno naučit děti ve věku 10 let.

O několik desetiletí později se podařilo tento sen realizovat českému humanistovi Janu Amosu Komenskému ve čtyřjazyčném obrazovém slovníku *Orbis sensualium pictus quadrilinguis* (Svět v obrazech, 1658), „*kresba a pojmenování všech hlavních věcí světa a hlavních událostí života*“. Obrazy zde jsou „*ikony všech viditelných věcí na světě, na které můžeme vhodnými prostředky redukovat také neviditelné věci*“. Filozofická abeceda této globální encyklopedie je abeceda obrazů.



Obr. 1.9: Comenius, Orbis sensualium pictus quadrilinguis (1658)

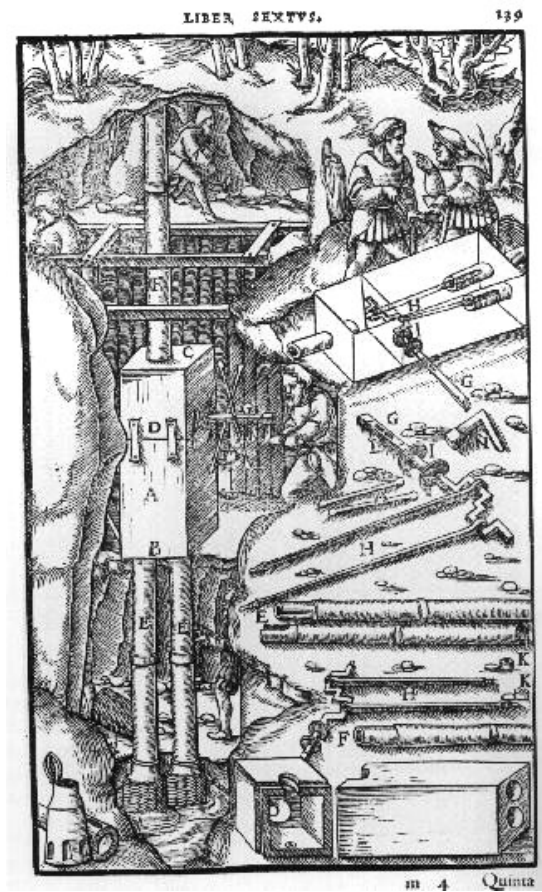
Velmi zajímavý nástroj, který Komenský používá, je připojení písmen nebo čísel k částem obrázku a odkazování se na ně v textu. Takto měl v indexových značkách podporu k tomu, aby náčrtek sloužil jako obrazový diagram. Ve stejné době tuto metodu používal Athanasius Kircher ve svém slavném díle Oedipus Aegyptiacus (1652) a mnoha dalších spisech. Používání písmen a čísel k dekompozici obrazu a jako odkaz na podrobnější vysvětlení bylo známo již více než století předtím.

Po r. 1520 se vůbec rozvinulo vydávání ilustrovaných příruček, např. technických knih o architektuře, metalurgii, mechanice apod. popisující nejrůznější artefakty touto kresebnou konvencí, s vysvětlením vedle nebo pod obrázkem. Humanitní učenci začali tato vyobrazení hojně využívat, možná také proto, že podporovala zájem o knihy psané tehdy v latině a emancipujících se národních jazycích.

Původ indexování obrazu však sahá ještě dále do minulosti. Zajímavou karetní hru pro výuku logiky vytvořil Tomas Murner a publikoval o ní knihu Logica Memorativa v r. 1509. Účelem hry bylo zapamatovat si obsah díla Petra Hispana Summulae logicales (1230). Murner nakreslil 51 karet, které se vázaly k jednotlivým Hispaniovým kapitolám a pro každý předmět přidal do obrázku symbol. Zaslouží si bližší vysvětlení.



Obr. 1.10: Athanasius Kircher, Oedipus Aegyptiacus (1652)
metallica (1556)



Obr. 1.11: Georg Bauer Agricola de re
metallica (1556)

Scéna: Scéna se na kartách opakuje. Scéna znamená téma kapitoly a odstavec, kterého se týká:

- postava ženy = výsledek nesprávného argumentu v kapitole
- jízda na jelenu = první, hlavní odstavec
- klobouk(y) = značí pořadí karet, které je také pořadí odstavců

Akce: Akce je proměnná. Proměnná je asociativně vázána s tím, co je řečeno o tématu. Na obr. vpravo jsou elementy:

- nůž
- hlava
- zapečetěná listina
- parohy
- roh



Obr. 1.12: Tomas Murner, 1506

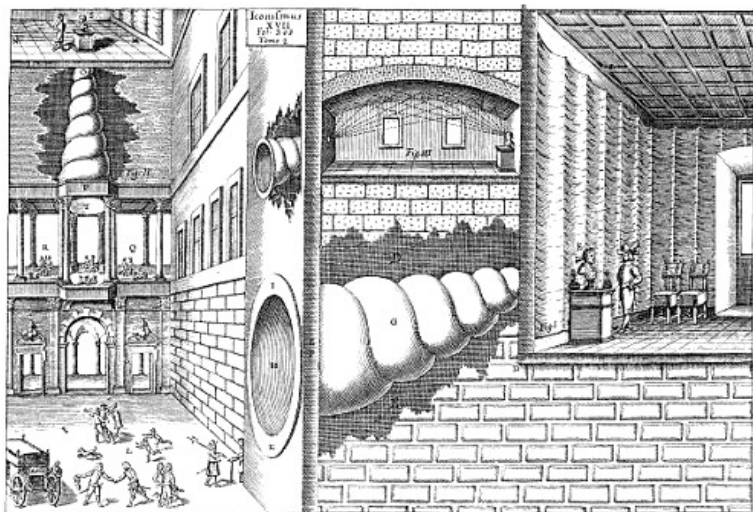
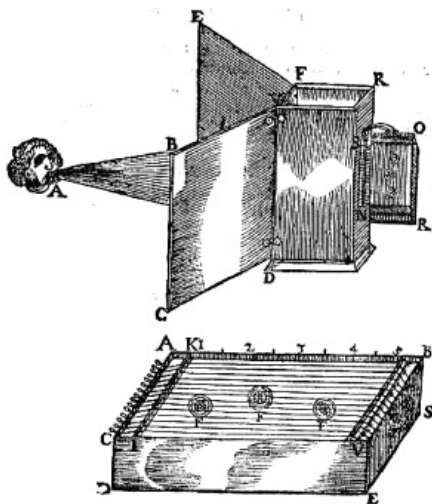


Obr. 1.13: Tomas Murner, 1506

Karta nalevo je o nesprávných definicích

1. tužka píše na jazyk = příliš mnoho slov v definici
2. zrcadlo odrážející tvář = dány nebo zaměněny dvě příčiny
3. koruna = definice není podle správného pořadí pěti predicabilia: genus, species, differentia, proprium a accident.
4. smějící se pes = podle Aristotela se psi nemohou smát, tudíž od začátku vyvrácená definice
5. není = nepravdivá definice
6. oslí uši = definice jejíž opak není možný
7. není = triviální definice
8. tabulka = děti se učí psát na tabulku, tudíž ellipsis, tj. buď chybí slova nebo náhlý posun v tématu definice

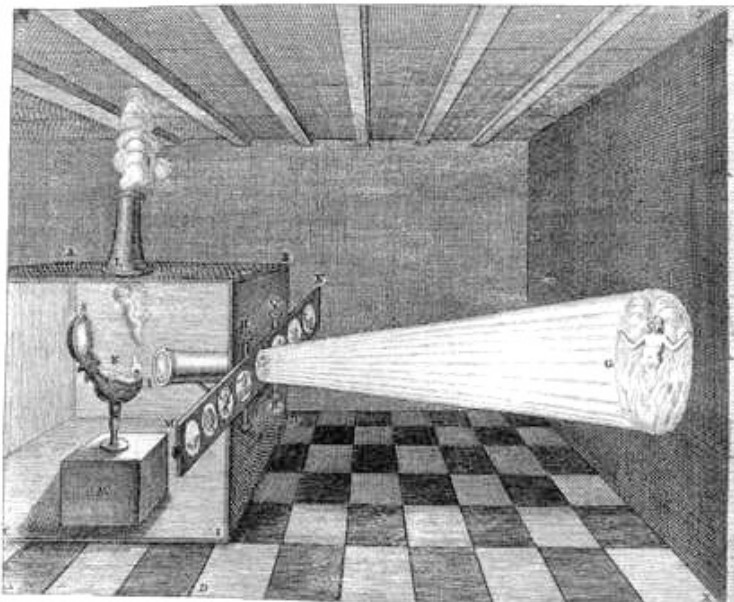
Studenti si měli zapamatovat tyto karty a když potřebovali znalosti o logice, stačilo si na kartu vzpomenout a číst značky. ^[10] Hra je ve své podstatě také racionalizovaným čtením obrazu v několika liniích.



Obr. 1.14: větrná harfa a roh pro zesílení zvuku, Athanasius Kircher, *Musurgia universalis* (1650)

Vraťme se ještě k Athanasiu Kircherovi. Kircher byl jezuitský kněz a učenec renesančního rozmachu. Věnoval se mnoha vědám a publikoval významné spisy na téma jazykovědy, geografie, astronomie, lékařství i hudby. V Římě přeložil hieroglyfy na egyptském obelisku a ačkoli se ukázalo, že špatně, díky popsání koptské gramatiky se jeho práce v tomto směru stala základem egyptologie. Dal také podnět bližšímu studiu příbuznosti různých jazyků: latiny, řečtiny, hebrejštiny, chaldejštiny, syrštiny, arabštiny, arménštiny, koptštiny, perštiny, italštiny, němčiny, španělštiny, francouzštiny a portugalštiny.

Latina a obrazová schémata se mu však stala univerzální řečí, kterou vyjadřoval poznatky mnoha oborů, které dokázal popsat jak na základě Evropských vědeckých tradic, tak díky zprávám sítě jezuitských misionářů, cestujících po světě. Kircher nebyl objevitelem všech jím popsaných principů a zařízení, dokázal však znalosti popsat a ilustrovat takovým způsobem, který je kodifikoval pro další generace. V jeho spise *Ars Magna Lucis et Umbrae* (Velké umění světla a stínu, 1671) je jedno z nejstarších známých vyobrazení magické lucerny, projekčního zařízení předcházejícího filmu. Mihotavým světlem lampy mohl promítat sérii obrázků vyrytých do skla, aby ilustroval své přednášky nebo pobavil návštěvníky. Na dvou vyobrazeních v knize jsou tématy projekce postava kostlivce s kosou a duše hořící v ohni (obr. 1.17).



Obr. 1.15: Athanasius Kircher, 1671. *Ars Magna Lucis et Umbrae*

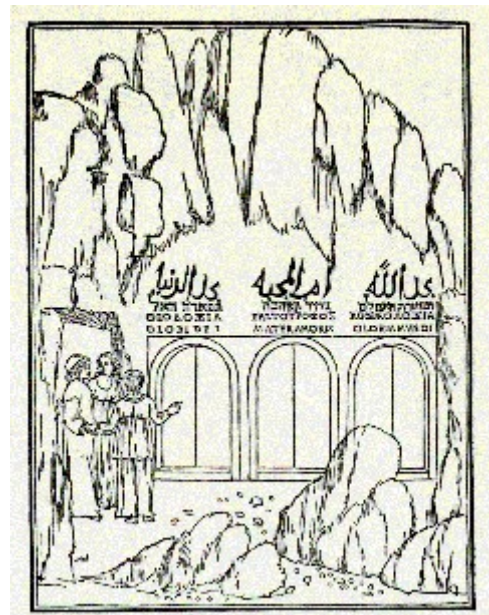
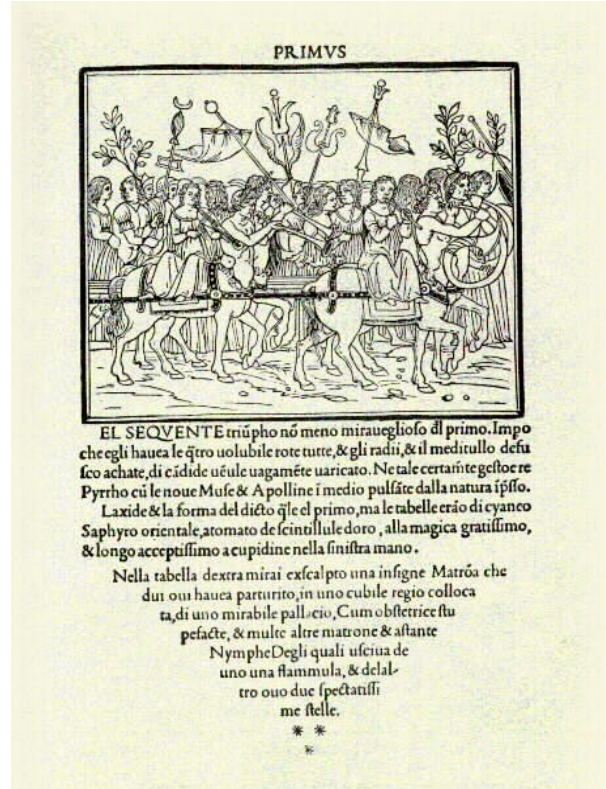
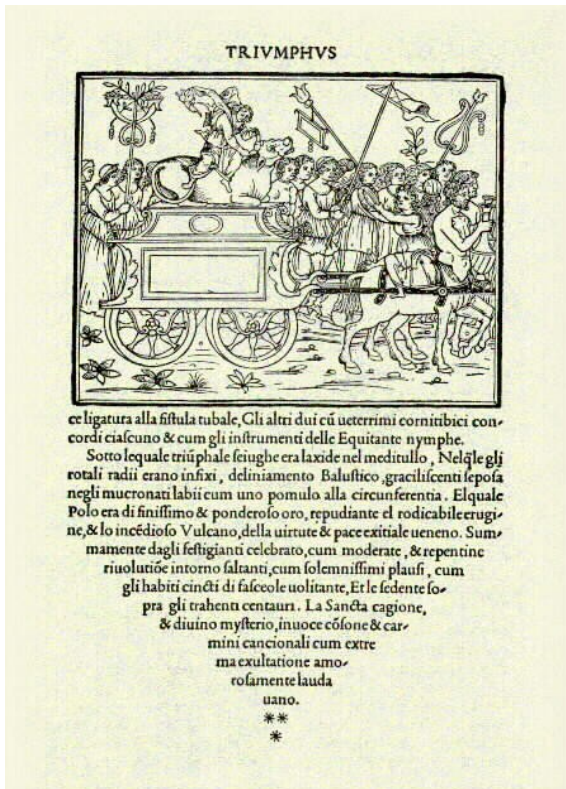
Smrt byla v počátcích promítaných obrazů hlavním tématem. Kostlivci, tanec smrti (Danse Macabre) a jiné její podoby byly ve spojení s jakoby magickým původem obrazu natolik hrůzyplné, že diváky děsily, ačkoli Kircher byl zastáncem vysvětlování racionálního vzniku těchto obrazů. Nejstarší známou ilustrací, která pochází z doby nástěnných maleb a odpovídá jejich později se objevujícím folklorním prvkům (jako Danse Macabre), je „*Noční zjevení pro vystrašení diváků*“ Giovanniho da Fontany. Kresba znázorňuje postavu s lucernou promítající démona. Ten je vidět také uvnitř promítacího zařízení.



Obr. 1.16: *Apparentia nocturna ad terrorem videntium* (Giovanni da Fontana, 1420).

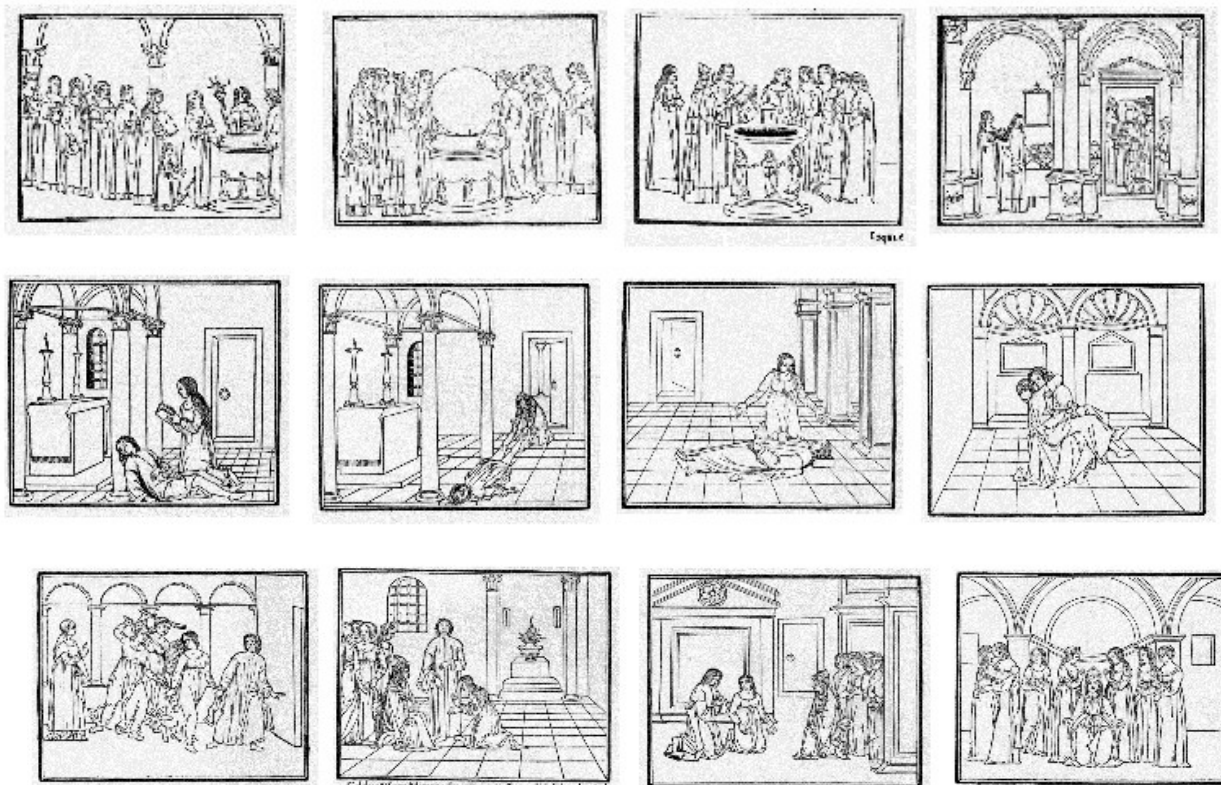
Velmi zvláštním dílem, které si zde zaslouží pozornost, je nesnadno popsatelné *Hypnerotomachia Poliphili*, vydané r. 1499. Je to jakoby idylická, pastorální „romanzo d’amore“ poplatná tradici mistra tohoto žánru, Giovanni Boccaccia. Přichází se všemi stereotypními postavami jako zamilovaný hrdina a netečná hrdinka, nymfy, najády, satyrové, bohové... všichni zcela předvídatelně zpívají, tančí, účastní se rituálu, kdykoli se pro zamilované naskytne příležitost spojení např. svatbou aj. I prostředí tvoří obvyklé bublající potůčky, zahrady apod. Děj se odehrává ve snu a je patřičně absurdní. Kniha začíná tím, že hrdina Poliphilio probděl neklidnou noc, protože ho milovaná Polia odmítla. Nakonec k ránu usíná a jeho *hypnerotomachia*, což lze volně přeložit jako „*boj o lásku ve snu*“, začíná. Poliphilio se dostává do hlubokého lesa, ztratí se, unikne a znovu usne. Poté se probudí v druhém snu, který se mu zdá uvnitř prvního. Na cestě za svou láskou překonává různé úskalí a nakonec poté, co se s ní šťastně ožení a chce ji obejmout, Polia se rozplyne.

Autorství knihy je připisováno architektu Leonu Battistovi Albertimu. Jednou z vlastností díla, jež k tomuto vede, je kinematická vizuální logika, založená na Albertiho zájmu zaznamenávat pohyb. Ve svém spise o malbě vyzývá, aby postavy byly zachycovány v pohybu a jeho *dimostrazioni* jsou předchůdci moderního filmu. Leon Battista mimochodem také popsal optické zařízení zvané *intersektor*, podobné světlé komoře (camera lucida), díky kterému bylo možné sledovat zároveň zobrazovaný objekt či scénu a již nakreslený obraz, nebo skříňku s průsvitnou stěnou, kde byl namalovaný obraz, osvětlovaný zvenku svícemi. To bezmála dvě století před tím, než Kircher popsal magickou lucernu. Vedle nádherné typografie vedla v knize *Hypnerotomachia* posedlost pohybem pravděpodobně k dvoustránkovému rozložení, kde se postavy na obrázcích pohybují z jedné stránky na druhou.



Obr. 1.17: Hypnerotomachia Poliphili, 1499

Další zvláštností je polyglotismus knihy. Tu v toskánštině, tu v latině – jinde nápisy v hebrejštině, arabštině nebo hieroglyfech. Výjimečnost této knihy je nejen v typografii a dřevorytech jako takových, ale v kompozici textu a obrazu do harmonického a vizuálně jasného celku, umožňujícího přecházet z textového popisu k vizuálnímu vyjádření a zpět velmi snadno. [9]

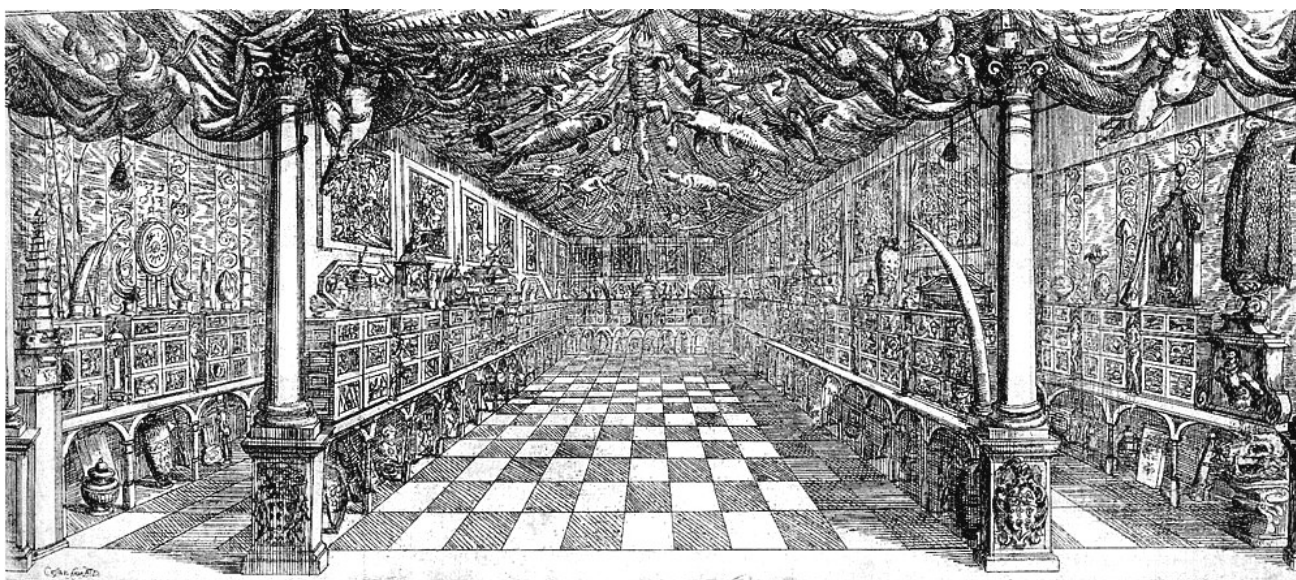


Obr. 1.18: Kinematické sekvence děje v jednotlivých obrázcích *Hypnerotomachia Poliphili*, 1499

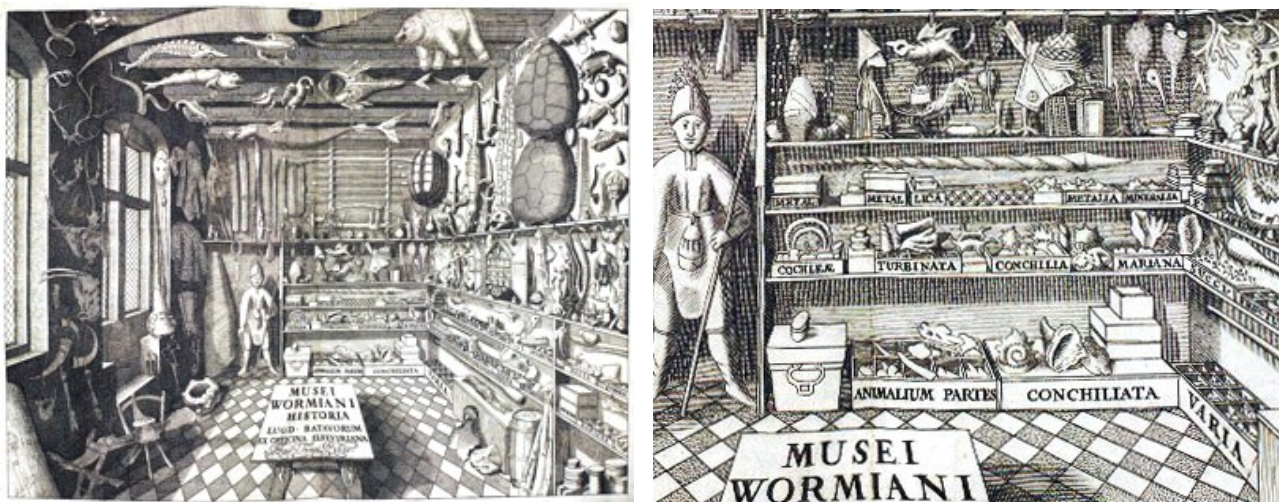
Osobnost Athanasia Kirchera se nám stala jakýmsi pojítkem různých souvislostí. Při svém bádání také sbíral nejružnější antikvity a etnologicky významné pozůstatky, z nichž sestavil v Římě Muzeum Kircherianum, patřící k výraznému fenoménu tehdejších Evropských muzejních sbírek a jejich uspořádání.

Kunstkammer (kunstkamera) nebo wunderkammer je pojem vycházející z latinského výrazu pro místnost, nebo komoru (camera). Prostor muzea kunstkomory měl universum, makrokosmos, odrážet v mikrokosmu shromážděné sbírky. Universum bylo reprezentováno jako *naturalia* stvořené Bohem – všechny druhy zoologického, botanického a geologického materiálu a člověkem vytvořené *artificialia* – starožitnosti, umělecká díla, etnografické objekty a zbraně, vědecké nástroje a modely. Přidružovaly se také knihovny nebo botanické zahrady.

Shromáždování těchto velmi rozsáhlých kolekcí bylo velmi nákladné a patřilo proto k výsadám králů. Nejznámější se nacházely v Bologne, Veroně, Římě, Kodani, Amsterdamu, Berlíně nebo v Praze. Rozmístění sbírek do jednotlivých místností mělo svůj systém, lišící se případ od případu, ovšem se společnými rysy. Takovýto systém popsal např. Samuel Quiccheberg, umělecký rada Albrechta V v Mnichově. Jeho *Inscriptiones vel tituli theatri amplissimi* (1565) je první muzeologické pojednání o uspořádání knížecích kolekcí.^[12] Uspořádání jednotlivých místností potom pokračovalo v jednotlivých schránkách, kde byly spolu uloženy objekty stejného typu nebo materiálu. Často byly velmi obskurní či exotické objekty z různých koutů světa vedle sebe uspořádány bez vzájemných souvislostí. Naopak, jejich pořadí mělo být co nejpřekvapivější, aby způsobovalo ohromení.



Obr. 1.19: Kunstkamera Manfredo Settala, Milan (1600-1680)



Obr. 1.20: Ole Worm, Museum Wormianum (Leiden, 1655)

Kromě kunstkamr se objevovaly i miniaturní kunstschránky, které byly určeny pro smetánku a měly makrokosmos redukovat na ještě menší formát, skříňku, kterou si mohl majitel umístit v pracovně pro pobavení a poučení. Dalším významným typem sbírek byly kabinetů vzorků pro potřeby učenců, zaměřené na přírodní historii. Klasická díla Aristotelova aj. už nedokázala pokrýt poznatky a druhy z nově objevených zemí a ty byly shromažďovány pro potřeby výzkumu a výuky. Renomované byly sbírky Ulisse Aldrovandioho v Bologni a Dánské Museum Wormianum, založené Ole Wormem, profesorem medicíny v Kodani. To bylo později absorbováno do Královské kunstkamory v r. 1655.

Povaha kunstkamr byla přirozeně interdisciplinární. To kladlo i velké nároky na kurátory těchto sbírek, jejichž úloha byla velmi významná a museli ovládat znalosti nejrozličnějších oborů přírodních, technických i uměleckých. Později během 18. století ovšem renezanční pojetí a myšlenky vycházely z módy a díky osvícenství vzrostla potřeba aktuálního vidění světa a sbírky se

rozpadaly do specializovaných muzeí zaměřených na umění, etnografii, techniku apod. se systematickým shromažďováním artefaktů. Problematika panovníckých kunstkomor je zajímavá v širokém spektru jejich významu pro rozvoj celé řady oborů. Jedna z nich se nacházela i v Praze na dvoře Rudolfa II a patřila k nejobsáhlejším a nejzajímavějším.

Mikrokosmos sbírky je v komoře odrazem, zobrazením vnějšího makrokosmu. Můžeme si položit otázku, zda paprsky světla v temné komoře stejným způsobem zobrazují vnější svět, zda můžeme považovat tyto dvě funkce komor za princip jediný, nebo je považovat za konceptuální metaforu. Zdálo by se, že temná komora s malým otvorem ve stěně propouštějícím světlo, která se stala základem fotoaparátu, spoléhá na pouhé šíření paprsků světla a principy geometrie. Vezmeme-li však v úvahu spolu s Vilémem Flusserem také postup, kterým objektiv fotoaparátu zaměřujeme na vnější objekty, konstrukci a vlastnosti samotné komory, potom i u fotografie a filmu mluvíme o technických obrazech, odpovídajících záměru a programu jejich tvůrce.

„Uprostřed zeleného lesa leží uzavřená oblast, do níž můžete vstoupit jen po několikerém prověření. Je to poušť v oáze. Přírodniny venku – stromy ze dřeva, jezera s vodou, vily, které jsou obyvatelné – uvnitř hranic okrsku ztratily své právo. Svět se v něm sice opakuje, ba zdá se, že v této Noemově arše je shromážděn celý makrokosmos, ale věci, které si zde dávají dostaveníčko, nepatří skutečnosti. Jsou to obrazy a karikatury, které člověk vytrhl z času a navzájem promíchal. Setrvávají nehnutě, zepředu plné významu, zezadu pouhé nic. Zlý sen o předmětech, který byl vnucen tělesné říši,“ takto vnímá Siegfried Kracauer filmové ateliéry UFA v 20. letech 20. století. Jako svět z papíroviny, svět, jehož souvislosti jsou zrušeny, jehož dimenze se libovolně mění, jehož mytologické síly se stávají žertem. ^[17]

Když se vrátíme k malířství 15. století, vidíme, že proměna obrazového prostoru se uskutečnila převážně ve znázorňování architektury. Nejde jenom o jednotnější organizaci prostoru, ale také o nový způsob reprezentace tradičního středověkého řádu skutečnosti. Stavby propojovaly architektonické prvky s konkrétními tématy a jejich obsahem. Objev umělé perspektivy není ani tak odpovědí na matematické a technické problémy, jako spíše odpovědí na otázky náboženské a kulturní, na otázky o správné a legitimní konstrukci obrazu. Brunelleschiho experimenty byly podníceny představou nového vnitřně sourodého prostoru, přičemž ale perspektivní organizace není rysem viditelného světa. Je výtvořem konceptuální transformace původní zkušenosti, smyslovým úsudkem o světě (*iudicium sensus*), tedy jeho posuzováním, nikoli spontaneitou vidění. Tyto experimenty byly hledáním pravdy ve smyslu hledání možného spojení mezi viditelnou skutečností a jejím zdrojem v božské pravdě. Není divu že v tehdejší moderní době bylo toto spojení nalezeno v projekci matematických představ o pojetí světla a porocí. ^[18]

Teorii perspektivy pak zformuloval ve svém pojednání o malířství Léon Battista Alberti. Završil proces, kterým se paradigma perspektivní místnosti redukovalo na svou geometrickou podstatu. Nebylo to nic radikálně nového, jeho úvahy však byly mimořádně důsledné a jasné. Nikdo před ním nepopisoval základní otázky perspektivy jako čistě matematický problém, i když sám si přál hovořit spíše jako malíř.

*„Alberti zvolil relativně jednoduchou metodu řezové projekce z postranního úběžného bodu, metodu, která byla relativně přesná a nebylo obtížné ji pochopit. Horizontální perspektivní síť, kterou můžeme touto metodou velmi rychle vytvořit, lze snadno rozvinout do třídímenzionální prostorové iluze. Bylo by ale zavádějící, kdybychom tuto prostorovou iluzi označovali jako perspektivní prostor. Správná nebo legitimní konstrukce (*costruzione legittima*) je pouze formální reprezentací prostoru, který byl dvakrát vydělen z fenomenální reality: poprvé tím, že byl zbaven tělesnosti, a podruhé jako dvoudímenzionální projekce. Je ovšem pravda, že se zatím zabýváme pouze první částí procesu, jehož dokončení vyžaduje opětovné ztělesnění počáteční perspektivní konstrukce do malířské reprezentace viditelného světa. Tato počáteční konstrukce se může zdát jako něco autonomního a matematicky správného, ale totéž nemůžeme říci o znovuztělesnění, které může vzniknout jen prostřednictvím imaginativní interpretace.“* ^[18]

Archeologie barev

Na problému umělé perspektivy se ukázalo, co Dalibor Veselý nazývá *rozdělenou reprezentací*. Technické procesy konstrukce mediálních obsahů jsou v naší kultuře historicky odděleny od spontánního prožívání světa. Co záleží na subjektivním prožitku, nemá v teoretickém poznání místo. Křiklavým příkladem je i zakoušení a vyjadřování barev. Je překvapivé si uvědomit, jak rozdílně lidé přemýšleli o barvách třeba před dvěma sty lety. Barva byla tajemná kvalita pro laiky stejně jako přírodovědce a byl těžký úkol vůbec najít hodnověrný způsob, jak přiřadit určité barvě jméno. Vyjadřování barev v jazyce ukazuje, jak je vůbec podmíněno samotné naše vnímání a mentální koncepty.

Nejranější pojmenování barev je obsaženo v běžné řeči. Každý jazyk má slova pro pojmenování barev, i když v mnoha primitivních kulturách je k dispozici pojmenování jen velmi málo, s velkými rozdíly možných variant mezi světlými a tmavými, nebo teplými a studenými barvami. Tak například *Černé moře* není černé, ale tmavě modré. Jeho jméno k nám jednoduše doputovalo z doby, kdy barevná představa zelené, modré, tmavé a černé byla označována stejným slovem. To neznamená, že tehdejší lidé *neviděli* rozdíly mezi těmito barvami. Jenom tyto rozdíly nebyly konceptualizovány jako abstraktní barevné kategorie.

Podle práce etnobiologů Brenta Berlina a Paula Kaye z r. 1969^[23], jsou základní barevné termíny všech jazyků založeny na některé z 11 základních barev a objevují se v přesně daném evolučním pořadí. První fázi představuje kontrast tmavá (černá) a světlá (bílá), v dalších fázích se objevuje červená, žlutá nebo zelená a další diferenciaci. Barevné termíny jednodušších jazyků tak obsahují kompozitní kategorie jako např. černá-modrá-zelená. Pozdější výzkumy odhalily mnoho nepravidelností a výjimek, ale obecně Jan Pokorný určuje základní evoluční sekvenci takto:^[22]

1. fáze : černá-modrá-zelená / bílá-žlutá-červená - rozlišení bílé od černé a zároveň zelené a modré od žluté a červené, tedy tmavé a studené barvy od světlých a teplých barev
2. fáze : černá-modrá-zelená / žlutá-červená / bílá – dochází k většímu odlišení červené, resp. rozlišení bílé a červené-žluté
3. fáze : černá / modrá-zelená / žlutá-červená / bílá – oddělení černé barvy
4. fáze : černá / modrá-zelená / žlutá / červená / bílá – zůstává nejčastější kompozitní kategorie modrá-zelená
5. fáze : černá / modrá / zelená / žlutá / červená / bílá – rozlišení všech základních barev

Jazykový model Kaye a Maffiho (1999) tak vylučuje např. kompozitní kategorie červená-fialová-modrá nebo červená-žlutá-zelená, barvy spektrálně nesouvislé, bílou-červenou bez žluté nebo kompozity bílé se zelenou nebo modrou a černé s červenou a žlutou. Byly ale nalezeny jeho výjimky. Některé jazyky rozlišují žlutou a červenou ještě před rozdělením černé-modré-zelené, některé zase červenou a žlutou-bílou nebo zelenou a modrou-černou (staronorština). Jiné jazyky zase popírají princip rozdělení na teplé a studené barvy, např. v jihoamerických a čadském jazyce se objevuje kompozit žlutá-zelená-modrá. Ten zřejmě existoval i v praindoevropštině. Univerzalisté však i takové jazyky považují za potvrzení teorie, protože podle předpovědi stabilita výrazu klesá od černé a bílé po modrou. Tím způsobem pak hodnotí i jazyky, které všechny ostatní barvy shrnují do zbytkové kategorie žlutá-zelená-modrá.

Možným vysvětlením pravidelných tendencí je samo prostředí, např. vzácný výskyt fialové barvy v přírodě činí takovou barevnou kategorii nepravděpodobnou. Mnohé z představ o tendencích vývoje barevné terminologie převzali i relativisté. Experimenty s pojmenováním Munsellových barevných kartiček a určováním fokálních odstínů však odmítají s tím, že jsou příliš orientovány na zkušenost dominantní západní kultury a pro mnohé subjekty je to nepřirozený úkol a výsledky tak jsou zatíženy předpoklady výzkumníka.

Poukazují na to, že určitá koncepce barev je natolik pevnou součástí naší kultury, že je těžké představit si uvažování mimo její rámec. Jedním z argumentů také je, že termíny, které vnímáme jako označení barev, jsou ve skutečnosti označením komplexnějších vlastností. Nemusí např. označovat jen barvu, ale i texturu a lesk, mohou se měnit v závislosti na typu objektu, kdy stejná barva u neživých věcí se označuje jinak než u živých, má jinou konotaci, vyjádření může obsahovat dodatečné významy jako *získat danou barvu, jevit se jakým* apod. V některých jazycích je vyjádření barvy prostřednictvím konkrétního jevu mnohem přirozenější, než obecnými, abstraktními kategoriemi. V předindustriálních společnostech je také málo předmětů, které by se lišily pouze barvou.

Požadavek na obecnost kategorií uvedeného modelu tak vylučuje jazyky jako australský tiwi, který má jen dva obecné barevné termíny, ovšem podle odstínu rozlišuje několik druhů okrů. Takových případů je více a jazyky, které formálně patří na nižší stupeň vývoje, mají ve skutečnosti daleko složitější systém barevných termínů. Nepotvrdil se však ani relativistický předpoklad, že jazykové a psychologické kategorie jsou totožné. ^[22]

Jména barev v antickém Řecku dlouho mátl historiky a stala se zdrojem mnoha interpretací. Homér barvy používal velmi dramaticky k vykreslení událostí jeho epických příběhů. Ovšem byly pouze čtyři, zhruba přeloženy jako černá, bílá, zelenožlutá a purpurová. Také rozlišuje různé odstíny kovů, přičemž ale i oblohu popisuje jako bronzově zabarvenou. Těžko dnes odhalujeme, jak rané termíny odpovídají pozdějším definicím, dokonce dlouho panoval názor, že Řekové byli barvoslepí. Problém není ani se čtyřmi barvami, ale s množstvím věcí, které jimi byly označovány. Moře má barvu vína, stejně jako ovce. Ona zelenožlutá (chloros) byla používána pro med, mízu, slzy i krev. Řeky na vzhledu předmětů totiž zajímaly kromě odstínu další povrchové vlastnosti, třpyt, lesk, i vlhkost, ke kterým spíše tyto barevné termíny odkazují. Vnímání barev se tak skládá z okamžité reakce na vizuální stimul, ovlivněný konstruovanými idejemi. ^[24]

Řekové v Homérově době měli jen omezený počet kategorií, do kterých řadili to, co viděli. Japonština má ve slovníku také jen čtyři nativní pojmy pro barvy, ostatní byly přebrány z angličtiny a čínštiny a gramaticky se chovají jinak. Empedokles v první teorii barev připsal všechny barvy variacím tmavé nebo černé, světlé nebo bílé a červené a žluté, které podle něj musí existovat jako elementy v oku, aby mohly být vnímány. Xenofanes popisoval v duze jen tři barvy, purpurovou, žlutozelenou a červenou. Později i v Newtonově barevném spektru někteří spatřovali tři barvy, jiní pět či sedm.

Homérovy barvy jsou také méně specializovány na čistou chromatičnost, kterou rozlišujeme dnes, ale obsahovaly více významů. Takže slovo pro žlutou nebo světlezelenou znamenalo něco tekutého, čerstvého, živého - krev jako lidská míza. I v maďarštině jsou podobně pro červenou dva termíny, piros a vörös. Vörös má souvislost s krví (vér) a většinou popisuje životné objekty, přírodní jevy, důležitá a emocionálně významná témata. Piros označuje umělé, neživotné předměty, je citově neutrální, nebo navozuje veselí. Liší se rozdíly v konotaci, podobně jako české rudá a červená. ^[22]

Nelze také přehlédnout symbolické a metaforické používání barev. Homér i Euripides používali černou a bílou k označení genderových rozdílů mezi muži a ženami. Bílá znamenala zranitelnost a krásu, tmavá zase maskulinitu. I kůže bojovníka, kde byla odhalena a nepokrývala ji zbroj, byla *bílá*, což znamenalo možnost zranění. Černá a bílá se používaly v mnoha a mnoha dalších případech k vyjádření opozic a jejich významů, jako noc a den, smrt a život. Barvy také byly úzce spojeny s nemocemi a citovými procesy. Chlapci *zčervenaly* tváře, Médea *zbledla*, Achillovy plíce *zčernaly* v hněvu. Řekové měli celou teorii zdraví a fyziognomie založenou na

tělesných tekutinách, které měly určitou barvu z uvedených kategorií, kdy fyzické a emoční či symbolické manifestace jdou ruku v ruce. Bledé nebo také modré oči znamenaly nepoctivost, homosexualitu nebo šílenství.

U Homéra se také množství barev pojí s vývojem příběhu a jejich obzvláště zvýšený výskyt označuje scény vyvrcholení a záměrný dramatický kontrast. Vynořuje se i otázka synestezie, nebo označování toho, co přisuzujeme různým smyslům stejným termínem. Homér barvami označuje i hlasy a zvuky, což také můžeme považovat za záměrnou metaforu. Vizualita a praxe vidění měly v této době zcela jiné místo než v naší kultuře. ^[24]

Barevné systémy a modely

Když se lidské znalosti rozvinuly v oblastech, jako je malování, barvení, tkaní, keramika, kosmetika, lékařská diagnostika, mineralogie, botanika, zahradnictví, entomologie a chemie, začalo být potřeba přesnější srovnávání barev různých materiálů, což vedlo k vývoji systémů pojmenování barev. Nejranější a snadno zřejmý byl přístup k ukotvení názvů barev podle výrazně barevných květin, ovoce, minerálních nebo organických sloučenin - a tak máme barvy citronovou, petrklíčovou, šafránovou, jantarovou, zlatou, oranžovou, rumělkovou, růžovou, rubínovou, vínovou, karmínovou, fialovou, safírovou, tyrkysovou, smaragdovou, listově zelenou, olivovou, okrovou, sépiovou, indigovou, slonovinovou, ebenovou a tak dále. Svět sám byl knihou barev.

Během 16. a 17. století přírodovědci a jejich bohatí mecenáši shromažďovali vzorky mořských mušlí, korálů, květin, drahokamů, minerálů, keramiky a hmyzu do nám známých *kabinetů kuriozit*, a tyto artefakty bývaly někdy používány k identifikaci a zachování nezvyklých příkladů barev z přirozeného světa. výsledkem bylo, že barvíři, tiskaři a přírodovědci (zejména botanici a entomologové, sběratelé rostlin a hmyzu) byli v průběhu 18. a na počátku 19. století neaktivnějšími výzkumníky barev. Nicméně nikdy neměli jistotu, že navzorkovali celé spektrum možných barev - nerozuměli fyziologickým mezím barevného vidění, a proto si nemohli být jisti, že se neobjeví nový hmyz, korál, květina nebo klenot s odstínem, který ještě nikdy neviděli. Vystála potřeba sjednotit pojetí barev vědecké, umělecké i praktické.

Tato nejistota vzala za své v roce 1704, kdy Isaac Newton publikoval svoji Optiku, první vědeckou analýzu barev. Mezi mnoha objevy v této knize bylo také tvrzení, že identifikoval všechny základní barvy - a potažmo všechny možné smíšené barvy. Jakákoliv barva může být redukována na buď čistě spektrální odstín nebo geometricky definovanou směs spektrálních odstínů.

Nicméně zůstal praktický problém. Přesné spektrální směsi bylo obtížné dosáhnout až do poloviny 19. století, navíc barvy objektů byly typicky plošší a složitější, než smíšené spektrální barvy, a všechny ty složité barvy ještě musely být označeny jménem a zachyceny jako fyzický příklad. Poslední dva požadavky byly nejdůležitější a jejich splnění nejjednodušší. Naturalisté se přikláněli k identifikaci podle barevných atlasů, tradičního řešení, které sahá od Názvosloví barev A. G. Wernera (1774) až po Barevné standardy a názvosloví Roberta Ridgewaye (1912). Tito autoři poskytovali řadu ručně malovaných barevných plátů jako vizuální standard pro každou barvu, s jejím jménem, a ve starších verzích i seznamem hmyzu, květin nebo minerálů, které barvu reprezentovaly v přírodě. ^[19]

Potřeba pro geometrický rámec nebo *mapu* barev, kde by každá měla své místo a dala se určit jako kombinace základních barevných atributů, vedla k rozvoji barevných systémů a modelů. Pravděpodobně první barevný systém navrhl německý astronom Tobias Mayer v univerzitní přednášce v roce 1758. Konceptuálně popsal, jak analyzovat všechny primární barvy směsi, použil odstín jako zcela samostatný rozměr barvy a ukázal, jak by systém mohl posloužit k identifikaci

nebo porovnávání barev objektů, například barev pigmentů. Mayer se spoléhal na vizuální soulad barev, který splňuje první požadavek moderního barevného modelu a jeho konzistentní geometrický rámec poskytl pro barvy jedinečné číselné označení.

První barevný model, zavádějící trojrozměrný rámec, který se stal standardem v barevné vědě, byla *farbenkugel*, barevná koule, návrh německého romantického malíře Philippa Otto Runge v roce 1810. Koule obsahuje na polární ose stupnici od bílé po černou a Newtonův kompletní kruh odstínů v jejich maximální intenzitě tvoří rovník. Rungeho pokus o jediný skutečný barevný systém, kde jsou všechny barvy ve správných vztazích, umožňujících univerzální orientaci, nebyl překonán po celé století. Také Runge chtěl, aby souhrn všech možných barev tvořil řád, který je definován jiným způsobem, než jazykem. Jak uvedl v dopise Goethovi: „*Pokusíme-li se myslet na namodralou oranžovou, narudlou zelenou nebo nažloutle fialovou, je to jako snažit se představit si jihozápadně severní vítr*“.

Goetheho práce *Teorie barev* o dvou tisících stranách byla výsledkem třicetiletého bádání mezi lety 1790 a 1823. Goethe se snažil překonat Newtonův systém a doufal, že svým pojednáním také vytvoří „*historii lidského ducha v kostce*“. Vzhledem do smyslově-morálního účinku barev se Goethe přibližuje ke svému prvotnímu cíli, kterým je vnést řád do chaotických estetických aspektů barev. Pro zbarvení ustavuje tři samostatné kategorie: *silné, jemné a zářící*. Chápe barvy hlavně jako smyslové vlastnosti obsahu vědomí a usazuje tím svou analýzu v oblasti psychologie. Barvy na pozitivní straně jeho kruhu „*vyvolávají vzrušující, živou, ctižádostivou náladu*“. Žlutá má efekt „*nádherné a vznešené*“, což budí dojem jasu, tepla a pohodlí. Barvy na záporné straně vytváří pocit neklidu, slabosti, deprivace, vzdálenosti. Modrá „*dává pocit chladu*“. Silný účinek nastane, když převládají žlutá, žluto-červená a fialová, s jemným účinkem se setkáme u modré a jejích sousedů. Pokud jsou všechny barvy v rovnováze, bude harmonické zbarvení produkovat příjemný *zářící* pocit. Goethe chtěl do vztahů barev zapojit pohled přírodních věd, umění, psychologie a jejich historické významy.

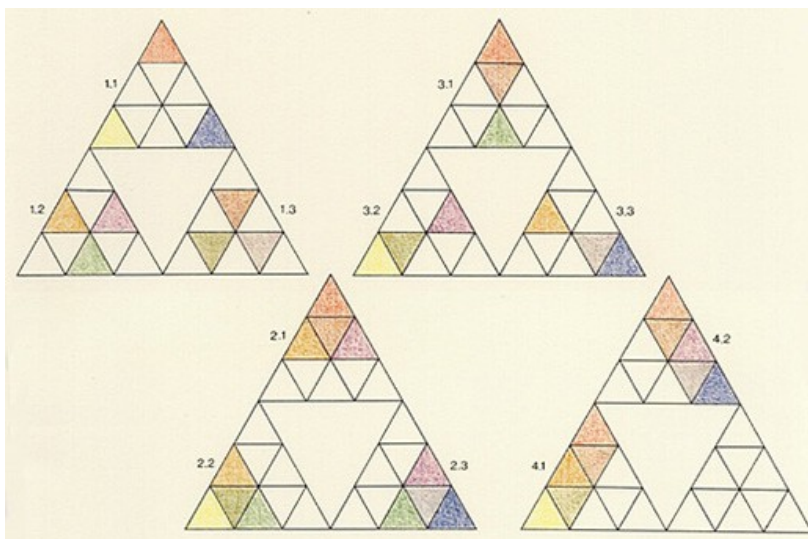
Když porovnáme tento krátký náčrt Goetheho teorie barev s přístupem Newtonovým, máme dva zcela odlišné postoje k jednomu tématu. Ačkoli jsou navzájem protikladné, oba jsou hluboce pravdivé. To, co je pro Newtona jednoduché, například čistě modrá jako světlo o jedné vlnové délce, je komplikované pro Goetheho, protože čistě modré světlo se musí nejprve připravit extravagantními prostředky a je tedy umělé. Oproti tomu bílé světlo je pro Goetheho jednoduché, protože existuje zcela přirozeně a bez námahy, zato Newton vidí v bílém světle směs všech barev.

[19]

Co chápe Goethe jako jednotu, celek, rozkládá Newton a jeho nástupci do mnoha částí. Pro Newtona začíná akt zobrazení barev reakcí v oku, vyžaduje podrobnější znalost sítnice, nervových buněk, jednotlivých etap, kterými signály procházejí na své cestě do mozku, a oblasti mozku, v kterých se prostřednictvím generování elektrických signálů vytvoří obraz. Základní komplementarita obou barevných teorií se projevuje, když vezmeme v úvahu roli subjektu - člověka. Zatímco Goethe se samozřejmostí staví člověka do ústřední role, Newton ho vypouští úplně. Příroda k nám promlouvá jazykem matematiky, prohlašuje Newton a k epistemologické otázce, skrz jaké *modely přírody* přírodu poznáváme, zaujímá racionalistický postoj.

Oba přístupy uvažují v jiných podmínkách příbuznosti, kterými barvy vstupují do vztahů podobnosti, sousedství, vzdálenosti, rozdílu, transformace. Zatímco přáním fyziků a matematiků je, aby tyto souvislosti byly definovány čísly a jednoduchými výpočty, s důrazem na formu a řád, Goethův přístup je zatížen složitým způsobem ustavování diskurzivních vztahů na základě zkušenosti, který jsme viděli v kolekcích kunstkómer, o kterém píše též Foucault: „*Tyto vztahy se ustavují mezi institucemi, ekonomickými a společenskými procesy, formami chování, systémy norem, technikami, typy klasifikace a způsoby charakterizace, tyto vztahy nejsou přítomny v objektu, ... nedefinují jeho vnitřní konstituci, nýbrž to, co mu dovoluje objevit se, stanout vedle jiných objektů, situovat se ve vztahu k nim, definovat svou odlišnost, svou neredukovatelnost, zkrátka umístit se v poli exteriority.*“ [20]

Obr. 1.21: Na barevných trojúhelnících Goethe definoval primární (1.1), sekundární (1.2) a terciární (1.3) barvy, barvy silné (2.1), radostné (2.2) a melancholické (2.3), poté tři osy komplementárních barev - červené (3.1), žluté (3.2) a modré (3.3) a nakonec jas (4.1) a intenzitu (4.2).



Michel-Eugène Chevreul prezentoval svou *barevnou polokouli* v roce 1839 a abstraktní barevné systémy se staly jedním z úspěchů vědců 19. století. Také asi nejvýznamnější dosud používaný barevný systém, pocházející z let 1905 – 1916, vzorník Alberta Henri Munsella, má trojrozměrný systém *stromu barev* a logicky organizovaný plán se sto kroky percepčně ekvivalentního rozlišení odstínu na osách osách jasu a saturace. Munsell mimochodem také považoval slovní pojmenování barev za zcela pošetilé.

Osu jasu rozdělil na 10 hodnot pomocí měření fotometrem vlastní výroby, kdy odmocnina naměřených hodnot vykazuje stejnou změnu. Na tomto principu založený model HSV se používá ke konstrukci barev i v digitální sféře počítačů a je také základem modelu CIE Lab. Ten na rozdíl od modelů RGB a CMYK, založených na vlastnostech technologických zařízení, modeluje lidský zrak a hraje právě na svou percepční uniformitu, která má znamenat, že stejná změna barevné hodnoty znamená změnu stejné vizuální důležitosti. Lab má větší rozsah barevného prostoru než elektronická zařízení a větší než člověk, popisuje tedy i imaginární, reálně nereprodukovatelné a nevnímatelné barvy. ^[21]

Historie barevných systémů zůstává stále otevřená. Množství barev je tak bohaté, že nemůžeme vyjmenovat všechny odstíny a tóny, alespoň ne bez pomoci systematického řádu. Je jen přirozené, že se lidé snažili najít v nich systém. Když sledujeme některé z těchto pokusů, vidíme, že není jasné ani konečné ani objektivní řešení problému. V roce 1913 vznikla Commission internationale de l'éclairage (CIE), mezinárodní organizace pro světlo, osvětlení, měření, barvy a barevné standardy, která zhruba každé dva roky produkuje nějaký barevný model. Není zde ale naším cílem analyzovat všechny, všimneme si namísto toho procesu, který může dále osvětlit přechod od před-technologického pojetí barev k principům, na kterých jsou založena elektronická a digitální média.

Barvy virážovaných a tónovaných filmů

V období němé éry filmu se pro ozvláštňení a rozšíření vyjadřovacích možností černobílého filmu používaly techniky barvení virážováním a tónováním. Nitrátový film obsahoval velké množství stříbra a spolu s chemickými látkami na metalické bázi, které mu dodávaly barvu, bylo možné docílit neuvěřitelné působivosti filmových obrazů. Krystalickou zářivostí filmové vize byli lidé ohromeni.

Používání barev nemělo pevná pravidla, ale určité významy barev se ustálily, jako zelená pro scény v přírodě, modrá pro noc nebo moře, oranžová nebo sépiová pro portréty a interiéry. Někdy byl film pokryt emulzí z obou stran, na jedné tónovaný jednou barvou, na druhé virážovaný jinou, což dodávalo okouzující působivost. Ačkoli v době na počátku 20. století už byl znám princip barevné fotografie, využívající indexované barvy, které později převážily i u filmu v podobě Kinemacoloru, Technicoloru a dalších technologií, virážování a tónování bylo ještě v době svého rozmachu ve 20. letech stále založeno na jiné tradici barev, využívající místo realističnosti obrazu více senzuační a metaforické významy, někdy až agresivně imaginativní.

Barvy se staly mánií. Již v roce 1874 redaktor prestižního kulturně-politického magazínu *The Nation* používal termín *chromo-civilizace* pro kritiku masového nástupu barev v tištěných médiích, vedoucího prý k úpadku morálky a falešným hodnotám. Na druhou stranu zastánci této novinky, která byla atrakcí jak v tisku, tak později u filmu a televize, slibovali, že barva projasní domovy. Artemas Ward, průkopník reklamní teorie, prohlásil, že „barva vytváří touhu po zobrazených objektech“, protože „mluví univerzálním jazykem obrazu“, pochopitelným pro cizince i děti. Barva v němém filmu byla také prvkem, který měl zvýšit zájem a tržby, barevné verze filmů byly dražší a slibovaly spektakulárnější podívanou.^[25]

Mechanicky reprodukováné barvy byly kritizovány jako nezodpovědné, příliš silné, neodpovídající dovednosti ruky umělce. Zastánci i kritici se ovšem shodli na jednom, že barvy mají mocný, až iracionální vliv na masovou společnost. Ve 20. letech barva vtrhla i do sféry dříve utilitárních produktů průmyslové výroby, které se staly objekty módy a stylu.

Odhaduje se, že až 80% filmů ve 20. letech bylo barvených, my je však známe již jen jako černobílé. Virážované a tónované filmy se většinou dále kopírovaly jako monochromatické, s psanými poznámkami o tom, jak mají barvy vypadat. V té době výrobci filmu buď poskytovali přímo již zbarvené pásy, nebo sady chemických látek pro barvení v procesu výroby kopií s manuály a vzorníky, jak dosáhnout požadovaného výsledku.

Pro restaurátory později nastal problém, jak původní barvy obnovit nebo poškozené filmy zkopírovat a zachránit. Výrobci těchto barev již neexistovali a navíc mnohé původní barvy byly toxické, obsahovaly např. vanad, uran, selen a pracovat s nimi už nemohli. Kopírování na běžný barevný film nevykazovalo dostatečné výsledky jak v barevné shodě s originálem, tak v trvanlivosti barev. Navíc se poškozené nebo degradované barvy překopírují tak, jak jsou a neřeší to případy, kdy se dochoval jen původní černobílý film. Poměrně dobře použitelnou metodu restaurování vyvinul archivář a restaurátor belgického filmového archivu Noël Desmet v r. 1960.

U virážování se provádí kopírování ve dvou krocích, kdy se v prvním nejdříve na barevný film zkopíruje černobílý inter-negativ a v druhém průchodu se osvicuje pouze barevným světlem, resp. neutrálním světlem s barevnými filtry. Výsledek je dosti přesvědčivý, má saturované barvy a postup dává mnohem větší svobodu a možnosti k dosažení potřebného odstínu. Pro reprodukci kopií barvených tónováním se černobílý inter-negativ přímo osvicuje barevným světlem a to zbarvuje ve výsledném pozitivu hlavně tmavé oblasti. Oba postupy lze kombinovat a simulovat tak i filmy, na kterých byly použity obě techniky.

Obr. 1.23: Karton se vzorky filmu z německé verze příručky Agfa Kine Handbuch (1921-2), foto Haghefilm foundation



Proces vychází analogicky z číslování negativu, kdy při kopírování na distribuční pozitiv existovala paralelní papírová šablona, která pro každý záběr filmu měla jedno políčko s otvorem, jehož velikost určovala množství světla, kterým byl záběr osvětlen. Na negativu byl každý záběr označen malým zářezem na okraji pásu, který kopírka detekovala a posunula šablonu na další pole. Velikost otvorů v šabloně je odstupňována v 50 krocích na každou barvu. To znamená, že jeden bod znamená značný rozdíl ve výsledné barvě. Způsobem vyvolávání se však ještě dá ovlivnit tvrdost barev a tak restaurované barvy doladit. Současné barevné materiály s barvou skládanou subtraktivním procesem ze složek tyrkysově, fialové a žluté (CMY), však z podstaty nemohou dosáhnout tak saturovaných barev, např. červené nebo zelené, jak by bylo potřeba. [26]

Co je ovšem podstatné, že u Desmetova číslování nalézáme způsob tvorby barev analogicky k číselné reprezentaci v digitální technice. Ta používá od 90. let většinou základní osmibitové samplování s 256ti úrovněmi na každou složku barvy, digitální film a filmové skenery pak 10 bitů s 1024 úrovněmi.

Již přechod na indexované barvy Technicolor způsobil ve své době v Hollywoodu revoluci. Světlo se v kameře rozkládalo na červenou a zelenou složku a zaznamenávalo na dva monochromatické filmové pásy, později s modrou na tři. Na nich bylo stříbro nahrazeno příslušnou barvou. Obraz již nebyl tak intenzivní a kontrastní. Nástup acetátového materiálu a *monopacku* Eastmancolor v 50. letech byl další krok k méně přesnému podání barev a jejich větší nestálosti. Barevné emulze pro jednotlivé barvy byly všechny na jednom filmovém pásu a nemohly již zachytit jednotlivé barevné složky tak přesně, jako samostatné pásy pro každou z nich. V posledních letech filmu se používala polyesterová báze s osmi vrstvami emulze citlivými na jednotlivé CMY složky. Na příkladu barvy také vidíme, že *digitální revoluce* se možná vůbec nekonala, cesta od nitrátového filmu přes acetát po polyester v průběhu desetiletí sebou nesla několik zásadních změn v pojetí obrazu, jak technologických, tak kulturních. Principy těchto změn byly známy již dlouho předtím, než nastaly, číselné označení barev třeba již několik století. Ano, mezi krystalicky čistým, ručně barveným nitrátním filmem a filmem digitálním zeje propast úplné změny paradigmatu, v průběhu sta let, které je dělí, však nastaly tři fáze menších, avšak zásadních změn po zhruba třiceti letech.



Obr. 1.24: Restauovaná verze J'Accuse Abela Ganceho z r. 1919. Úvodní sekvence v tyrkysové a snímek z posledního kotouče filmu s modrým tónováním a fialovým virážováním. Barvy dodávají filmu dramatický efekt.

Ikonografie gramatiky

Kognitivní sémantika a ikonografie se mohou vhodně doplňovat, jak jsme mohli poznat na obrázcích k tématu *ars memorativa*. Ikonografie k tomu přináší možnosti rozkrývat vizuální paměť a tradice reprezentace mentálních konceptů. Všimneme si dále několika metaforických modelů gramatik, které nám přináší historie a způsobu jejich konceptualizace jako určité hry konvenčních obrazů vycházejících z médií a tradic v dané kultuře. Indexované obrazy a spojení obrazu s textem či řečí má hluboké historické kořeny a souvisí přímo s racionalizací paměti a podvědomého. V dnešní době je tento kód podstatou globálního propojeného univerza multimediálních dokumentů webu.

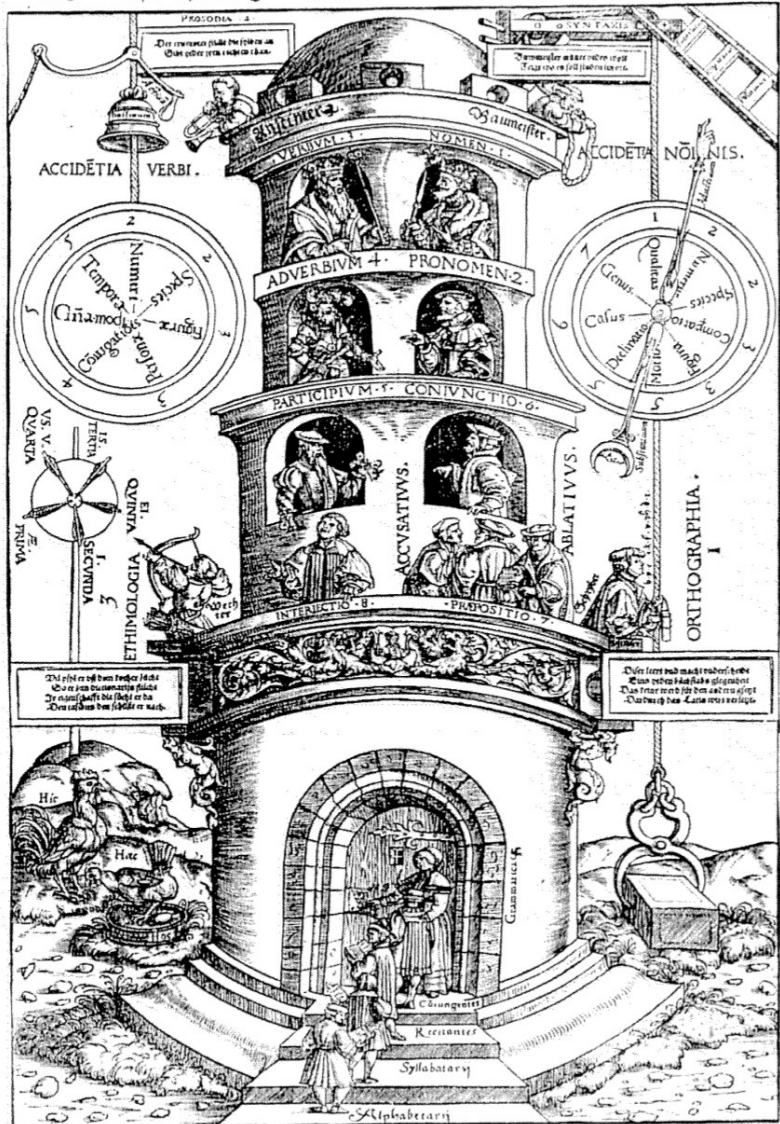
Gramatika je propracovaný symbolický systém. Patří do skupiny abstraktních konceptů, kterých se nemůžeme dotknout, ale které v našem myšlení a řeči považujeme za objekty s určitými vlastnostmi, kategorie a vztahy k jiným konceptům. Přitom tedy spoléháme na určité mentální reprezentace gramatiky a figurativní slovník, abychom její strukturu a mechanismy podchytili.

Irene Mittelbergová k motivu ikonografie gramatik shromáždila řadu rytin z 16. a 17. století, které reprezentují tvůrčí snahy zobrazovat je formou perzonifikací, alegorií a mnemoniky.^[27] Jako jeden z hlavních objektů svého zájmu uvádí Věž gramatiky, pocházející z Curychu r. 1548. Detailně zobrazuje gramatiku latiny jako disciplíny a komplexního systému kategorií i jako paměťového pokoje, dávajícího nový význam dlouho existujícím konceptům.

Latina byla pro účely výuky v této době pomalu nahrazována národními jazyky. Ty si však musely nejprve vyvinout vlastní slovníky. Latina byla do té doby univerzálním vědeckým jazykem, který disponoval rozsáhlým rejstříkem výrazů, které v národních jazycích vůbec neexistovaly. V latině bylo možné vyjádřit vysoce abstraktní myšlenky a ty komunikovat mezi podobně zasvěcenými znalci tohoto jazyka.

Jazyk není jen vyjadřovacím prostředkem individuálních vědomostí. Pole jazyka, tvořené všemi spisy a texty, kterými jednotliví lidé přispěli k ustálení jeho struktur a termínů, je také polem spolupráce, kdy jedna práce čerpá z jiných a navzájem se obohacují. Každý nový poznatek lze stavět na základech jiných již stejným jazykem kodifikovaných. Překládání a vydávání knih v jiných jazycích bylo vždy dobrodružstvím a nesmírným úsilím, kdy každým novým tiskem se národní literární či vědecký jazyk definoval a utvářel. Právě tento proces a navázání nových vztahů mezi jazyky trval několik století a že nebyl jednoduchý ilustruje život J. A. Komenského dostatečně dramaticky. Linie mezi češtinou a latinou mu byla téměř linií životního osudu. Pro *Thesaurus linguae bohemicae* (Poklad jazyka českého), monumentální česko-latinský slovník, který měl obsáhnout celou slovní zásobu češtiny včetně vlastních jmen, srovnávací gramatiku, frazeologii i přísloví, Komenský v exilu sbíral materiál přes 40 let. Rukopis ovšem shořel v požáru při švédském útoku na polské Lešno v r. 1654 a vše, co neshořelo, bylo polito vodou a inkoust se rozpustil.

Zpět ovšem k autorům Věže gramatiky. K řešení tohoto problému použili elegantní kompromis. Německý text popisuje pouze některé obrazové elementy, gramatické kategorie jsou ponechány v latině. Hierarchické a funkční vztahy mezi kategoriemi jsou vyjádřeny vizuálními prostředky. Věž je zde odkazem na tradici zobrazování věže Babylonské i s tradičními zařízeními (žebřík, rumpály), Věž gramatiky je však dokončena. Motiv konfliktu mezi přílišnými ambicemi dosáhnout až k nebi a Božího trestu destrukce s následným zmatením jazyků se na obrazech reprezentujících znalostní systémy nevyskytuje. Obyvatelé věže jsou sekulární, Biblické aspekty jsou nahrazeny intelektuálními a sociálními tématy, dokončená věž je soběstačným a stabilním systémem.



In diesem Thurn wils Süßtes find/
 Die soll kennen ein reiches kind/
 Zwen Künig sitzend das regimēt/
 Verbun und Nomen sind sy gneimē/
 Wie band by sechs Süßten güē/
 In bestebillf ein jeder thūē/
 Vier amptpropfezer vff zinnen stunde/
 Vier erst Virostraphia ghande/
 Varnach Etymologia.
 Vier trumpfer bestē Prolodia.
 Vier Vvomeister Spracuo bestē/
 Gens arbeiter gar ritlich leif.
 Venn Künig Verbs stat ein zyt/
 Vier zügels co ein rechnung gyt/
 Vier hammer schlecht ein yede stund/
 Wie glockh yde sich vnd gibt vnkund.

Der Künig Nomen hat auch eif/
 Die eigenschafft im crebel kreif.
 Vier seiger oben mit der hand/
 Vier wirdt Adiectiuum genand.
 Was ander theil das ist der ston/
 Substantiuum müß vnden ston.
 Adiectiuum zeigē das Vvord sung/
 Substantiuum ist gar ein kind.
 Adiectiuum zeigē dattet an/
 Die sprossen soll man vffbit gan.
 Vff diesen thurn mag niemantē kon/
 Grammatic müß in rimbun lon/
 Gschlisset den kleinen kunden vff/
 Vnd fure sy dann vberbun hinuf/
 Lasse sy von ein yem andern gon/
 Vff jeder dings sy in mag daron.

Also bald sy wider abhin gade/
 Die bünne sy dann vffbin ladē/
 Die Pallias ist der heimut man/
 Die Gallias zeigē vrbun an/
 Die Dumm das die denn hat gade/
 Das schick von diesen zweyen gfade/
 Ein kind das hat zu lernen ist/
 Das sitz im Thurn mit allen list/
 Lere ritlich vnd on allen listig/
 Was rade die Valentinus Volf/
 Den kunden ero geduldet hat/
 Der ist von Ruffsch vff der stat/
 Die selbig dit im Thurn list/
 Dore geb vno allen bligē zyt.

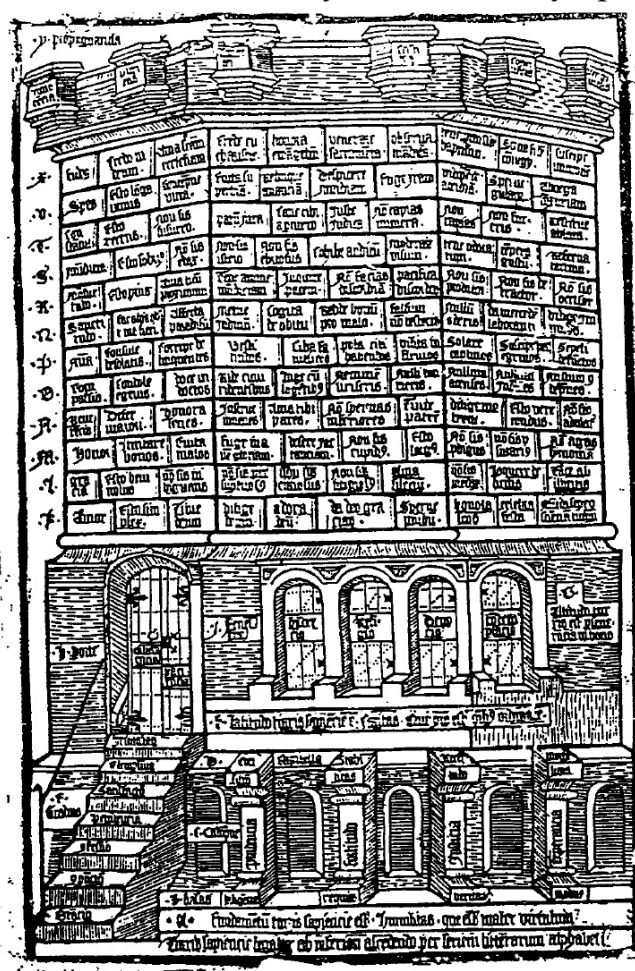
Anno M. D. XLVIII.

Getruckt in Zürich bey Luffschin Freschouer.

Obr. 1.25: Věž gramatiky. Heinrich Vogtherr st., dřevoryt, Curych 1548

Motiv věže se objevuje i ve vyobrazeních paláců paměti. Ty jako mnemonické pomůcky pomáhají k tvorbě umělé paměti, podporující paměť přirozenou. Můžeme je také chápat jako příklady prostorově uspořádaných systémů logických objektů (viz Věž moudrosti, 1470). Figurativní vyjádření zase umožňují nahlížet a porozumět abstraktním jevům pomocí zprostředkované zkušenosti. V tom je úloha obrazových agentů důležitá. Podle Marka Johnsona pomáhají strukturovat obraz tím, jak „*primárně zahrnují tělesné interakce, jako vnímání, prostorovou a časovou orientaci, manipulaci s objekty a pohyb prostorem.*“ [28] Perzonifikace nabízí variabilní model, jak fyzicky a společensky mapovat v obraze nejrůznější schemata.

Ve významné latinské učebnici 16. století, Margarita Philosophica (1517), sestávající z kanonických znalostí sedmi svobodných umění vyučovaných v té době na univerzitách, je gramatika symbolizována jako Nicostrata, vynálezkyne abecedy, v často zmiňované funkci strážkyně brány. Klíčem otevírá mladému studentovi budovu, kde na nižších podlažích je vyučována gramatika, ve vyšších podlažích další vědy, s teologií na samém vrcholku.



Obr. 1.26: Věž moudrosti, Norimberk 1470

Pozdější samostatnou Věž gramatiky lze popsat jako paměťovou budovu s prostory (loci) a osobami (images agentes) na různých podlažích. Žena zosobňující gramatiku odemyká portál školním dítkám, které již znají abecedu a skloňování – viz tři schody vedoucí ke dveřím a jsou připravena pokročit v gramatických znalostech vystoupením na další úroveň. Zástupci osmi částí řeči obsazují balkón a okna tří podlaží. Jsou identifikováni inskripcemi (verba), odkazujícími na gramatické kategorie. Perzonifikace jsou rozlišeny různými šaty, odpovídajícími společenské hierarchii. Na balkóně INTERIECTIO (kněz) a PREPOSITIO (učenec), v druhém patře PARTICIPIUM (měšťan), CONIUNCTIO (obchodník), v dalším patře ADVERBIUM (rytíř), a PRONOMEN (hrabě), nejvýše pak VERBUM (král) a NOMEN (císař). S učencem zosobňujícím PREPOSITIO hovoří ACUSATIVUS a ABLATIVUS. Po stranách, strážce s lukem, ETHIMOLOGIA, střílí šíp do terče s třídami skloňování, písař ORTHOGRAPHIA pomáhá hlavnímu staviteli SYNTAXIS zvednout stavební blok pomocí kladky, trubač se stará o PROSODII. Věž je zázemím komunikativní sítě, sestávající z reprezentantů feudálního třídního systému. Veršovaný text pod obrazem se týká jen některých figur. Hlavní část informace je vizuální. [27]

Mittelbergová si všímá poměrně zřejmých metafor jako: abstraktní struktura je fyzickou strukturou, teorie jsou budovy, struktura věty je architektonická struktura; ale i metafor souvisejících s perzonifikací: gramatická kategorie je osoba, gramatika je hierarchický systém, skupina je budova, společnost je budova.

Ontologická struktura jazyků a univerzální jazyk strojů

Někteří filosofové mají kategorie za základní formy bytí a poznání, přičemž musíme rozlišovat mezi kategoriemi skutečnosti a kategoriemi poznání. Dichotomie mezi nimi, tento rozpor mezi tím, co poznáváme a co jsme schopni zařadit, se stal tématem epistemologie.

Argentinský spisovatel Jorge Luis Borges nám problém pomohl ilustrovat úsměvným popisem čínské encyklopedie, v níž jsou zvířata rozdělena na následující skupiny: a) *patřící císaři*; b) *nabalzamovaná*; c) *zdomácnělá*; d) *prasátka*; e) *sirény*; f) *bájná*; g) *toulaví psi*; h) *zvířata zahrnutá do této klasifikace*; i) *ta co jsou jako bláznivá*; j) *nespočitatelná*; k) *nakreslená tenkým štětcem z velbloudí srsti*; l) *a podobně*; m) *ta, co právě rozbila džbán*; n) *ta, co zdálky připomínají mouchy*.

Organizování světa záleží na pohledu toho, kdo se dívá a kdo je nevyhnutelně ovlivněn dominantními vědeckými a filosofickými předpoklady dané doby. Renesanční sbírky byly poplatné určitému schématu, zatímco moderní galerie a vědní obory užívají jiné. Všechny přístupy mohou být správné, nebo přinejmenším účelné, v době, kdy jsou vyvinuty a není možné říci, který je definitivně lepší.

Ontologie je rozsáhlý myšlenkový konstrukt chápání světa, vycházející původně z metafyziky. Zabývá se otázkami, jaké entity světa existují nebo o kterých můžeme říci, že existují a jak mohou být tyto entity seskupovány a děleny podle podobností a rozdílů a jaké mají vztahy v hierarchii. Definovat ontologii pro prezentaci poznatků bývá obtížným úkolem. Znamená definovat pro daný okruh a daný problém funkční popis formálního prezentačního jazyka a přidružená sémantická pravidla. Tento proces vyžaduje definování skupiny nějak významných entit studovaného oboru, stejně jako jejich vlastnosti a vztahy mezi nimi. Taxonomie oproti tomu jsou jednoduchá stromová uspořádání bez sémantických pravidel, umožňující tříditi různé koncepty z oboru do kategorií.

Ani u taxonomií není struktura kategorií zákon vytesaný do kamene. V české Národní knihovně se v současné době přijímá každý měsíc padesát až sto nových hesel (klíčových slov), která mají reflektovat vývoj či změnu paradigmat jednotlivých vědních oborů. ^[16]

Vilém Flusser ve své knize *Jazyk a skutečnost* (1963) píše: „*Jakmile však analyzujeme, byť jen povrchně, myšlení různých filosofů, ukazuje se, že jejich myšlenky jsou plody jazyka, v němž byly formulovány. Jako kterákoliv myšlenka, i filosofická myšlenka, je věta z jistého konkrétního jazyka. Má určitý význam a může být pochopena pouze v rámci tohoto jazyka. Odkazuje ke skutečnosti v tomto jazyce implikované. Přeložena do jiného jazyka, získává nový význam, více či méně odlišný od významu původního.*“ Poukazuje také na tvůrčí moc rozmluvy. Jazyk není statický, ale roste a rozpíná se díky intelektům na rozmluvě participujícím. Kodifikuje se až vstupem do nějakého trvalého média, kterým byl např. knihtisk.

To, co dává větám jejich význam, označujeme jako ontologickou strukturu jazyka, je to určitý referenční systém, který odkazuje ke skutečnosti. Můžeme o ní také uvažovat jako o systému kategorií. Řecké slovo *kategoria* znamená výpověď či výrok a používal jej již Aristoteles, který rozlišoval deset kategorií: a) *substanci*, b) *akcidenty*, kterými jsou kvalita, relace, činnost, trpnost, stav, situace, kvantita, místo a čas. Aristotelův systém kategorií je výsledkem analýzy ontologické struktury a gramatiky řeckého jazyka. ^[15]

Každý jazyk má jinou ontologickou strukturu, ale do jisté míry jsou si tyto struktury podobné. Flusser na příkladu němčiny, angličtiny, portugalštiny a češtiny ukazuje, jak odlišné je v těchto jazycích pojetí času, aktivity a pasivity, substance a jejího rodu, jednosti a mnohosti, či bytí. Dochází k tomu, že situace popisované jednotlivými jazykovými konstrukty jiný jazyk někdy nemůže vůbec vyjádřit nebo je vyjadřuje jinak. Jde o situace rozdílné, ačkoli nějakým způsobem vzájemně spjaté. Díky tomu lze pochopit i objevy vědeckého bádání, které bychom se jinak zdráhali

přijmout, jako je např. dualita vlnové a částicové povahy světla. „*Fyzika zde proniká hluboko do tkáně jazyka, obnažujíc takřka jeho ontologickou strukturu, v tomto případě matematickou strukturu jazyka vědy.*“^[15]

Ve snaze o překonání rozdílů mezi ontologickými základy jazyků, dokázala matematika zrušit řadu jejich kategorií, které substance těchto jazyků zařazují do reálného světa a dávají jim význam. Matematické symboly neoznačují substance, nýbrž substantiva toho či onoho jazyka. Až při čtení a pochopení tohoto zápisu a převedení do původní podoby se všechny redukované významy znovu objeví.

To nám osvětluje a konkretizuje úvahy Gottfrieda Wilhelma Leibnize o univerzálním jazyce, který by byl jak *lingua characteristic*, umožňující dokonalý popis znalostí představením skutečného charakteru myšlenek a věcí, tak *calculus ratiōati*, schopný mechanizace logického odvozování podle předem stanovených formálních pravidel. Kdyby byl takový jazyk vyvinut, prorokoval Leibniz, předešlo by se všem logickým chybám v argumentaci a nekonečné filosofické diskuse by ustaly, jako by místo filozofů mohli zasednout ke stolu matematikové, vzít si brky a vzájemně si říci: *calculemus*, počítejme.

Také by to prokázalo platnost myšlenky Thomase Hobbesa *cogitatio est computatio*: rozumuje-li někdo, nedělá nic jiného, než že počítá.^[29] Podle nominalisty Hobbesa je uvažování jednoduché spojování jmen či etiket. Podle Leibnize nacházení identit mezi reprezentacemi. Oba však vycházejí z hlavní Descartovy inovace, která spočívala v redefinici vztahu symbolů k tomu, co symbolizují. Algebraické vzorce nereprezentují čísla ani Eukleidovské formule nereprezentují geometrické objekty, nýbrž jsou jen různými způsoby vyjádření číselných, prostorových nebo pohybových vztahů. To mělo velký dopad i na koncepci mysli. Mentální reprezentace, stejně jako reprezentace matematické jsou jedna věc a objekty, které by jim měly odpovídat, věc úplně jiná. Dalekosáhlé změny nastaly i v chápání slov. V r. 1690 Locke prohlašuje, že slova jsou „*znaky našich vnitřních reprezentací*“, „*znaky idejí v samotné lidské mysli*“. Jsou to reprezentace idejí, tedy reprezentace reprezentací a může být s nimi jako s reprezentacemi nakládáno, tedy způsobem poměrně mechanickým.^[31]

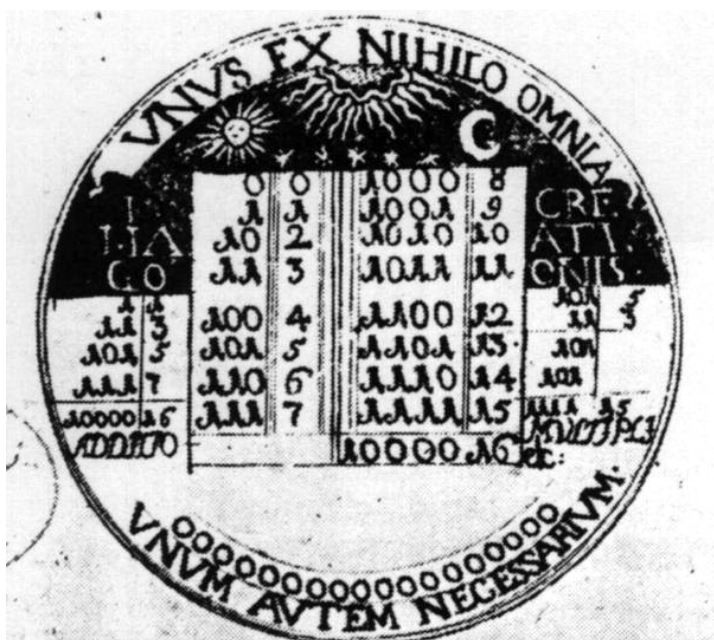
V 17. století už se začaly objevovat strojky, kterým se říkalo počítací hodiny, k usnadnění matematických operací. Když se o nich dozvěděl Leibniz, hned se pustil do sestrojení jednoho z nich. Na Leibnizově stroji se dalo přímo i násobit díky ozubeným kolům s nastaveitelným počtem zubů. Uvědomil si hlubokou kontinuitu mezi matematikou a logikou a chtěl systematizovat mohutnost uvažování a posléze ji podobně jako kalkul zautomatizovat: „*Bylo by jistě možné, jak jsem mínil, vymyslet jakousi abecedu lidských myšlenek a pomocí spojení jejich písmen a analýzy slov, která se z nich skládají, objevit a posoudit všechno ostatní ... Budou-li pak jednou charakteristická čísla stanovena pro většinu pojmů, bude tím mít lidské pokolení nový orgán, jenž zvýší výkonnost ducha daleko více, než optické přístroje zesilují ostrost očí.*“^[30]

Jak víme, tento sen se mu nepodařilo naplnit. Co se Leibnizovi ovšem podařilo, bylo vynalezení univerzálního kódu počítačů – binární notace. Tento objev je mu často přisuzován, ačkoli stejnou notaci užíval již okolo r. 1600 Thomas Harriot, anglický astronom, známý tím, jak mluvil o „*podivné skvrnitosti Měsíce*“, kterou nedokázal identifikovat s horami a moři na jeho povrchu. To se podařilo zakrátko až Galileovi, který jako první skutečně uviděl reliéf Měsíce v celé kráse a díky svému uměleckému vzdělání a cviku v geometrii tvorby stínu a šerosvitu (*chiaroscuro*) propojil umění a vědecké poznání. Pro artikulaci a zařazení jevu, který pozoroval, mu základy poskytlo výtvarné umění.

Leibniz sám našel jako svého předchůdce Abdullaha Beidhaweho, arabského učence třináctého století a několik dalších autorů binární notaci navrhovalo v průběhu sedmnáctého století, ale až publikování tohoto zápisu Leibnizem v r. 1703 započalo vzrůstající zájem o nedecimální numerické systémy. Už v r. 1697 v dopise vévodovi z Brunswicku systém detailně popsal, ale s publikováním čekal až dokud nenalezl dostatečně zajímavé použití, a tím bylo vysvětlení hexagramů čínské starověké *Knihy proměn*, o které se dozvěděl od jezuitského misionáře.^[7]

Medailon znázorňuje obraz stvoření. Z původní nicoty vystupují Slunce a Měsíc, světlo a tma, základní energie reprezentované symboly 1 a 0, z nichž se nekonečnou *semiosis* odvozují všechny další.

Nemluvíme zde už o jazyce, ale o kódu. Pojem *notace* můžeme brát jako synonymum pojmu *kódu*. Oproti jazyku je kód pouhým souborem jednoznačných pravidel, jak převést určitou sadu nebo posloupnost symbolů na jinou, vhodnější pro komunikaci v daném prostředí. Kódy se staly základem společenské komunikace technickými prostředky a jak si budeme všimnout, elektronické komunikace prostřednictvím počítačů. Úspěch počítače jako univerzálního stroje na zpracování informací spočívá zejména v tom, že se podařilo nalézt univerzální kód, kterým bylo možné vyjádřit mnoho různých mediálních forem, samozřejmě včetně textu, zvuku či obrazu a formální jazyky pro nakládání se symboly tohoto kódu.



Obr. 1.27: Leibnizův medailon pro vévodu z Brunswicku podle Johanna Bernarda Wiedeburga (1718)

Literatura

1. Casetti, Francesco. Theory, Post-theory, Neo-theories: Changes in Discourses, Changes in Objects. *Cinemas : revue d'études cinématographiques / Cinémas: Journal of Film Studies*, vol. 17, n° 2-3, 2007,
2. Web Národní knihovny ČR, <http://www.nkp.cz>, 2009
3. Vidmanová, Anežka, Pařížský Dalimil plný překvapení, web <http://www.czsk.net/>
4. Čermáková, Eva. *Krajinami cizích časů. Dokořán*, Praha 2012
5. Schneemann, Carolee. *Snows, I-Kon Vol. 1, No 5*, New York, 1968
6. Wikipedia, heslo Art of Memory, 2009
7. Codognet, Philippe. *The Semiotics of the Web*, Université Paris 6, 1996
8. *Ad Herrenium*, III, xxii
9. Kwastek, Katja. *Visualising Art History*, Ludwig-Maximilians-Universität München, Germany, 2003
10. Breemen, Auke van. *Diagrammatic Theorizing*, 8th AIS/IASS Congress, Université Lyon 2, 2004
11. Leon Battista Alberti's *Hypnerotomachia Poliphili*, MIT Press 1997
12. Gundestrup, Bente a Wanning, Tine. *The King's Kunstkammer: Presenting Systems of Knowledge on the Web*, The National Museum of Denmark, Denmark, 2004
13. Černý, Pavel. *Hagiografická zobrazení ve středověké knižní malbě českých zemí*, Vědecká knihovna v olomouci, 2008
14. Yates, Francis A. *The Art of Memory* (Chicago: The University of Chicago Press, 1966)
15. Flusser, Vilém. *Jazyk a skutečnost*, Triáda 2005
16. Lukavec, Jan. *Knihovnik jako vládce dat? Nechtěná redukce a selekce informací*, A2 33 2008
17. Kracauer, Siegfried. *Ornament masy. Z orig. Das Ornament der Masse, 1977*, přel. Milan Váňa. Academia Praha, 2008
18. Veselý, Dalibor. *Architektura ve věku rozdělené reprezentace. Z orig. Architecture in the Age of Divided Representation* přel. Petr Kratochvíl. Academia Praha, 2008
19. MacEvoy, Bruce. *Color Vision*, 2008
20. Foulcault, Michel, *L'archéologie du savoir*, Editions Gallimard, 1969
21. Wikipedia, hesla Munsell color system, Lab color space, získáno 2011
22. Pokorný, Jan. *Lingvistická antropologie, jazyk, mysl, kultura*. Grada publishing, 2010
23. Berlin, Brent a Kay, Paul. *Basic Color Terms: Their Universality and Evolution*, 1969
24. Bird, Rebecca. *Language and perception of color among the ancient Greeks*, 1999
25. Gunning, Tom. *Colorful metaphors : the attraction of color in Early Silent Cinema*, in *Fotogenia* no. 1
26. Wikipedia, heslo Noël Desmet, 2011
27. Mittelberg, Irene. *The Visual Memory of Grammar: Iconographical and Metaphorical Insights*. *Metaphorik.de* 02/2002
28. Johnson, Mark. *Philosophical Implications of Cognitive Semantics*, in: *Cognitive Linguistics* 3, 1992
29. Hobbes, Thomas. *Leviathan*. Melantrich Praha 1941
30. Leibniz, Georg Wilhelm. *K univerzální charakteristice*. In: *Monádologie a jiné práce*. Svoboda Praha 1982
31. Petrů, Milan. *Kognitivní věda*

II.

Krajina kolektivní sémiosis

Organismus je melodie, která se sama zpívá

Mezi rostlinami, hmyzem, zvířaty a dalšími živými organismy v přírodě existuje systém vztahů. Kromě vnějších podmínek, jako je celkový ráz krajiny a podnebí, potřebuje rostlina ke svému životu specifické *mikroklima*; v jejím okolí jej vytváří kolonie rostlin stejného druhu nebo procesy kohabitace s jinými druhy, vedoucí k rovnováze rozdělení vlhkosti či světla. Na tom se podílí i pohyby a činnost hmyzu, který zase potřebuje stromy, keře a rostliny, aby mu poskytly potravu. Do látkové výměny je zapojena činnost dalších organismů. Vzájemné vztahy tvoří nekonečné množství vzorů. Těmito vzory mohou být jak tvary a morfolobologická stavba těl a způsob jejich růstu, tak výměna chemických látek a pohybová schemata. Každý druh ctí jiná pravidla a tvoří specifické vzory.

Jakob von Uexküll, biolog s Estonsko-německými kořeny, se na počátku 20. století zabýval studiem chování zvířat a tím, čemu bychom mohli říkat *kybernetika života*. Jeho zájem se zaměřoval zejména na mořské ježky, améby, medúzy a plankton, přičemž jej obzvláště zajímalo, jak mořští tvorové subjektivně vnímají svoje prostředí. Von Uexküll pojmenoval v r. 1909 tyto subjektivní spacio-temporální světy *umwelt*. Umwelt je pro něho svět, konstituovaný více nebo méně širokým polem elementů, jakýchsi nosičů významu, znaků, které jsou jedinými věcmi, co tvora zajímají. ^[1]

Především je třeba zdůraznit, že Uexküll byl vitalista, který neúnavně oponoval mechanistické vizi naturalistů své doby, vizi, která měla tendenci redukovat zvířata na jednoduché receptory a přenašeče mechanických sil. Pro něho, více než objekty, byla zvířata subjekty schopnými jednat v jejich prostředí, včetně možnosti *konotace* obrazu, který mají o objektu, tedy vytváření druhotných, doplňujících významů. A nejde jen o zvířata, i rostliny vnímají, mají *mapu* prostoru okolo sebe, mluvíme proto obecně o organismech.

V roce 1934 napsal malou obrázkovou knížku s názvem *Procházka světy živočichů a lidí* (*Streifzüge durch die Umwelten von Tieren und Menschen*), kterou začíná obrazem:

„Nejlepším způsobem, jak začít tuto procházku, je vyjít ve slunečném dni na rozkvetlou louku, na níž bzučí hmyz a třepotají se motýli a udělat okolo každého živočicha mýdlovou bublinu, aby reprezentovala jeho vlastní prostředí, který je vyplněn počitky přístupnými tomu samotnému subjektu. Jakmile sami vkročíme do jedné z těchto bublin, louka okolo nás se úplně změní. Mnoho jejích barevných aspektů zmizí, další už nepatří k sobě, jiné jsou vytvořeny. V každé bublině vzniká nový svět.“

Jeho vidění nemá být žádnou novou vědou, ale procházkou do neznámých nových světů. Máme odemknout dveře do říše, kde vnímání živočicha tvoří jeho svět percepce, jeho jednání svět akce a ty dohromady dávají uzavřenou jednotku, jeho žitý svět, *umwelt*. Je to úplná změna v tehdejší myšlení, zasahující až k filozofickým úvahám o subjektivních realitách. Nechává však trochu stranou otázku těla. Místo něho si všímá způsobu reakcí nebo teritoria. ^[13]

Konstruovat svůj svět znamená pro zvíře izolovat percepční charakteristiky z chaotické, *hemživé* přírody. Jednoduše oddělit a roztřídit, co je důležité a co ne. Povaha vztahu mezi žijícím subjektem a tím, co se stane objektem jeho žitého světa, nevyhnutelně spouští proces osvojení a ukořistění. Tento proces začíná ustavením vztahu mezi signálem ze smyslového orgánu subjektu a excitací vzniklou z objektu jeho prostředí. Přičemž účel tohoto ustavení vztahu je postihnout nebo zasáhnout objekt percepčními charakteristikami.

Vztah k objektu zde není nic, co by zahrnovalo nějakou racionální logiku, důvody nebo přemýšlení. Je to silná a okamžitá reakce, spojení, často rozhodující o životě. Organismus je *afektován* objektem jeho prostředí. Afektualita k objektu vychází ze základní životní energie, je to touha, obliba, dynamická škála libosti a nelibosti. Subjekt tak má schopnost být zasažen, afektován

znaky zvenku. To je vlastnost, která umožňuje provádění řetězce více nebo méně složitých akcí od jeho spuštění perceptivním signálem k excitaci přicházející naplnit tuto schopnost být zasažen.

Ve známém příkladu světa klíštěte Von Uexküll ukazuje, že z nekonečného počtu možných účinků pocházejících z jeho objektu (kterým je teplokrevný savec), pouze tři spouští excitaci. Percepční vlastnosti, které determinují produkci tří aktivních znaků obrazně popisuje jako „*Nic než několik znamení v nesmírné černé noci plné hvězd.*“

Gilles Deleuze rozvinul Uexküllovy myšlenky například v knize Mille Plateaux (Tisíc plošin, 1980) s Félixem Guattarim a v kontextu myšlení Spinozova. Podle Deleuze jsou afekty *před-personální intenzity*, jež se přenášejí empatií mezi materiálními organizacemi spíše než skrze kódy, znaky a konvenční formy reprezentace.

Žitý svět, ovšem Deleuze říká raději *asociovaný*, je utkán zvířetem jako „*sít vztahů, které nesou jeho existenci*“. Jednoduchému zvířeti odpovídá jednoduchý svět, komplexnímu zvířeti svět komplexní a bohatě artikulovaný. „*To je důvod, proč Uexkülla principiálně zajímala jednoduchá zvířata, která nežijí v našem světě, ani v jiném, ale mají svět asociovaný tím, že jej umí ohraničit, rozřezat a sešít.*“ [7]

Umwelt je výhradně objektivní svět, protože obsahuje věci pouze v jejich známých aspektech. Těchto světů je mnoho, přinejmenším pro jednotlivé živočišné druhy nebo člověka. Za nimi je však něco, co je společné pro všechny; prostředí, nebo také příroda. Je to něco, co leží za možnostmi konceptualizace smysly. [8]

Tato zásadní otázka bytí ve světě provázela i Martina Heideggera. Z pohledu ontologie, která je pro něho vždy před jakoukoli antropologií a určitě před jakoukoli biologií, pro něho vědy života, navrhuje tři teze o bytí a světě : „*kámen je beze světa, zvíře je podřízené světu a člověk je svět formující.*“ [9]

Nakonec pro něj zvíře neexistuje, přesněji, není schopno překročit své zajetí věcmi. Připouští jejich průběžné vztahy s věcmi, které provádějí skrze rozšíření svého těla, ale chybí jim přístup k uchopení věcí v nich samých. Chování zvířat je tak omezené ve srovnání s lidským bytím (*dasein*), které je ve svém otevírání světa svobodné. Chování zvířat tak odráží nemožnost překročit příznačný způsob zvířecího bytí a tudíž nemožnost jakéhokoli vztahování se k prostředí. Jinými slovy, zvíře má svůj znakový systém vrozený, nemůže se z něj vymanit, kdežto významy znaků u člověka jsou zaměnitelné - díky svobodě a kultuře nabízí různé vztahování se ke světu.

Kromě společného objektivního světa existuje ještě *Innenwelt*, subjektivní, vnitřní svět. Není jeho protikladem, je spíše něčím jako biologicky determinovaným modelovacím systémem: „*Pro všechny akce, které vykonáváme ve vztahu k objektům našeho světa, jsme si zpracovali obraz akce, který zaměňujeme tak těsně s perceptivním obrazem, neseným našimi smyslovými orgány, že tyto objekty přijímají nový znak, který nás informuje o jejich významu. Tento znak nazveme konotace aktivity.*“ [2]

Znakem tedy není jen určitá percepční charakteristika prostředí. Je jím až tehdy, znamená-li pro tvora v jeho vnitřním modelu konotaci určité aktivity. Lingvista Thomas Sebeok dokonce lidský *Innenwelt* nazýval jazykem. Nikoli v jeho komunikační funkci, ale právě ve funkci modelovací.

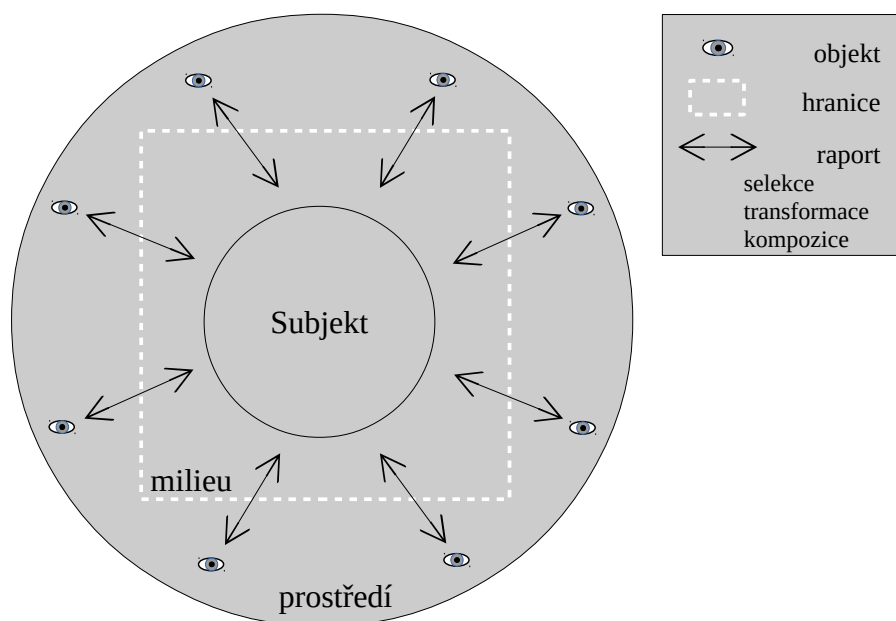
Percepční obraz dodaný smyslovými orgány tedy může být doplněn nebo transformován obrazem akce, která se spouští podle tohoto percepčního obrazu. Je zde tedy určitá smyčka zpětné vazby. Musíme mít na paměti, že to jsou akce promítané do vnitřního světa, které přisuzují význam percepčním obrazům díky konotaci aktivity.

V přírodním plánu je pak učení zkušeností akce. Na všech objektech si uvědomujeme, že k tomu, abychom je rozeznali, jsme se naučili využívat akci, kterou vykonáváme, se stejnou jistotou jako jejich barvu a tvar. Dynamika žitých světů je tedy taková, že se rozrůstají v průběhu individuálního života zvířat, schopných shromažďovat zkušenost takovým způsobem, že: „*Jakákoli nová zkušenost vede k novým přístupům (akcím), tváří v tvář novým vtiskům (percepčním). Nové konotace aktivity slouží pak k vytvoření nových obrazů akce.*“ [2]


Každý subjekt si tak skládá svůj zvláštní a imanentní svět... Životní prostředí je nekonečno objektů subjekt obklopujících, ovšem jeho žitý svět je jen redukovaný soubor objektů, které mu jsou přístupné. Je to takříkajíc nepatrná část přírody, vybrána a propojena ve formě individuální ekologické sítě, která určuje, jak je organismus schopen vnímat a působit. Shledání nového nastává rozpoznáním poznaného. Proto je to zkušenost akce, která zvyšuje rozlišitelné poznané a tak umožňuje sestavit nové organizace. Von Uexküll pracoval také na vyjasnění mechanismů zpětné vazby, která se později stala průlomovým konceptem v kybernetice a informatice. Jeho diagram funkčního kruhu (v Theoretische Biologie) vztahuje *smyslový svět* (Merkwelt), v kterém organismus přijímá znaky, ke *světu účinku* (Wirkwelt), v kterém je produkuje. Tato radikální redefinice života jako sémosis má významné důsledky.

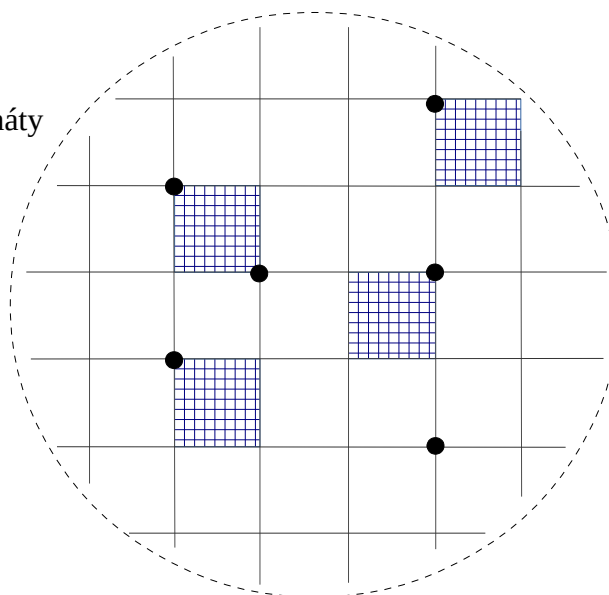
Prostředí: soubor objektů, jinak řečeno objektivní obklopení subjektu, pesimální svět.

Milieu: síť relací (ekologie) svázaná mezi objekty vybranými subjektem. Jeho optimální svět. To, co člověk nazývá prostředím je jeho milieu, žitý svět.



Aktivní prostor

● koordináty
 místo



Obr. 2.1: Exteriér je projikovaný interiér, interiér je vybraný exteriér. Schemat ukazující bublinu subjektu: vztah prostředí, žitého světa a teritoria. Organismus je strukturálně jednotný se svým světem, ten je však jen malou částí prostředí

Vnitřně konzistentní a historicky vlivná vize holého života jako označovacího procesu ovlivnila mnoho významných myslitelů 20. století. Možná také proto, že přišel s uceleným pohledem, který nahradil princip substance principem struktury.

Na jeho myšlenky navázal v tomto směru lingvista Thomas Sebeok a položil základy biosémiotiky. Ideou biosémiotiky je biologie interpretovaná jako studium znakových systémů, což biologii umožnilo pokročit dále ve zkoumání od molekul a chemických procesů ke studiu komplexních organismů. Vnímání znaku je založeno na kognitivním procesu organismu a znakové procesy jsou proto brány jako reálné. Sebeokova teze dokonce říká, že zjistit, zda je něco živé, znamená určit, zda nebo jak komunikuje význam jiným jedincům svého druhu, tzn. zda-li má sémiosis. V 60. letech se kromě biosémiotiky také etabloval pojem ekologická genetika pro studium vysoce organizovaných fyzických a chemických procesů organismů, vedoucí k jejich rozmnožování a evoluci fenotypů, jež jsou založeny na informačních a molekulárních vlastnostech jejich genomu.

^[2] Genom tedy můžeme chápat jako jistou paměť zkušeností a vzorů.

Prostor, rezonance a rytmus: hranice organismů

„Rostlina je píseň, jejíž rytmus otevírá určitou formu a v prostoru ukazuje mystérium času.“
Paul Valéry, Dialog se stromem

Von Uexküllova pozorování vyvolávají hlubší otázky po významu pojmů formy a okraje, druhu a jeho klasifikace. Vedou nás k rozpoznání systémů spolupráce mezi různými úrovněmi individuality a staví rozlišení organismů na úroveň externích vztahů, kterých se stávají schopny. Zde žádný organismus není indiferentní, příroda je kontinuum variabilní geometrie, široký celek obydlený nekonečným množstvím subjektivit. Skladba prostředí není nic jiného než kontinuální spojitost teritorií různých organismů.

Gilles Deleuze se k těmto myšlenkám obrací v souvislosti se Spinozovou filozofií. Narušuje ono chápání světa jako nějaké bubliny okolo tvora a tělo pro něj v heterogenní situaci vzniká jako jakákoli dočasná akumulace vztahů: *„Těla se nedefinují svým rodem nebo druhem, svými orgány a jejich funkcemi, ale tím, co mohou, afekty, kterých jsou schopny, vášní v podobě činu. Neurčili jste zvíře, pokud jste neudělali seznam jeho afektů. V tomto smyslu je více rozdílů mezi dostihovým koněm a valachem, než mezi valachem a oslem.“* ^[7]

Tělo je tak určeno svou kapacitou afektovat a být afektováno. Je součástí *přírodního plánu*, normativní sebe-regulace přírody ve formě afektuálních senzomotorických vzorců jednání nebo zvyků. Na jedné straně jsou tyto vzorce automatické a materiální, můžeme tedy říci naturální, a na druhé straně mohou být osvojené a tudíž kulturní zvyky. Koncept zvyku spojuje přírodu a kulturu do jednoho kontinua. Myšlenka přírodního plánu má rozsáhlý dopad v kulturologii a ekologii, podobně jako *umwelt* v sémiotice.

Brian Massumi, mimochodem pokračovatel Deleuzův, který uvedl do anglofonního světa Tisíc plošin (Mille Plateaux, 1980, přel. 1988) a pomohl tak rozšíření tohoto díla z francouzského myšlenkového prostoru dále, podotýká, že ideje společenského nebo kulturního konstruktivismu se dostaly do slepé uličky právě proto, že se trvaly na oddělení od přírodní povahy těchto konstrukcí. Jestliže ale eliminovaly přírodu, nemohou zachytit emergenci kultury z kontinua propojení, dopředných a zpětných vazeb, které přinášejí neustálou kvalitativní změnu světa. S každým pohybem, s každou změnou se realita sama více rozvrstvuje. ^[3]

U Spinozy nacházíme definici těla jako vztah pohybu a klidu. Nikoli jako aktuální pohyb nebo klid, ale kapacitu těla vstoupit do vztahů pohybu a klidu. Tato kapacita je pro něho síla nebo potenciál afektovat nebo být afektováno. Každý přechod je variace v této kapacitě, změna toho, do

jaké míry jsou pohyb a klid možné jako budoucí stavy. Tato míra je tělesná intenzita a my variaci této intenzity cítíme.

Vnímání, nebo percepce, je rozlišující, se schopností přesnosti a kvantifikace. Cítění (sensation), je právě ono vnímání svého vnímání, je kvalitativní, rozvíjející se, a vágní. Vnímání je zaměřené na objekt, je exo-referenční, extenzivní, cítění je endo-referenční, intenzivní. Cítění je také branou a kontinuitou zkušenosti, kvalitou, která v oddělujícím vnímání dokáže uchovat souvislosti. Dopředná a zpětná vazba, rekurzivita, spolu s konverzí distance na intenzitu skládají záhyby časových dimenzí jednu do druhé. Pole emergence zkušenosti je třeba chápat jako časoprostorové kontinuum, které ontogeneticky předchází rozdělení času a prostoru. Lineární čas a prostor rozdělený na místa a souřadnice se z něho rozvíjí až následně.^[3]

Cítění tedy není nikdy jednoduché, jednorozměrné. Cítění je vždy doprovázeno pocitem, že máme pocit. Je sebe-referenční, je to okamžitá komplikace, rezonance. Pocit, že máme pocit, Leibniz nazýval „vnímání svého vnímání“, které podle něj nastává bez znaků, stejně jako paměť.^[6] To je myšlenka, která by znamenala, že existuje vnímání a paměť bez znaků a charakteristik, tedy i bez konkrétní formy.



Obr. 2.2: Rostlina je píseň, jejíž rytmus otevírá určitou formu a v prostoru ukazuje mystérium času.. Foto: blog [pTime](#)

Zpětná vazba cítění, tedy odrážení se potenciálů a intenzit možného pohybu a klidu nemůže existovat bez dvou od sebe vzdálených ploch. V těle jsou takovými stěnami smyslové orgány, v teritoriu jeho hranice. Rezonance však nenastává na těchto stěnách, ale v prázdném prostoru mezi nimi, kde vzniká složitý vzor vlnění. Není složen z žádných součástí, je to komplexní dynamická jednota, okamžitá sebe-relace pohybu, událost sama sebe, ačkoli potřebuje vzdálenost k tomu, aby se stala. Rezonanci můžeme považovat za konverzi nebo extenzi vzdálenosti na intenzitu. Je to kvalitativní transformace vzdálenosti na okamžitost sebe-relace.

Deleuze redefinoval mnoho dříve používaných pojmů, jako tělo, prostředí, chování nebo organismus a přišel novým pohledem na život zvířat jako kontinuální proces stávání se, kde se těla stále mění a entity jako organismus nereprezentují život, ale jeho uvěznění.^[10]

Von Uexküllova studia biologie jej vedla k tomu, že příroda není ani teleologická, ani mechanická, což byly dominantní názory v jeho době. Nicméně podle něj příroda i tak následuje plán. Důkazem je mu to, jak je v přírodě vše spojeno do jedné velké symfonie. Maurice Merleau-Ponty popisuje bytí zvířete jako součást melodického a rytmického řádu, podle něhož se svět otevírá skrze jednání samé.

Jestliže celek organismu je fenoménem jeho jednání, pak se musíme ptát, co jednání, nebo chování znamená. Explicitní definici ale nenajdeme. Merleau-Ponty nabízí několik různých pojetí. Jednání jako struktura, jako signifikace, jako způsob existence. Jednání není věc, spíše je to *forma*. Navíc, je to forma, která vykonává vyšší vztah mezi organismem a jeho okolím, přičemž tyto dvě věci sjednocuje neočekávaným způsobem. ^[4]

Jakože každá živá buňka organismu je jakýmsi autonomním celkem, který vnímá a jedná, jejich organizací se pak skládají orgány. Orgány mají svůj vlastní systém vztahů s okolím, odpovídající afektům, kterých jsou schopny. O organismech tak uvažujeme jako o systémech kooperace a organizace, spíše než selekce, v každém případě prioritních před selekcí.

Slovo symbióza jako odborný termín se v biologii začalo používat již v 19. století, když ho Anton de Barry v r. 1878 v německém Kasselu navrhl pro označení mimořádně těsného vztahu mezi živočichy různého druhu. Dnes se má za to, že biosféra se skládá převážně ze symbiotických soustav. Místo afektů a hranice organismu tak musíme spíše uvažovat o chování hranicích kolektivních organismů. Jejich vztahy nás nutí změnit přístup k tomu, jak klasifikujeme a organizujeme svět.

„Porozumět stromu znamená podstoupit intelektuální revoluci. Je to bytost zároveň jedinečná i plurální. Člověk má jediný, stabilní genom. U stromu nacházíme silné genetické rozdíly mezi jeho větvemi, každá může mít vlastní genom, což znamená, že strom není individualita, ale kolonie jako korálový útes.“ ^[5]

Rostliny komunikují chemickými signály nad zemí i pod zemí. Napadená rostlina signalizuje ostatním škůdce a ty reagují, vědí, co se mezi nimi nad zemí děje. Pod zemí, mezi kořeny zase pomocí symbiotických hub mykorrhíz tvoří síť pro výměnu metabolitů a chemických látek. Houby jsou schopny svou ve srovnání s rostlinami mnohem jemnější spleť kořenů z půdy lépe získávat vodu a minerální látky. Dostávají za to od rostlin glukózu a uhlohydráty. Ty rostliny vyrábí fotosyntézou ze slunečního záření. Houby navíc mohou brzdit přijímání některých toxických látek a rostlinu tak chrání. Společenství samozřejmě tvoří i živočichové. Kolonie včel, které tak náruživě zkoumal Heidegger, nebo mravenců jsou považovány také za superorganismy a na studium takových společenství se s myšlenkou, že část behaviorálních vzorů organismů je pro získání evoluční výhody orientována na vytváření společenství, zaměřila sociobiologie.

Klasická ekologie končí tím, kdy jsou uspokojeny potřeby člověka a zbytku živého dává statut zdroje. Hlubinná ekologie uvažuje v širší perspektivě, postupuje od antropocentrismu k biocentrismu, přírodnímu plánu, představě, že žijeme, abychom uspokojili potřeby celé biosféry. Život podporuje jiný život a všechny živé organismy jsou ve své existenci více či méně závislé jeden na druhém.

Pro vzory jednání organizující teritorium najdeme mnoho hudebních metafor. Uexküll mluvil o rytmech, melodiích, refrénech. Deleuze a Guattari o ritornelu, což je opakující se pasáž v barokní hudbě, Spinoza prostředky rytmu taktéž popisoval konstrukci teritorií: rytmus je variace, rytmus je konstrukce, kohabítace a koevoluce.

Uexküllova *hudba života* je komponována propojením asi pěti částí nebo segmentů. Ačkoli je jeho terminologie trochu nekonzistentní, Brett Buchanan rekonstruuje toto pojetí v knize Etno-ontologie ^[10] následujícími biologickými ekvivalenty :

1. Odbíjení a/nebo rytmus buněk : základní forma hudby na úrovni buněčného pohybu. Protože buňky mohou být subjekty, jsou také schopné a potřebné ve formování části přírodní hudby. Uexküll píše : „*Ego-kvality těchto živých zvonků tvořených nervovými buňkami mezi sebou komunikují prostředky rytmů a melodií : Jsou to tyto melodie a rytmy, které se rozeznávají v umweltu.*“
2. Melodie orgánů : Melodie je trochu složitější než rytmus a tak patří k funkcím orgánů. Uexküll píše : « Odbíjení z úrovně jednotlivých buněk, které sestávalo z neuspořádaného

- zvonění jednobuněčných zvonků, náhle zní podle jednotné melodie. »
3. Symfonie organismu : Organismus jako celek pracuje jako symfonická produkce různých melodií orgánů a buněčných rytmů. „*Subjekt je progresivně diferencován od buněčné kvality přes melodii orgánů k symfonii organismu.*“
 4. Harmonie organismů : K harmonii je třeba nejméně dvou organismů ve vzájemném vztahu, ale může být rozšířena i na kolektivní celek jako roj, hejno nebo kolonii. Uexküll připomíná kontrapunktový duet, který formuje harmonii mezi dvěma organismy. „*Všichni živí tvorové mají svůj původ v duetu. ... Harmonie jednání je nejjasněji viditelná na koloniích mravenců a včel. Máme zde zcela nezávislé individuality, kteří zajišťují život kolonie harmonií individuálního jednání.*“
 5. Kompozice přírody : Když se všechny části přírody spojí, dá se říci, že příroda formuje hudební kompozici. Uexküll trochu váhá s pojmenováním takové kompozice, nicméně si je jistý, že ji příroda vytváří : „*Příroda nám nenabízí žádné teorie, takže výraz 'teorie kompozice přírody' může být zavádějící. Takovou teorii je jen myšlena generalizace pravidel, kterou máme za to, že jsme objevili studiem kompozice přírody.*“

Racionalistická morfologie v lingvistice

Aby objasnil hlubší kořeny pojetí Syntaktických struktur v Evropském myšlení, napsal v r. 1966 Noam Chomsky knihu Karteziánská lingvistika. Reagoval tím tak trochu na nepochopení generativní gramatiky, svého zásadního pojetí struktury jazyků z r. 1957. ^[63] Zmiňuje v ní Alexandra von Humboldta. Von Humboldt byl špičkový vědec své doby, dá se říci mezioborový, protože se věnoval mnoha disciplínám, z nichž některé sám založil, jako meteorologii a rostlinnou geografii. Do jazykovědy přispěl pojmem *organické formy* a tvrdil, že jazyk se vyznačuje nekonečným používáním konečných prostředků.

Každý přirozený jazyk obsahuje tiché elementy, foneticky nevyjadřované částice, které jsou prázdnými kategoriemi a které se nelze naučit, protože nejsou součástí řádného senzorkého vstupu. Přesto organizují jazyk. Jazyk se proto nelze naučit imitací, generalizací a asimilací, tyto lingvistické elementy neodpovídají obvyklým způsobům myšlení ani senzomotorickým schématům, ale mají vlastní zákonitosti. Hluboká struktura jazyka znamená, že v každém jazyce jsou přítomny idiosynkratické elementy, které mu dávají jeho specifičnost. Generativní gramatika vysvětluje Humboldtovu myšlenku „*konstantního a neměnného systému procesů probíhajících na pozadí mentálního aktu vyslání artikulovaných strukturálně organizovaných signálů pro vyjádření myšlenky.*“ kde jazyk je „*rekurzivně generovaný systém, jehož pravidla generování jsou pevná a neměnná, ale rozsah a specifický způsob, kterým jsou aplikovány, zůstává zcela neurčen.*“ ^[11]

S *organickou formou* existuje zajímavá paralela, a tou je ještě dřívější teorie *urformy*. Vracíme se tím ke Goethovi. S biologickým konceptem *urform* přišel proto, aby dal nový rozměr starší teorii formy, statickému pojetí formy Linneana a Cuviera jako struktury a organizace. *Urform* je jistým druhem generativního principu, určujícím třídu fyzicky možných organismů. V dopise Herderovi z r. 1787 Goethe píše: „*Primordiální rostlina je nejužasnější vytvořená věc na světě, a příroda sama by mi to měla potvrdit. S tímto modelem a jeho klíčem je možné objevovat další rostliny donekonečna, které musí odpovídat modelu. To znamená, že i když tyto objevené rostliny neexistují, mohly by existovat. Nejsou například obrázkovými nebo poetickými stíny iluzí, spíše mají vnitřní pravdu a potřebnost. Stejný zákon platí pro všechny živé tvory.*“ ^[11]

Goethe se pokoušel stanovit principy koherence a jednoty, které charakterizují tuto třídu organismů a které mohou být konstantním a neměnným faktorem pode všemi *povrchovými modifikacemi* ovlivněnými variacemi *environmentálních podmínek*. Podobně Humboldtova

lingvistická forma omezuje všechny individuální akty produkce nebo percepce řeči v určitém jazyce a obecněji pak univerzální aspekty gramatické formy, určují třídu vůbec možných jazyků.

Existuje tedy několik myšlenkových směrů, které mají určité společné rysy, které by se daly vystihnout podle doby, kdy vznikly jejich ideje jako racionalisticko-romantická biologie. Jedním vlivem je karteziánský přístup, velmi široký proud myšlení, téměř synonymní s moderní vědou, můžeme do něj zahrnovat i empirismus Davida Humea. Romantickým vlivem jsou pak Humboldt, Spinoza a Goethe, neméně důležité postavy s racionalistickou koncepcí života, po nichž pokračovali např. D'Arcy Thompson, a Turing, nazývaní někdy racionalistickými morfology.

Chomsky především popsal model jazyka s použitím formální gramatiky, tj. exaktního matematického aparátu. Jazyk je vyjádřen sadou termínů a pravidel určitého typu, které rekurzivním uplatňováním generují všechny věty jazyka. Jazyky pak rozdělil na 4 typy, kterým odpovídá určitý tvar pravidel gramatiky, tzv. Chomského klasifikace.

Jazyky typu 0 jsou neomezené, jak známo vyčíslitelné jedině ryze teoretickým Turingovým strojem, typ 1 jsou kontextově senzitivní, těm odpovídají jazyky používané lidmi, typ 2 jsou bezkontextové a typ 3 regulární, s velice jednoduchým tvarem gramatik, generujícím v podstatě stromové struktury.

V době, kdy se tato teorie začala rozvíjet, existovaly již počítače, omezovaly se však na číselné kalkulace. Generativní gramatiky namísto matematických posloupností jsou schopny pracovat se symbolickými řetězci a kromě toho, že jednotlivé věty jazyka mohou generovat, dokáží je naopak i rozpoznat. Dodnes nikdo nevytvořil gramatiku žádného přirozeného jazyka, mohly se ale začít rozvíjet programovací jazyky počítačů a gramatiky se staly transdisciplinární a transteoretickou strukturou.

Matematický formalismus v jazykovědě na konci 50. let a jeho proniknutí v 60. letech do ostatních oborů, včetně biologie, s kterou je těsně spjat, byl širokým polem uvažování se silnými vazbami souvislostí mezi současně se odehrávajícími společenskými změnami té doby a zároveň s dlouhou historií a genealogií sahající několik století do minulosti. Umělci tehdy záhy začali formálně zkoumat struktury jazyků, kterými se vyjadřovali. V 70. letech se počítače staly civilně dostupnými a o dalších 10 let později již byly konzumním produktem. Porozumění novým médiím a elektronické paměti, která je pro ně společným prvkem, je zcela podmíněno touto teorií, protože jsou na analýze umělých programovacích jazyků od základu postaveny.



Obr. 2.3.a: L-systémy generované rostliny. Pro kybernetické formy podobné přírodním se ujal název biot. Interaktivní 3D web, Lucie Svobodová a Michal Klodner, 1999

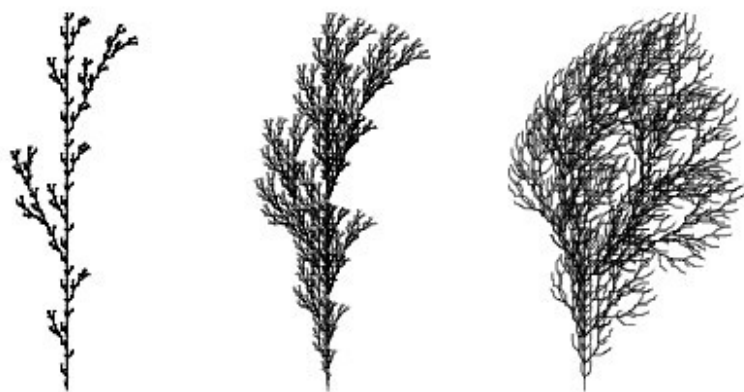
Type	Name	Allowable Productions	Example Language	Example Grammar	Example Use	Recognizing Automaton	Storage Required	Parsing Complexity
0	Type 0	Unrestricted				Turing Machine	Infinite Tape	Undecidable
1	Context Sensitive	$\alpha \rightarrow \beta$ where $ \alpha \leq \beta $ $\alpha \in V^*NV^*$ $\beta \in V^+$	$a^n b^n c^n$	$S \rightarrow aSBC$ $S \rightarrow aBC$ $CB \rightarrow BC$ $aB \rightarrow ab$ $bB \rightarrow bb$ $bC \rightarrow bc$ $cC \rightarrow cc$		Linear Bounded Automaton	Tape a linear multiple of input length	NP Complete
2	Context Free	$A \rightarrow \alpha$ $A \in N$ $\alpha \in V^*$	$a^n b^n$	$S \rightarrow aSb$ $S \rightarrow ab$	Arithmetic Expression $x = a + b * c$	Pushdown Automaton	Pushdown Stack	$O(n^3)$
3	Regular Right Linear Finite Automaton Recognizable	$A \rightarrow xB$ $A \rightarrow x$ $A, B \in N$ $x \in T^*$	$a^n b$	$S \rightarrow ab$ $S \rightarrow aS$	Identifier VECTOR7	Finite Automaton	Finite Storage	$O(n)$

Tab. 2.1: Chomského klasifikace jazyků

I pro kognitivisty jako John Searle je lidský mozek jistým druhem organického stroje. Charakteristickým pro něj však je, že nějak *způsobuje* vědomí. Není tedy jenom komputacionistickým automatem, jehož vědomí je abstraktní entita nezávislá na fyziologické konfiguraci. Umělý mozek by mohl existovat, i kdyby byl z jiného materiálu než z neuronů. Ale jeho struktura by musela sdílet s organickým mozkiem právě onu vlastnost, že způsobuje vědomí. Pokud myšlení definujeme jako kalkul, potom stroje mohou svým strojovým způsobem myslet. Mohou mít i určitou intencionalitu. Ovšem to specifické pro biologické myslí nespočívá ve schopnosti takto definovaného myšlení a v intencionalitě prvního řádu. Vědomí spočívá ve schopnosti mít zájem, pociťovat subjektivní stavy.

Searle je jedním z protagonistů obratu k vědomí v kognitivních vědách. Uvědomuje si, že s poznáním mechanismů mozku nejsme zdaleka u konce, že do tohoto poznání vstupuje mnoha organismům společná subjektivní zkušenost. Vědomí považuje za emergentní vlastnost mozku, vlastnost, která vzniká kauzálním působením prvků tohoto systému, není však ani vlastností jednotlivých prvků, ani jejich prostým součtem. ^[13]

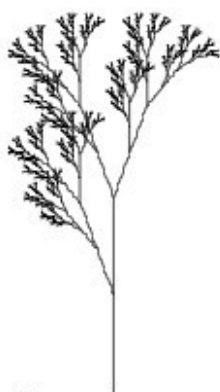
Je charakteristická pro systémy s velkým množstvím prvků a několika úrovněmi popisu, kdy se na rovinách vyššího řádu objevují vlastnosti, které na nižších úrovních nejsou. Příkladem mohou být i hejna ptáků nebo ryb, ve kterých jedinci udržují svou pozici vůči ostatním podle několika jednoduchých pravidel. Podoba hejna se však mění v neuvěřitelných a těmito pravidly nevysvětlitelných tvarech. Z naprosto exaktních pravidel generativní gramatiky také vyrůstá nepřehledné množství téměř organických forem.



a
 $n=5, \delta=25.7^\circ$
 F
 $F \rightarrow F[+F]F[-F]F$

b
 $n=5, \delta=20^\circ$
 F
 $F \rightarrow F[+F]F[-F][F]$

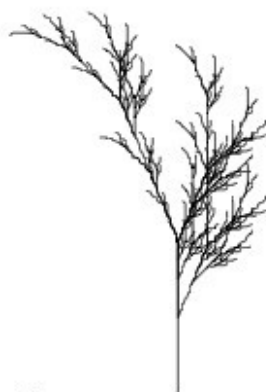
c
 $n=4, \delta=22.5^\circ$
 F
 $F \rightarrow FF-[-F+F+F]+$
 $[+F-F-F]$



d
 $n=7, \delta=20^\circ$
 X
 $X \rightarrow F[+X]F[-X]+X$
 $F \rightarrow FF$



e
 $n=7, \delta=25.7^\circ$
 X
 $X \rightarrow F[+X][-X]FX$
 $F \rightarrow FF$



f
 $n=5, \delta=22.5^\circ$
 X
 $X \rightarrow F-[[X]+X]+F[+FX]-X$
 $F \rightarrow FF$

Obr. 2.3.b: Generativní gramatiky svou rekurzivní podstatou mohou popisovat přírodní větví se strukturou. Příklad rostlinám podobných obrazců, generovaných L-systémy (nejjednodušší regulární gramatiky typu 3). Horní řada používá přepisovací pravidla hranová, spodní řada uzlová.

Emergence forem a strukturální jednotka s prostředím

„Prostředí? Dynamická konfigurace, nelokalizovaný smyslový orgán, vzor tance, který zachycuje ostatní vzory tance.“ Gregory Bateson

Gregory Bateson byl antropolog, který svět vnímal jako spojení individuů, společností a ekosystémů, přičemž se zabýval procesy zpětné vazby mezi nimi. Aplikoval v ekologii principy kybernetiky. Prostředí, ve kterém zkušenost získáváme, má určité předpoklady zachytávat a obsahovat vzory jednání. Jsou již přítomny, trvají a nemají žádné vnější nebo vyšší příčiny, jsou vlastností prostředí. Jsou mu imanentní.

Pro Kanta a Huma spočívá pojetí imanence v možnostech poznání. Podle nich na objektu můžeme poznat pouze to, co je imanentní našemu smyslovému vnímání. Batesonův *nelokalizovaný* smyslový orgán tak může přesahovat poznání, které je předem daným předpokladem nebo vnitřním konceptem vnímání. Obsahuje všechny vzory pro konstrukci životů, není subjektivní, nebo se jeho subjektivita ještě nezformovala.

Přesah imanentního vyjadřuje i Deleuze a Guattariho pojem *pláň imanence*. Imanentní je vnitřně přítomné vždy vzhledem k něčemu, co je vně. Pláň imanence, jakási mytická krajina původu, je však úroveň, kdy je imanence imanencí jen vzhledem k sobě samé. „*Singularita událostí a virtualita momentů, nekonečné pole hladkého substanciálně ani konstitutivně nerozděleného prostoru.*“ Není zde subjekt ani forma. Je to život sám a nic jiného. Proces produkce života je tak obsažen v životě samém. ^[30]

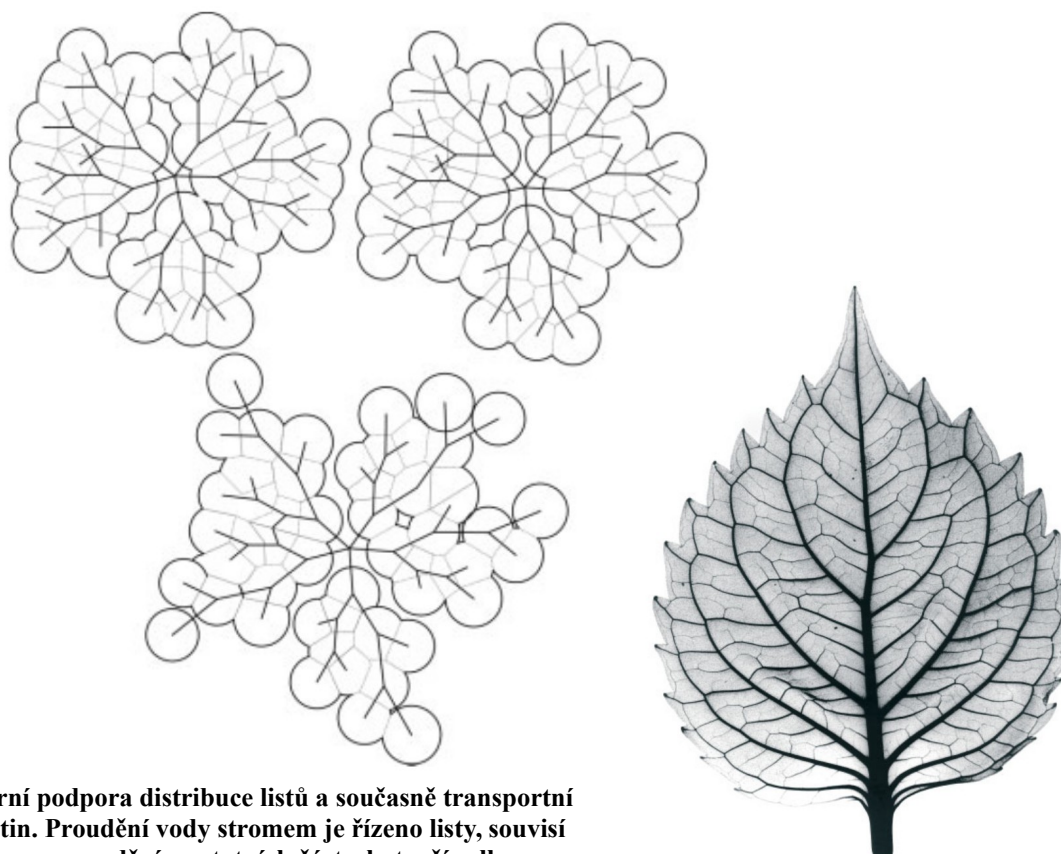
Forma není jen tvar materiálního objektu, ale mnohočetnost podmínek, modulací a mikroklimatů, které emanují ze vzájemné výměny objektu s jeho prostředím. Forma je dynamický vztah, který je nejen vnímán, ale s kterým je subjekt v interakci. Ze syntézy této dynamiky se vyvíjí jednání, přičemž morfoekologie a morfogenetika jsou instrumentálními přístupy ve zkoumání formy a jednání. Forma je charakteristická univerzální schopností adaptace na množství variací a mutací v přírodě a v životě. Je strukturálním spojením organismu a prostředí. ^[14]

Pojem emergence ve filozofii a v teorii systémů znamená způsob, jakým komplexní systémy a vzory vznikají z multiplicity relativně jednoduchých interakcí. Morfogenetika si zase všímá organismu v dynamickém kontextu a jeho kulturních produktů jako intenzifikované prostorové zkušenosti. V přírodním světě jsou forma a metabolismus hluboce provázány. Složitá choreografie energie a hmoty určuje morfologii živých forem i způsob sebeorganizace populací a ekologických systémů. D'Arcy Wentworth Thompson v knize *On Growth and Form* popsal, jak má morfologie živých forem dynamický aspekt, kterým můžeme interpretovat operace s energií. ^[15]

Tvar a morfologie organismu závisí na způsobu zachytávání a přenosu energie. Živé formy jsou samy sebe schopné konstruovat a udržovat výměnou energie a hmoty svým povrchem. Změněné hmoty a energii vracejí zpět do prostředí. Metabolismus je oheň života ^[16] a probíhá všemi úrovněmi od molekulární po celé živé systémy. Metabolické charakteristiky se projevují ve vztahu geometrie a celkového tělesného plánu, vnitřní teploty a modu existence v prostředí. Metabolismus určuje, jaké jsou vztahy individuí a populací s jejich lokálním prostředím. Vyšší úrovně biologické organizace vyvstávají z metabolických procesů, vztahů mezi druhy a z rozložení druhů na povrchu země.

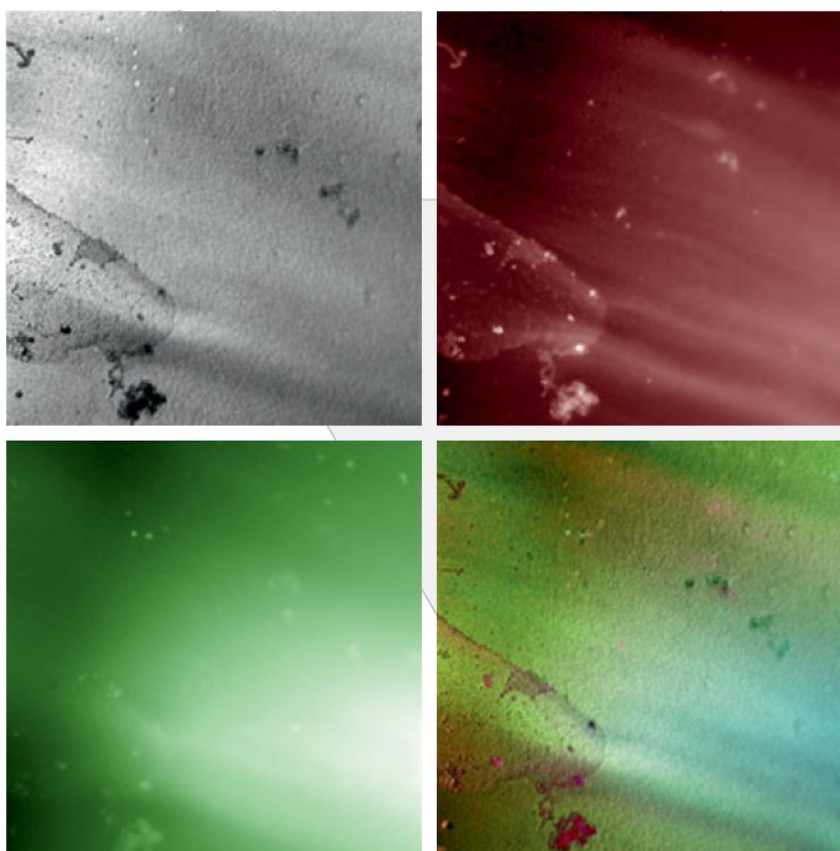
V r. 2006 se v Institutu fyziky a chemie University of Southern Denmark podařilo vytvořit jednoduchou protobuňku, vykazující vlastní pohyb. Protobuňka se pohybuje díky tomu, že má jednoduchý jednoúrovňový metabolismus, který umožňuje udržování její struktury. To vede k jejímu pohybu v prostoru. Rychlost a směr si určuje sama. Přitom, jak se pohybuje, modifikuje své prostředí tím, že zanechává charakteristickou chemickou nebo fyzickou stopu. Protože protobuňka disponuje rozhraním velmi citlivým na chemické prostředí, je schopna vnímat a reagovat na gradienty, vykazuje chování zvané *chemotaxis*. Směrový pohyb v závislosti na vnějším chemickém gradientu. To je schopnost normálně připisovaná živým buňkám. ^[17]

Jak se protobuňka pohybuje, přetváří chemickou krajinu signály, na které je citlivá. Tím může vykazovat určitou formu paměti, protože strukturuje vlastní okolí a její budoucí akce jsou tak ovlivněny dřívějším jednáním, které je chemicky vtisknuto do systému. Syntézou takových protobuněk, které se nepodobají žádným živým buňkám ani stavbou ani mechanismem, byly vytvořeny struktury, vykazující vnímání, pohyb i paměť. ^[18]



Obr 2.4: Systém větvení stromů se vyvinul jako ideální

strukturní podpora distribuce listů a současně transportní síť tekutin. Proudění vody stromem je řízeno listy, souvisí se systémem proudění v ostatních částech, tvoří celkovou morfologii a charakteristiku druhu.



Obr. 2.5: Chemická krajina generovaná protobuňkou. Původně homogenní prostředí je transformováno chováním protobuňky, které vede ke vzniku gradientů vizualizovaných červeně a zeleně. Vlevo nahoře jsou vzniklé fyzické struktury, vpravo dole je kompozice všech obrázků.

Mechanismy zpětné kontroly u biologických organismů, jako jsou regulace tělesné teploty nebo udržování hladiny krevní glukózy, zajímaly již francouzského biologa Claude Bernarda (1813 – 1878). Uvědomil si, že organismy mají tendenci udržovat si stále vnitřní prostředí a nazval tento jev homeostázou. Jestliže v krvi poklesne hladina glukózy, dojde k podráždění nervových receptorů, organismus dostane hlad, najde si potravu a díky tomu množství cukru v krvi zase stoupne na správnou hladinu. ^[29]

Kybernetická epistemologie

Gregory Bateson byl mezi prvními, kdo si uvědomil skutečnost, že modely organizace a relační symetrie, evidentní ve všech živých systémech, svědčí o přítomnosti mysli. Zde nesmíme zapomenout, že v devatenáctém století existovala polemika mezi vědou a náboženstvím, která úvahy o účelu a plánu, neboli duševních procesech, předem vyloučila z vědy jako neempirické, nebo neměřitelné. Jakýkoli odkaz na mysl jako vysvětlující princip byl z biologie vykázán. I ve společenských a behaviorálních vědách zůstal přinejmenším podezřelý. V návaznosti na práci Norberta Wienera, W. Ross Ashbyho a Warrena McCullocha si Bateson uvědomil, že jsou to právě duševní procesy a mysl, co musí být prozkoumáno.

Jako nástroj mapování mysli mu posloužil víceoborový myšlenkový aparát, souhrnně nazývaný kybernetika. Šlo však i o teorii komunikace a informace nebo teorii systémů, obory, které společně vznikaly po druhé světové válce a které se nyní označují jako *první kybernetika*. Kybernetiku přebíral však pouze konceptuálně, nebyl žádným matematikem. To mu umožňovalo pracovat jak s vědeckou přesností, tak s poetickou imaginací. Dlouho předtím, než se poprvé setkal s kybernetikou, nebyl mu nijak cizí systémový přístup k biologii a behaviorálním vědám. Jeho otec William Bateson byl vynikající britský biolog a průkopník ve studiu genetiky.

Gregory Bateson se zvláště zabýval problémem, co vlastně je organizovaný systém, tj. mysl, komunikační systém, společenský systém, ekosystém. Formuloval kritéria mysli a kybernetické epistemologie, jenž jsou klíčovými prvky jeho ekologické filosofie. Dokonce se odkazoval na kybernetiku jako epistemologii. Model sám o sobě je prostředkem poznání o našem světě. Lineární koncept klasické vědy nemůže interakce komplexního systému nebo gestaltu adekvátně vysvětlit. Klasické paradigma stačí jen pro dostatečně izolované jevy, kde mezi částmi existuje pouze jednosměrný vztah příčiny a následku. ^[19]

Jeho názory rezonovaly s Whiteheadovou filozofií procesů, gestalt terapií a ve stejné době pracoval Cannon na principu homeostázy. Různorodé morfogeneze, zkoumané biologickými vědami - organely a buňky, orgány a organismy, rostliny i zvířata, druhy i genus – se staly nejen systémy, ale otevřenými systémy.

Systém není ani tak věc, jako *vzor organizace*. Systémy se organizují a udržují výměnou hmoty, energie a informace s jejich prostředím. Jsou to právě tyto procesy výměny, které konstituují život a kontinuitu živých systémů. Mohou se replikovat, ačkoli žádná z jejich částí není trvalá. Existuje zde důležitý bod, který Ludwig von Bertalanffy nazval *Fließ-Gleichgewicht*. Stabilní stav, spočívající v dynamické rovnováze proudů. ^[20]

Organismus nikdy není v termodynamickém ekvilibriu. Statická rovnováha se rovná smrti. Je v neustálém stavu proudění dovnitř a ven, neustále modifikován metabolickými událostmi. Zatímco podle termodynamických zákonů má všechno spět ke stavu vyšší entropie, tato dynamická rovnováha je tenzí, která udržuje organismus v jeho vysoce nepravděpodobném stavu vůči prostředí. Zatímco jeho prvky mizí, jeho vzor přetrvává. A může zvyšovat svou složitost.

Norbert Wiener poprvé použil slovo kybernetika ve své přednášce *Feedback Mechanisms and Circular Causal Systems in Biological and Social Systems* v r. 1946. O dva roky později v knize

Kybernetika napsal: *Jestliže sedmnácté a začátek osmnáctého století byly věkem hodin a pozdní osmnácté a devatenácté století vytvořily věk parního stroje, současnost je věkem komunikace a řízení. V elektrickém inženýrství je dělení... mezi technikou silných proudů a technikou slabých proudů, které známe jako rozdíl mezi výkonovým a komunikačním inženýrstvím. Toto dělení rozlišuje věk, který právě minul od toho, v kterém nyní žijeme. Komunikační inženýrství se zabývá proudy jakékoli velikosti, ale co jej odlišuje od výkonového je zájem nikoli o ekonomii energie, ale o přesnost reprodukce signálu.* ^[21]

Zde je důležité, jak odlišuje kybernetiku, které jde o přesnost reprodukce signálu, tj. komunikaci, od termodynamiky, ačkoli fyzikálně jsou pojmy energie a informace ekvivalentní.

Podle Wienera jsou operace biologických a technologických systémů paralelní. Právě on jako první sloučil výzkum řízení u živých organismů i u neživých systémů a předpokládal, že i lidská fyziologie je založena na stejných autoreprodukčních a autoregulačních procesech, jako u jiných živých tvorů a i mnoha systémů. Zpětná vazba je taková operace, kdy akce jsou snímány smyslovými receptory v jednom ze stavů cyklického procesu. Systém se sám může sledovat a upravovat svoje chování. Musí k tomu ovšem mít nějaký aparát sběru informací, pracující s nízkými úrovněmi energie. Vzniklé zprávy jsou přeloženy transformačními operacemi, které jsou systému vlastní, a enkódovány do formy, ve které jsou k dispozici pro další fáze operace. Tak systém modifikuje svoje budoucí chování. Ať už je to u zvířete nebo u stroje, jejich *vykonaná* akce ve vnějším světě, nikoli jen *zamýšlená* akce, je reportována do centrálního regulačního mechanismu.

Negativní zpětná vazba, což je případ Wattova regulátoru, který čím rychleji se roztočí, tím více přiškrtí přívod páry, hlídá stabilitu systému, tlumí jeho kmity. Pozitivní zpětná vazba zase okruh rozkmitává, indikuje nutné změny ve funkci systému. Mezi prvky živých otevřených systémů ovšem probíhá množství rekurzivních zpětných vazeb současně a mění se jejich pozitivní a negativní průběh. Proto je zde determinismus nemožný. Ačkoli jednotlivé kroky příčiny a následku v jednotlivých okruzích odpovídají fyzikálním zákonům, je větvení tak komplexní a vzájemně propojení zpětnovazebních smyček tak složité, že událost v jakémkoli místě může mít rychle efekt ve všech místech systému. Tato interaktivní oscilace mezi zprávami, komunikující reálné ideálnímu a ideální reálnému je pak onou homeostázi či morfostázi.

Pozitivní zpětná vazba může systém zničit nebo vést k patologickým změnám. Ovšem zase spouští reorganizaci a komplexifikaci systému, u něhož se celkový vzor operace změnil směrem k termodynamicky méně pravděpodobnému, ovšem kontextově mnohem životaschopnějšímu uspořádání a interakci. ^[22]

Kdykoli se rozvine trvajícím deviačním odchylka od uniformního uspořádání, systém se diferencuje a adaptuje změnou své organizace. Jak je sofistikovaněji uspořádán a intimněji provázán s vnějšími účinky, je senzitivnější a responzivnější ke změnám a tím ale také dále od systémové stability. Zvyšuje se ale množství jeho možných reakcí a tím kapacita adaptovat se. ^[23]

Evoluci tak lze konekcionisticky chápat jako vývoj systémů samoorganizujících se na bázi zpětné vazby, resp. na základě nesmírně složitých sítí pozitivních i negativních zpětných vazeb.

Pro von Bertalanffyho byl kybernetický model s okruhovou kauzalitou příliš mechanistický, protože předpokládá konkrétní strukturní vlastnosti, jako receptory, efekторы, centrum. Pro něho byly obecné systémy širším pojmem, kde je regulativní chování dynamickou interakcí mnoha účinků. Zdůrazňoval tento rozdíl proto, aby vystihl unikátnost teorie systémů. Bateson naopak tuto teorii s kybernetikou spojoval. Bateson jasně rozlišoval mezi energií a hmotou na jedné straně a informací na druhé. Informace reprezentuje rozdíl a rozdíl, namísto hmoty nebo energie, je nesubstanciální fenomén, který nelze lokalizovat v čase nebo prostoru. Proto považoval kybernetické modely a metafory za neadekvátnější pro aplikaci na mentální svět kognitivních systémů. V jeho kybernetické epistemologii mentální procesy vznikají z určitých typů organizace hmoty a mentální vlastnosti jsou imanentní nikoli jakékoli části, ale pouze systému jako celku. Tak mysl může být přítomna v okruzích mozku, ale i ve větším systému člověka a jeho prostředí.

Tato koncepce myslí nevyžaduje žádné ohraničení a zahrnuje i systémy sestávající z více organismů.

Mentální procesy vyžadují energii. Ta ovšem nelze předat zvnějšku, jako když kopneme do kamene a ten odletí. V živých organismech tato energie pochází výhradně z jejich metabolismu. Energie už je přítomna dopředu, dříve než přijde účinek události.

Ve světě myslí jsou jedinými relevantními entitami nebo realitami *zprávy*. Relace a metarelace, kontext a kontext kontextu – všechno jsou komplexní agregáty informací nebo diferencí, které vytvářejí difference. Mysl tak může vnímat pouze obrazy. Newtonovská realita a objekty vznikají potlačením kontextu kontextu, včetně všech metarelací a popřením nekonečné rekurze takových relací. [24]

Tento způsob uvažování koreluje se sémiotikou Peircovou, která vznikla již o několik desítek let dříve. Není se ovšem co divit, protože sémiotika, lingvistika, kybernetika a matematika zformovaly rozsáhlý exaktní diskurz, který ovlivnil celou společnost a v průběhu 60. až 80. let 20. století vedl k nástupu programovatelných osobních počítačů.

Už z r. 1867 pochází Peircova práce *On A New List of Categories*, zabývající se znaky, které tehdy ještě nazýval reprezentacemi. A v těchto raných úvahách dává znaky do souvislosti s kognitivním procesem, všechno myšlení se odehrává ve znacích.

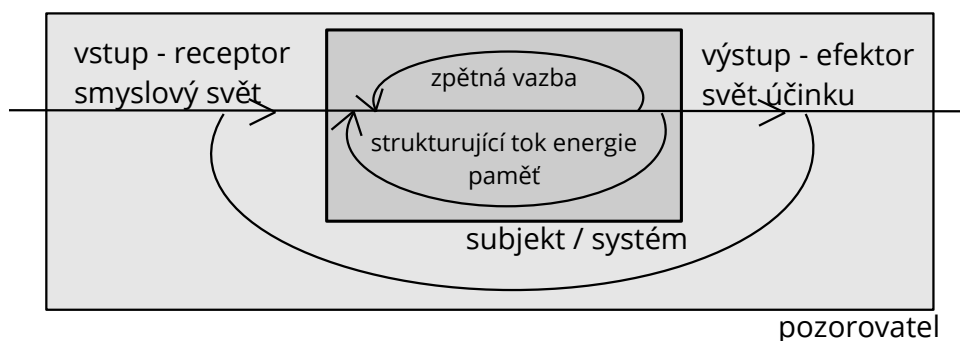
Princip kodifikace, tj. transformace vnímaných událostí do symbolické informace, patří k základnímu kameni Shannonovy a Weaverovy teorie komunikace. Pro Batesona v myslí také existují jenom reprezentace, nikoli fyzické objekty: „*Relevance nebo realita musí být popřena nejen u zvuku stromu, který padne neslyšen v lese, ale také u tohoto křesla, které vidím a na kterém sedím. Moje vnímání křesla je komunikačně reálné, a to, že na něm sedím, je pro mě jen idea, zpráva, které věřím.*“ [25]

Objekt je zcela fiktivní. Není zde tedy relace znak-objekt ale pouze znak-znak. Když je znak interpretován, je vztažen do systému jiných znaků. Raný Peirce takto popisuje proces nekonečné sémiosis, který je podstatou znaku. Každý interpretant je sám dalším znakem označovaného objektu.

„... každá myšlenka se musí vztahovat k nějaké další, musí determinovat nějakou jinou, protože to je esence znaku“ [26] Takže jestliže interpretant je interpretující myšlenka, kterou máme o označujících relacích a tato myšlenka je znakem, jsou znaky v nekonečném cyklu vázány jeden na druhý. V každém dalším opakování cyklu, kterým hledáme význam, nebo samo označované, je předchozí interpretant znakem a znak interpretantem dalšího znaku.

„*Zatímco je proces sémiosis (konstrukce znaků) teoreticky nekonečný, prakticky může být, a často bude, zkratován zvykem, který Peirce nazývá konečným logickým interpretantem.*“ [27]

Nejenže znaky tvoří nekonečnou síť, ale síť znaků je sama nekonečný kruh. Znaky přežívají své označované, jsou drženy v záloze, jsou mrtvé a zase hnány řetězcem znaků se vrací. „*Ale důležitější než tato kruhovost znaků je multiplicita kruhů a řetězců. Znak neodkazuje jen ke znakům ve stejném kruhu, ale také ke znakům v jiném kruhu nebo spirále.*“ [30]



Obr. 2.6: Zpětná vazba zahrnující pozorovatele, kybernetika 2. řádu

Bateson se svou ženou Margaret Mead později ještě nabídl úvahu o kybernetice druhého řádu, také známou jako kybernetika kybernetiky, která zkoumá stavbu *modelů* kybernetických systémů. Zkoumá kybernetiku s vědomím, že pozorovatelé jsou součástí systému a význam sebereferenčnosti. Systém nikdy nelze zkoumat tak, že stojíme mimo něj, protože pozorovatelé jsou stále kyberneticky spjati se systémem, který je pozorován, ovlivňují jej a jsou jím ovlivněni. ^[28] Zpětná vazba nevzniká jen na úrovni vazeb jednotlivých prvků v systému, ale i na úrovni jeho větších částí a systému jako celku, lze-li to tak říci, protože systém má zase svoje okolí a je zapojen do vazeb s dalšími systémy.

Okruhy zpětných vazeb jsou tedy znakové procesy. Nekonečná sémiósis je regulační vlastností organismu pro udržení homeostázy, stavu vhodných podmínek k jeho životu. Proč zaniká objekt? Síla vnitřních vazeb v systému, potřeba jeho konzistence, vnitřní vzájemnosti, převažuje nad silou vazeb k vnějšku.

Vzpomeňme si na tomto místě na Bergsonovskou multiplicitu, vnitřní symfonii, tvořící citový stav a Leibnizovo vnímání svého vnímání. Prvotní kybernetika exaktně rozpracovala právě tuto hru vibrací, sebeorganizující se ve shluky, disponující vnitřní kvalitou. Cykličnost propojených smyček je naprosto vzdálena lineární kauzalitě. Formuje organismus, formuje jeho zvyky.

V nastíněné teorii živých systémů, kdy nekonstruujeme znakové systémy, se pohybujeme na úrovni vegetativního vnímání, kdy vzájemnost obrazu a paměti ještě není narušena, kdy obraz je přímo prožíván, je náhlou událostí života. Je intimním zážitkem, nikoli geometrickým tvarem. Jde o stav, o němž píše Bachelard, kdy paměť a obraznost nelze rozdělit. „*Obraz se ustavuje ve spolupráci skutečného a neskutečného, v souběhu funkce skutečnosti a neskutečnosti. Ke studiu tohoto splynutí protikladů, nikoli jejich alternativy, by nástroje dialektiky byly zcela neúčinné. Prováděly by anatomii živé věci. ... Je třeba, aby se všechny hodnoty chvěly. Hodnota, která se nechvěje, je mrtvou hodnotou.*“ ^[31]

Pre-ativní vegetativní složky vnímání si všimá dobře známá a etablovaná teorie gestaltových principů perceptuální organizace. Psychologové gestaltu otevřeli téma, které na celé generace ovlivnilo lingvistiku a sémantiku. Max Wertheimer (1880-1943), Wolfgang Köhler (1887-1967) a Kurt Koffka (1886-1941) v lidské percepci popsali několik univerzálních vlastností, které vizuální kódy konstituují. Vděčíme jim například za pojmy figury a pozadí. Podle nich máme tendenci separovat dominantní tvar od méně důležitého pozadí. Tak máme tendenci dávat do souvislosti objekty, které jsou blíže k sobě, mají stejný tvar, mají uzavřenou konturu, jsou symetrické a rozlišovat je tak více než tvary, které tyto vlastnosti nemají. Všechny tyto principy nebo zákonitosti doplňuje nakonec *pragnanz*, princip říkající, že upřednostňovány jsou ty interpretace, které jsou nejjednodušší a nejstabilnější. Principy gestaltu posilují názor, že svět není jednoduše a objektivně poznatelný, ale je konstruován v procesu percepcie. Rudolf Arnheim potom rozvinul detailně gestaltovou teorii k porozumění architektuře, hudbě, malbě, poezii, sochařství, rádiu, filmu a divadlu.

Gestalt může operovat bez účasti vědomí, říká Arnheim. Je to fyziologická funkce lidského a zvířecího těla. Nervový systém organizuje komplexní fyzické aktivity těla, stejně jako aktivity kognitivní. Na základě psychofyzického paralelismu Arnheim poukazuje na neurologické ekvivalenty psychologických gestaltů, jejich redukovatelnost na lineární jednotky a souvislost s kybernetickými celky, operujícími na stejném principu: „*Když se zabýváme životními procesy, zabýváme se funkcemi a první otázka vždy musí být: k čemu jsou tyto funkce potřebné? K čemu jsou potom potřebné gestalt? Proč musí jít nervové systémy za hranici běžných reflexů? Zřejmá odpověď je: protože živí tvorové musí odpovídat na prostředí s neustálými variacemi rozměrů času, prostoru a intenzity. Gestalt vznikají jako organické procesy, které umožňují tyto komplexní variace. Rozvíjejí variace síly a hierarchie rozměrů, dominant a podřazenosti, center a okrajovosti.*“ ^[35]

Dalibor Veselý představuje tuto rovinu světa jako implicitní a z pohledu chápání předreflexivní: „*Je bohatě strukturovaná, není však artikulována způsobem, který by umožňoval vyjádření v jazyce nebo v myšlení. Dokážeme třeba dovedně vytvářet kresby nebo zahrát hudební skladbu, ale neumíme vždy vysvětlit, jak to děláme... Zpravidla si neuvědomujeme bohatost artikulace a možný význam toho, co je ztvárněno spontánním pohybem, komunikací s jinými lidmi, předměty a nástroji a s danými podmínkami naší existence.*“

Dítě ještě než je schopno artikulovat první slova, vydává pozoruhodné množství zvuků. Vztahy k lidem a věcem, po kterých sahá nebo na které ukazuje, výrazy nálady nejsou ještě rozlišeny, ale už projevuje schopnost vnímat podobnosti a odlišnosti mezi jevy a rozeznávat důležité shody. O této situaci, kdy ještě nejsou k dispozici jasné pojmy, hovoří fenomenologie Maurice Merleau-Pontyho nebo Martina Heideggera jako o kategoriální intuici, která hraje zásadní roli v našem předporozumění světu.

Identitárnost způsobů vidění

„*To, co poznáváme, není svět, ale zejména kódy, do kterých byl strukturován tak, že můžeme sdílet naše zkušenosti o něm.*“ Lee Thayer, Lidská přirozenost: O komunikaci, o strukturalismu, o sémiotice ^[43]

Mluvíme-li o vztahu subjektu k prostředí, poezii prožívání subjektu v prostředí, pak je tento vztah a toto prožívání systémem sémiotických procesů. Zprostředkovávají nám jej kulturní kódy a jazykové systémy. Technologie nejruznějšího druhu vztah subjektu k prostředí také ovlivňují, mohou subjekt lépe vztahovat k přírodnímu světu dynamických procesů nebo jej z něj naopak vydělovat. A kromě technologií to umí samozřejmě média.

K pochopení role a funkce kódů je klíčová podmíněnost kognitivních procesů. K některým způsobům interpretace obrazů můžeme být predisponováni. Stejně jako u barev, tak i u tvarů jsou určité aspekty vnímání dány stavbou našich orgánů oka a mozku. Principy našeho vnímání tak vycházejí zevnitř nás samých, smyslovým orgánům jsou některé základní vzory, které jsou schopné zachycovat, imanentní. Kognitivisté poukazují na pre-atenivní úroveň vnímání. Další aspekty vnímání jsou naučené a kulturně variabilní. Jak popisuje americký historik a teoretik dokumentárního filmu Bill Nichols, „*užitečný zvyk, formovaný naším mozkiem, si nesmíme plést s esenciálním atributem reality. Stejně jako se musíme naučit číst obraz, musíme se naučit číst i fyzický svět. Když jsme se to jednou naučili, což nastává v životě velmi záhy, snadno tuto schopnost zaměňujeme za automatický nenaučený proces, stejně jako zaměňujeme určitý způsob čtení, nebo vidění za přirozenou, ahistorickou a na kultuře nezávislou danost.*“ ^[40]

Sémiotici poukazují na to, že ačkoli expozice časem vede k tomu, že se vizuální jazyk stává přirozeným, musíme se učit čtení i u vizuálních a audiovizuálních textů. ^[38] U západní civilizace cítíme nadřazenost nad primitivními kmeny a jejich potížemi rozumět těmto znakům, ale sami máme stejné potíže s neobvyklými způsoby symboliky jaké používají orientální litografie nebo algebraické vzorce. Tyto konvence a formy si musíme také osvojit, než pro nás mají nějaký smysl.

Percepce každodenního světa okolo nás totiž zahrnuje kódy. Fredric Jameson tvrdí, že „*všechny percepční systémy jsou již jazyky samy o sobě.*“ ^[39]

Nicholls k tomu píše: „*Percepce je závislá na kódování světa do ikonických znaků, které jej mohou re-prezentovat v naší mysli. Síla zdánlivé identity je ovšem enormní. Myslíme si, že to je svět sám, co vidíme svým zrakem myslí, spíše než jeho kódovaný obraz.*“ ^[40]

Kódy jsou prostředníky mezi kvantitativním, vědecky měřitelným vnějším světem a subjektivním, vnitřním světem kvalitativní zkušenosti. Individuální vnímání spočívá ve vztahování počitků ke společensky kodifikovanému obrazu světa. Světu rozumíme skrze konvence, které jsou dominantní ve specifických sociokulturních kontextech a skrze role, které v nich hrajeme.

Charakter vnímaného zvěta závisí na způsobu jeho pozorování. Rámování percepce je přitom podvědomé a všudypřítomné. Nicholls navrhuje experiment: „*Dívejte se naprázdno do prostoru před sebou. Vyhněte se fixování prostoru do objektů a prostoru mezi nimi. Místo toho se snažte vidět jej jako kontinuum dojmů. Jestliže je dosaženo potřebného stupně bezúčelnosti, prostor ztratí svoje obvyklé vlastnosti. Místo aby ustupoval do hloubky, bude se zdát, že bezrozměrně plave od spoda až k vrchu vizuálního pole. Obdélníková kniha, místo aby ležela na stole, bude lichoběžníkem určité barvy a textury vertikálně visícím v tomto zploštěném poli.*“^[40]

Mnohé výtvarné směry, jako kubismus nebo impresionismus, využívaly neobvyklého rámování reality. Při četbě knihy *Umění přírodních národů* Josefa Čapka, jednoho z významných kubistů, jsme vedeni mnoha inspiracemi kubismu v divošsky primitivním pojetí prostoru a zobrazování lidského těla. Abychom tyto umělecké směry a jiné kultury pochopili, musíme si uvědomit, z jaké hloubky vyvěrá zákonitost jejich konstrukce světa. Za zmínku v této souvislosti stojí první odborná publikace Henri Bergsona, kterou byla *O nevědomé simulaci ve stavech hypnózy*, uveřejněná v *Revue Philosophique* v r. 1886, předznamenávající jeho zájem o roli nevědomých vzpomínek v rozpoznávání.

Identifikovali jsme tedy *vegetativní* úroveň vnímání, založenou na fyziologické strukturální koherenci organismu s prostředím. Další úroveň je vnímání, založené na aktivitě pozornosti a záměru, které uspořádávají vjemy v kolektivně sdílené obsahy. Na ní je formována kulturně získaná zkušenost lidských společností. Je zde již dohodnutá a někdy již zapomenutá kodifikace, ale stále je to úroveň *předmediální*. Budeme si všimat, jak užívání společenských kódů určuje naši příslušnost a identitu. Dá se také podotknout, že ačkoli převážně hovoříme o vnímání, jde spíše o prožívání, celé systémy reakcí i chování. Konvence, zvyky i automatismy.

Mediální úroveň již nelze nazývat vnímáním. Jde spíše o *čtení*, abstrahovanou a technologicky mediovanou komunikaci přesahující prostředí, v kterém již není zakotvena. Rozšířením pojetí textu, k němuž dospěli strukturalisté, se doslova vše stává textem a realita textem nulté úrovně. Derrida klade otázku vnímání již na úroveň reprezentace a stopy *univerza textů* jsou vepsány do každé kulturní produkce, k obrazu *texte general*, ve který se podle Derridy proměnila skutečnost.

Antonin Artaud ve hře z r. 1947 použil výraz *tělo bez orgánů*. Bylo to označení pro herce, kteří nepodléhají přesahu autora nebo textu jako vyšší roviny, ke které by se měli vztahovat, nebo přesahu, transcendenci obecnosti a jeho předpokládané reakce. Namísto toho hrají zevnitř sama sebe.

„*Učiniš-li ho tělem bez orgánů, pak ho zbavíš všech jeho automatických reakcí a navrátíš mu svobodu.*“ Tělo bez orgánů je rezervoárem možných rysů, spojení, afektů či pohybů, které může tělo eventuálně vykonávat. Tyto potenciality jsou většinou aktivovány spojením s jinými aktuálními těly. V Divadle krutosti chce Artaud, aby každé představení bylo unikátní jak vzhledem ke struktuře hry, tak co se týká jazyka, zvuků a gest, které nebyly nazkoušeny, ale jsou pokaždé nové. To má jít až tak daleko, že dokonce ani základní biologické funkce nejsou brány jako dané a neměnné.

Deleuze a Guattari později myšlenku těla bez orgánů rozpracovali. I patologické jevy jako schizofrenie, konzumace drog, paranoia, hypochondrie se jim zdají být snahou stát se tělem bez orgánů, nebo přesněji jsou procesy těla, jehož orgány odmítají specifickou produkci a vzpírají se schematům v oblasti komunikace, reprodukce a konzumace.

Nejde o tělo nezapojené do života, ale potenciálně možné ničím neomezeného vztahování se k přírodě, k realitě, bez předem daných zvyků. Je to tělo absolutní zkušenosti. Prázdné tělo bez orgánů je katatonické a zcela dezorganizované, všechny toky jím probíhají volně, bez zastávky a

beze směru. Plné tělo bez orgánů je zdravé a produktivní, ale jeho organizace není petrifikovaná. Rakovinné tělo bez orgánů je chyceno ve vlastní nekonečné reprodukci stále téhož vzorce.

Nad běžnými vzory každodenního jednání našich životů jsou vyšší formy, jsou již odpoutané, nevztahující se ke konkrétnímu prostředí, jsou potencialitami událostí a vztahů, které mohou nastat. Jaká je jejich povaha? Podívejme se vedle divadla, co to znamená v případě řeči.

„*Básnický obraz je vždy trochu nad označující řečí,*“ píše Gaston Bachelard v knize *Poetika prostoru* z r. 1957. „*Poezie uvádí řeč do stavu výtrysku. ... Tyto jazykové rozmachy, jež vybočují z obvyklých kolejí pragmatické řeči, jsou miniaturami životního rozmachu. ... Velký verš může mít velký vliv na duši určitého jazyka. Probouzí setřelé obrazy a současně potvrzuje nepředvídatelnost slova.*“^[31]

Bachelard dlouhá léta psal přísně vědecky formálně orientovaným způsobem, v tradici dlouze vypracovávaného vědeckého myšlení, která žádá, aby se nová myšlenka precizně začlenila do souboru myšlenek ověřených. Všechny tedy dost překvapilo, když v r. 1937, po nějakých deseti publikacích v tomto duchu vydal knihu *Psychoanalýza ohně*. Začal se tím věnovat protikladu racionality, poezii.

„*Filozof,*“ píše Bachelard, „*musí zapomenout své vědění, rozejít se se všemi návyky svého filozofického zkoumání, chce-li studovat problémy kladené básnickou obrazností. Zde minulost kultury nehraje roli; dlouhé úsilí o spojování a konstrukci myšlenek, úsilí týdnů a měsíců, je neúčinné. Je třeba být přítomný, být přítomný obrazu, v momentu obrazu. ... Básnický obraz je náhlým psychickým reliéfem, reliéfem špatně studovaným ve vedlejších psychologických kauzalitách. Jako základ filozofie poezie také nemůže sloužit nic obecného a uspořádaného. Pojem principu, pojem základu by tu byl zhoubný. Blokoval by podstatnou aktualitu, podstatnou psychickou novost básně.*“^[31]

Na první pohled perfektní tělo bez orgánů je pro Deleuze a Guattariho tělo velkoměsta. Technologicko-mediální tělo, které vytvořilo proudy plynutí touhy, deteritorializovalo touhu. Ale jen proto, aby ji reteritorializovalo podle kapitalistických doktrín. Kapitalistických však jenom do jisté míry, protože k úplnému rozpuštění před-industriální společenské a ekonomické infrastruktury nedošlo, koncepty rodiny jako Oidipovské transcendence, národa jako sekulární a politické transcendence a Boha jako religiózní transcendence jsou stále v platnosti.^[32]

K čemu tedy ve městě dochází? Jaké je přirozené plynutí touhy? Teritorium je v etologickém smyslu chápáno jako prostředí skupiny, které však nemůže být objektivně lokalizováno, ale konstituuje se vzory interakce, kterými si skupina zajišťuje stabilitu a místo. Stejným způsobem prostředí individuálního člověka, tj. společenské prostředí a osobní životní prostor jsou jeho teritoriem, ve kterém jedná a do něhož se vrací.

Potom tedy existují procesy deteritorializace a reteritorializace, procesy vystupování a znovu vstupování do teritoria, jež je ovšem psychologickou a společenskou sítí vztahů, jsou to tedy i procesy související s postavením ve skupině nebo s individuálním citovým stavem. I šílenství můžeme považovat za deteritorializaci a tímto pohledem se dívat na aktivity společnosti s ním spojené, uzavření a uvěznění jako reteritorializace, návrat k rozumu (rozuměj obecným dobovým konvencím).

Reteritorializace je možná pouze díky relativní deteritorializaci, vystoupení, které umožňuje návrat a teritorium zůstává stále jeho referenčním bodem. Pouze absolutní deteritorializace, kdy už návrat není možný, vede k imanenci. člověk se tak osvobozuje od pevného bodu a úhlu pohledu, zaujímá nomadický způsob života a nomadické figury myšlení.

Vzory související s konstrukcí teritoria Deleuze nazval arborescentní. Jsou centralizované a rozvíjené z nějakého středu. Nomádství spočívá ve rhizomatických vzorech. Vytváří nová teritoria, je životem mimo organizovaný stav. Vyznačuje se pohybem napříč bez ohledu na hranice. Nomád sleduje libovolné cesty, pohybuje se od jednoho bodu k druhému. Ví, kde je voda, kde se dá

odpočívát, kde je shromaždiště. Každý bod je však pro něho pouze dočasný. Každé teritorium, tělo nebo citové pole pro něj má svoje linie úniku. Rhizom nezačíná ani nekončí, je vždy mezi věcmi, mezičlánek, intermezzo. „*Strom, to je příbuzenství, ale rhizom je spojení, jedině a pouze spojení.*“^[30]

Význam znaku záleží na kódu, v kterém se nachází. Kódy jsou tedy základním rámcem, ve kterém znaky dávají smysl. Něco, co leží mimo kód, nemůže mít statut znaku. Lingvistický strukturalista Roman Jakobson a estetik Nelson Goodman na přelomu 60. a 70. let 20. století význam komunikačních konvencí a kódů analyzovali v jejich základní funkci, kterou je samotná produkce a interpretace textů a uměleckého vyjádření. Ukázali mimo jiné, co jsme také viděli na příběhu barev - že interpretace významu znaků vyžaduje znalost odpovídajícího souboru konvencí společenského myšlení. Barevná terminologie a její souvislost s lidským myšlením se stala předmětem argumentace mezi jazykovými relativisty a univerzalisty. Podnítily ji jak spisy klasické literatury antického Řecka, tak pro Evropany exotické jazyky. Zájem vyvolávala především otázka, zda rozdíly ve vyjadřování barev chápat jako fyziologické, nebo jazykové.

Čtení textu tedy znamená dávat jej do vztahu se souvisejícími kódy. Dokonce indexový nebo ikonický znak, jakým je třeba fotografie, znamená překlad. Přirozeným viděním rozlišujeme prostor, můžeme pohled zaostřit, otáčet hlavou nebo se vzhledem k předmětům pohybovat – nic z toho u fotografie nepomáhá a antropologové často podávají zprávy o tom, jak těžké může být porozumění fotografii a filmu u primitivních kmenů.^[36] Fotografie a film přinesly nový způsob vidění, který bylo třeba se naučit, dříve než se stal nevnímátným. Problémy porozumění a přijetí těchto médií nastávaly i u diváků v západní civilizaci, než tato média prošla kulturním usazením.^[37]

hh V procesu osvojování si *způsobu vidění* si také osvojujeme *identitu*. „*Role, konvence, přístupy, jazyk – jsou do různé míry internalizovány, aby byly opakovány a ze stálosti opakování se postupně vynořuje konzistentní střed: naše já. Ačkoli není nikdy plně determinováno těmito internalizacemi, já by bez nich bylo zcela neurčitě*“, napsal v r. 1981 Nichols. Téměř jakoby citoval Henriho Bergsona. Zdá se to poněkud zvláštní, že by naše já mělo být společenskou konstrukcí, obvykle se domníváme, že jsme individuality s neopakovatelnými osobnostmi. Henri Bergson ve svém pojednání Čas a svobodná vůle (1911) proto rozlišuje dvě roviny lidského já:

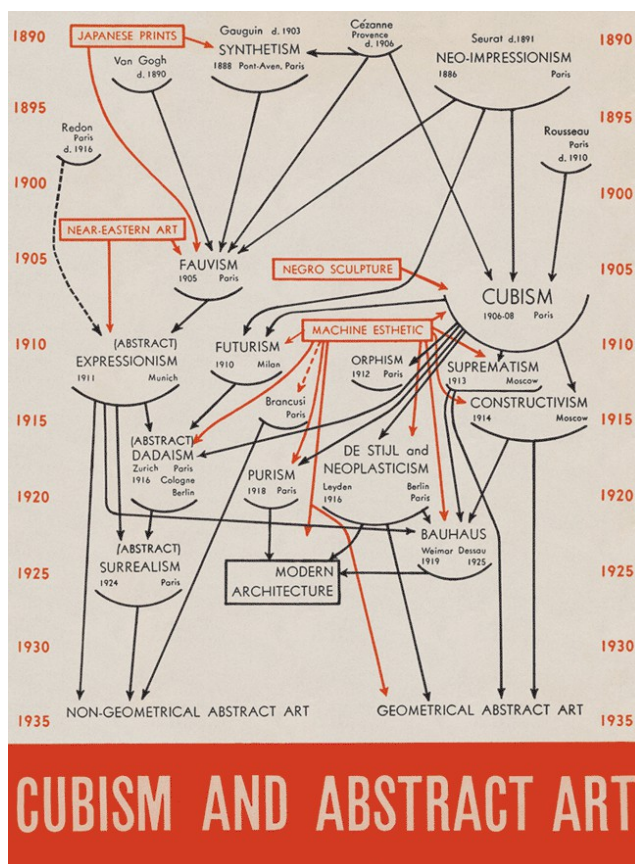
(1) fundamentální já; (2) jeho prostorová a společenská reprezentace: jen to první je svobodné.^[2]

Dvě různé já, kde druhé je projekcí prvního, jeho prostorová a společenská reprezentace. Prvního dosahujeme hlubokou introspekci, která nás vede k uchopení vnitřních stavů jako živoucích věcí, je stále se stávající. Svobodné stavy se vzpírají měřitelnosti a jejich trvání nemá nic společného s umístěním v homogenním prostoru. Ovšem momenty, ve kterých uchopujeme sami sebe, jsou vzácné a proto jsme podle Bergsona také málokdy svobodní: „*Větší část času žijeme mimo sebe, sotva vnímáme něco ze sebe sama, kromě bezbarvého stínu. Protože se náš život rozvíjí v prostoru a nikoli v čase, žijeme spíše pro externí svět než pro sebe, mluvíme raději než myslíme, je s námi hráno, spíše než sami hrajeme.*“

Od neviditelných percepčních kódů a kódů vědeckých, ideologických a ekonomických (západní věda, liberalismus, kapitalismus), které se mnohdy označují jako hegemonické diskurzy, jsme spoutáni kódy estetickými a uměleckými (médiá), tělesnými a verbálními (strava, výrazy, gesta, prozódie), komoditními (oblečení) a behaviorálními (protokol, rituály, hry), jazykovými a dalšími, jenž tvoří v souhrnu to, čemu říkáme kultura a jejich porozumění a následování ukazuje příslušnost k této kultuře. Klasické umělecké teorie vynikají ve faktografickém popisu elementů jednotlivých směrů a stylů nebo médií, všímají si i jejich vztahu k reprezentaci skutečnosti. Složitější otázkou je vztah kódů a jazyků mezi sebou, jejich společné vlastnosti, jejich podmíněnost zákonitostmi kolektivními a obecně lidskými, jejich schopnost překonávat teritoria. Kódy jsou nestálé, vyvíjí se a mizí, mají své sub-kódy, které se vzájemně vylučují. Chaos civilizizačních znaků a neosobní formálnost některých konvencí vyúsťuje v touhu po obyčejném lidském porozumění.

Kulturu či ekosystém můžeme chápat jako kolektivní sémiosis. Sémiosis je jakékoli jednání nebo proces zahrnující znaky, jako občané sémiosféry žijeme s informacemi, žijeme v nich, vnímáme a vyjadřujeme se pomocí uspořádaných znaků. Součástí kultury je množství označovacích notací, kódů a jazyků. Skrze ně vnímáme realitu, nebo spíše, realita je pro nás několik více nebo méně viditelných vrstev znakových kódů.

To, co nazýváme kódy, je důležitou lidskou zkušeností a pamětí. Nikoli individuální pamětí faktů, ale pamětí kultury, pamětí hodnot. Individuální paměť přitom propojuje několik takových kolektivních pamětí. Vědomí v sobě obsahuje virtuality kultury, vědomí si z nich vybírá a tím, jak je aktualizuje, zaujímá úhel pohledu malíře, ekonoma nebo architekta. Svoboda paměti může manipulovat proudy pamětí a situovat se na jejich křižovatkách. [34]



Obr. 2.7: V roce 1936 Alfred H. Barr, Jr. uspořádal výstavu Kubismus a abstraktní umění, velmi vlivnou. Tu doprovodil diagramem, kde různé výtvarné směry a -ismy propojil do diagramu podle vztahů mezi sebou, navíc chronologicky podle jejich časového vývoje. Jde také o spojení estetického elitářství a rovnostářství do jednotné struktury kulturního pole.

Znaková podstata harmonie

Francouzský filozof a sociolog, Bergsonův současník Maurice Halbwachs, uvádí svůj soubor, vydaný až po jeho smrti (zemřel v r. 1945), nazvaný Kolektivní paměť, textem o formování a funkci znakových systémů v hudbě. Hudební znaky v partituru reprezentují noty, jejich výšku, dobu a intervaly mezi nimi. Při poslechu hudby vůbec není nutné těmto znakům rozumět. Působí na nás přirozený fyzikální fenomén zvuku. Hudebník však pracuje s figurativními vtisknutými znaky, jež se v přírodě nenacházejí. Otisky, které po sobě zanechávají hudební znaky v mozku, tedy svědčí o účincích *systemu nebo kolonie lidských mozků* na jiný lidský mozek.

Hudební struktury neodkazují na konkrétní akustické zvuky, jsou to mentální reprezentace, které nám umožňují díky své metaforičnosti využít podněty z různých rovin skutečnosti a převést je do sféry hudby. Houslovou melodii poznáme i v klavírním provedení, nebo hranou syntezátorem. Pojí se spíše se společnými vnitřními stavy, které prožíváme. Takový specifický účinek je možný proto, že je zprostředkovaný znaky, což předpokládá předchozí a kontinuální shodu mezi jednotlivci o jejich významu. Abychom se jazykem mohli vyjadřovat, musíme se podřídit výcviku, který v nás nahradí naše instinktivní a přirozené reakce sérií mechanismů, jejichž model se nachází zcela mimo nás samé, ve společnosti.

„Tyto znaky však nepředstavují obrazy zvuků, které by reprodukovaly samotné zvuky, protože mezi oběma neexistuje žádná podobnost. Mezi viditelnými čárkami a tečkami a slyšitelnými zvuky neexistuje žádný přirozený vztah. Tyto čárky a tečky nereprezentují zvuky, pouze do konvenčního jazyka překládají sérii povelů, kterým se musí hudebník podřídit, aby reprodukoval noty a jejich sled se všemi nuancemi a v požadovaném rytmu. ...Hudební znaky, jimž odpovídají duševní reakce, jsou umělé a tím se liší od zvuků, které v nás rovněž zanechávají určité stopy. Hudební znaky jsou výsledkem konvence a mají smysl jenom ve vztahu ke skupině, která je vytvořila a přijala.“ ^[41]

Konstruktivističtí teoretikové argumentují, že jazykové kodexy hrají klíčovou úlohu při budování a udržování společenských realit. Tuto hypotézu lze označit jako relaci dvou spojených principů: jazykového determinismu a jazykového relativismu. Uplatněním těchto dvou principů vznikla teze, že lidé, kteří mluví jazyky s velmi odlišnými fonologickými, gramatickými a sémantickými rozdíly, vnímají a přemýšlejí o světě zcela odlišně, přičemž jejich světová názory formuje a determinuje jejich jazyk. V roce 1929 Edward Sapir argumentoval v klasické pasáži: *„Lidské bytosti nežijí v objektivním světě sami, ani nežijí sami ve světě společenské aktivity, jak je obvykle chápána, ale jsou velmi odkázány na jazyk, který se stal médiem vyjádření pro jejich společnost. Je značnou iluzí si představovat, že jedinec se vyrovnává s realitou v podstatě bez použití jazyka a že jazyk je jen vedlejší prostředek k řešení specifických problémů komunikace nebo reflexe. Základním faktem je, že 'skutečný svět' je do značné míry nevědomě stavěn na jazykových zvycích skupiny. Žádné dva jazyky si nejsou dostatečně podobné, aby bylo možné je považovat za představující stejnou společenskou realitu. Světy, ve kterých různé společnosti žijí, jsou odlišné světy, ne pouze stejný svět s jinými připojenými popisky... Vidíme a slyšíme nebo jinak zažíváme z velké části proto, že jazykové zvyky naší komunity předurčují určité volby výkladu.“* ^[44]

Tato pozice byla rozšířena jeho žákem Benjaminem Whorfem, který, v roce 1940 v jiné široce citované pasáži prohlásil: *„Pitváme přírodu podél linií položených našimi rodnými jazyky. Kategorie a typy, které izolujeme ze světa jevů, v něm nenacházíme proto, že by každému pozorovateli byly do očí. Naopak, svět se prezentuje v kaleidoskopickém proudu dojmů, který musí být organizován našich myslích - a to znamená především jazykovými systémy v našich myslích. Přírodu rozřezáváme, organizujeme ji do konceptů a připisujeme významy tak, jak to děláme,*

především proto, že jsme součástími dohody organizovat ji tímto způsobem - dohody, která je držena napříč celou naší řečovou komunitou a je kodifikována ve vzorech našeho jazyka. Dohody, která je samozřejmě nevyslovená a nepsaná, ale její podmínky jsou naprosto povinné. Nemůžeme mluvit, aniž bychom se upsali organizaci a třídění údajů, které dohoda deklaruje.“ [45]

Silně deterministická forma Sapirovy-Whorfovy hypotézy je většinou současných lingvistů odmítána. Kritici poukazují na to, že nemůžeme dělat závěry o rozdílech v pohledu na svět pouze na základě rozdílů v lingvistické struktuře. Většinou je nyní přijímán umírněnější pohled, a sice, že způsoby, kterými vidíme svět mohou být ovlivněny druhem z jazyka, který používáme. Je tomu tak proto, že jazykem vyjadřujeme jen malou část toho, co vnímáme a co na nás působí. Pod jazyky se nachází procesy organizace mnohem silnější a rozsáhlejší, jejichž charakter se pokusíme ozřejmit.

Leibniz definoval hudbu jako „*exercitium arithmeticae occultum nescientis se numerare animi*“, doslova „*skryté aritmetické cvičení ducha, který si neuvědomuje, že počítá*“. Což právě popisuje vnější, formální podobu hudebního umění. Odtrhává nás tedy mediální forma rozvíjením technické stránky hudebních motivů od původních melodií a od pocitů, které v nás vyvolávají? Maurice Halbwachs si v jedné z rukopisných poznámek napsal: „*Sféry hudby krouží v prostoru: člověk si uvědomí harmonii různých prostředí v okamžiku, kdy se s nimi identifikuje, kdy začne vzhlížet k tomu, co je mimo něj a přestane se zahloubávat do sebe. Hudební svět stojí mimo nás. Je to konstrukce. Sféry krouží v prostoru, vymezeném společností, nikoliv individuálním vědomím.*“

Ve společenském systému hudebního média stojí pocity, které v nás hudba vyvolává, v pozadí. Jejich opomenutí by však představovalo redukci tvorby nebo poslechu na čistě automatickou činnost. Každý umělec interpretuje svým temperamentem, inspirován svými afektivními sklony a je si dobře vědom, že do hudby vnáší kus vlastní jedinečnosti, hudbu v pravém slova smyslu ztělesňuje. Do jeho pohybů při hře nebo hlasu se promítají nálady a odlišují jeho hudební prožitek od prožitků všech ostatních. Vnitřní svět takového prožitku je v *hudebním kódu* obklopen pravidly, jenž ho umísťují do *kontextu* jiných prožitků, naváží k němu cesty z různých stran. Jeho významy, dříve spojené v jedno, jsou rozlišeny na jednotlivé části, označeny a je dekomponována vnitřní struktura. To, co bylo jedním, se vnějšími silami trhá, je rozřezáno a jednotlivé kusy jsou spojeny umělými vazbami jazyka či kódu, nahrazujícími intimní spojení všeho se vším v původním shluku.

Jak se tedy přirozeně a před-mediálně rozvzpomeneme na nějakou melodii? Od úst k ústům se tak šíří písně lidové, dělnické nebo dětské. I lidé, kteří nemají hudební vzdělání si dokážou vybavit hudební motivy, poznat písničku nebo ji zanotovat. Stačí, když ji několikrát zaslechli. Může to být podle slov, které si vážeme s různými částmi melodie. Zvuky jsou spjaty se slovy, které je aktivně vyvolávají. Slova a věty jsou však opět výsledkem společenské dohody, takže znovu model reprezentace, podle kterého rozkládáme melodii, stojí mimo nás. Dokážeme ale zanotovat i část písně beze slov. Nebo hudbu, která vůbec nemá slova. Pak, tvrdí Halbwachs, se orientujeme podle ukazatelů rytmu. Vyřukávání rytmu, údery jednotlivými či zdvojenými, oddělené různě dlouhými intervaly, překotně či pravidelně, evokuje sled zvuků různé výšky a intenzity. Nepřipomínají nám ani tak zvuky samé, jako způsob rozložení jejich sledu. I v případě slov hraje zřejmě jejich rytmus nejdůležitější roli.



Obr. 2.8: V r. 2012 po smrti Eduarda Anatoljeviče Chila, obletěla jeho vokaliza jako internetový mem celý svět.

Kdybychom neměli znaky, musela by paměť obsáhnout všechny zvuky, co kdy byly zahrány a vedle sebe uspořádat otisky všech možných nekonečně různorodých okamžiků, odděleně ukládat bezpočet reprezentací a obrazů, kombinací zvuků a nejrůznějších úryvků. Komplexní kombinace se však dělí na jednodušší a v daném úryvku nebo mezi dvěma úryvky se často opakují. Když rozumíme kombinování těchto základních motivů, seskupování už známých not nebo slov, stačí si v mysli uchovat model zachycující vstupování prvků do nového způsobu kombinace. Hudebník objevuje nová témata ve světě zvuků, který vytvořila společnost hudebníků. Uspěť může jenom tím, že přijme jeho konvence. Hudební jazyk není prostředek, kterým zaznamenává a následně sděluje, co jej napadlo. Hudební jazyk sám stvořil hudbu. Bez jeho zákonů by společnost hudebníků neexistovala. Skladatel díky němu vystupuje ze sebe sama, objevuje jeho možnosti, řídí se signalizací, pracuje s přesnými informacemi, náročnějším a disciplinovanějším způsobem než laici.

Zatímco nezasvěceného člověka zasáhne úryvek z nějaké skladby proto, že se s jejím poslechem pojí sled jedinečných pocitů, hudebník upírá pozornost na píseň z venkovské slavnosti proto, že je vhodná k notovému zaznamenání a znázornění v orchestrální kompozici. „*Nezasvěcenec vyděluje melodii ze sonáty. Hudebník naopak vyděluje píseň ze souboru ostatních písní, nebo ho v dané písni zaujme pouze melodie. Tímto způsobem je melodie – vyčleněná, zbavená a ochuzená o část svého obsahu – přenesena do prostředí hudebníků a předvedena v jiném světle. V rámci nového sledu zvuků, ve kterém splyne, její hodnota vyplyne ze vztahu k hudebním prvkům, které jí byly dosud cizí.*“^[41]

Šíření hudebních motivů ilustruje např. i český skladatel Bedřich Smetana. Vltava, část symfonické básně Má vlast, uvedená v r. 1874, je pravděpodobně adaptací lidové písně, vyskytující se na různých místech Evropy. Jedno z témat Vltavy je jednoduchá melodie, která má podobu italského tance či písně La Mantovana, středoevropské lidové písně (například Kočka leze dírou – ta je však přenesena do durové tóniny), či skandinávské lidovky. Richard Wagner připomínal, že od dob italských oper si lidé chodí na koncerty poslechnout jen několik úryvků, sloužících jenom ke zviditelnění tenoru nebo primadony. Po zbytek času tvořila složitá hudební kompozice jen jakousi fiorituru, při které si lidé povídali a poslechu se příliš nevěnovali. Ani

Wagner se svým kompozičním přístupem a užíváním vokálu rovnocenně s hudebními nástroji nedokázal zabránit, aby si veřejnost z jeho díla zapamatovala pouze ty části, které se zdály vhodné ke zpívání, nebo zneužití jeho jízdy Valkýr nacistickými pochodovými orchestry.

Nepodléhejme ale dojmu, že lidové a pocitové chápání hudby je v jakési opozici proti formálním konstrukcím hudebního jazyka. Ty jsou důležité nejenom k zaznamenání a přenosu hudebních představ, ale i k přesnosti vyjádření a reprodukce citových stavů. Že onen neživotný abstraktní kontext je svým způsobem vizuálním obrazem, naznačuje Robert Schumann: „*Vedle hudební fantazie často nevědomě působí představa, vedle ucha oko. A právě oko, tento konstantně činný orgán, zachycuje mezi různými tóny a zvuky kontury, jež se mohou zároveň s rozvinutím hudby shlukovat a vytvářet pevné formy. ... Původně hudba vyjadřovala pouze jednoduché stavy radosti a bolesti (velké i malé). Méně kultivovaní lidé si nedokážou představit, že by hudba dokázala vyjádřit i vytríbenější vášně, a proto se cítí tak nejistě při kontaktu s duchem jedinečných mistrů. Hudba získává schopnost rozlišovat jemné odstíny citů až ve chvíli, kdy proniká hlouběji do tajů harmonie.*“^[42]

Pod strukturou kódů

Porozumění při hovoru je do značné míry pocit. Mnohdy nedojde k žádnému předání informací, hovor má za účel navodit citové souznění, vytvořit společné pole, v němž alespoň část prožitku je pro zúčastněné stejná. Druhá část jsou osobní myšlenky, které nám zůstávají, protože souvisí výhradně s naším životem. Když jedeme se skupinou na výlet, každý si odnese trochu jiný příběh, společný celek by se dal poskládat z jednotlivých střípků, ale vždy to bude jen část toho, co všichni společně prožili. Podobně když se setkají přátelé, kteří se dlouho neviděli, vzpomínají na to, co spolu dříve prožili a utvrzují se tak ve společné platnosti vzpomínek. Mnoho významů je tak dáno společenskými rámci a jimi vytvořenými emocionálními poli. Ty vznikají a zanikají při každém setkání dvou a více lidí, jeto zážitek skupiny. Jeden člověk druhého ovlivňuje. Co vyjadřuje, už není čistě to, co on nebo ona chápe a co cítí, ale je již tvarováno reakcí druhého, pochopením, nepochopením, sympatiemi, vcítěním. Naše nálada a rozpoložení ovlivňují vnímání, celý systém kategorií našeho světa určují emocionální pole a rámce.

Povahu kontextu si v konverzaci neustále doladujeme a o významu lidé vyjednávají. Podle rozsahu a účelu to může být proces zahrnující dva diskutující, skupiny nejrůznějšího rozsahu až po celé národy. Společenské rámce mohou procházet napříč kulturou, stejně jako paměť lidských společenství, uchovaná v kódech a jazycích. Zatímco u dvojice může potřebné vyjednání významu skončit výsledkem založeným na dočasné harmonii tónu hlasu a řeči těla, u větších společenství je to proces složitý, zahrnující kodifikaci a tvorbu institucí, zato s menší náchylností k tomu, že porozumění bude jen chvilkovým pocitem.

Sociolingvisté a lingvističtí antropologové vycházejí z toho, že univerzálnost slov a obrazů je jen zdánlivá. Svého významu nabývají až v kontextu svého vyjádření. Do té doby jsou jen schémata, nádobami, čekajícími na své vyplnění. Když se podíváme na dějiny mnoha slov, zjistíme, že jejich dnešní význam je výsledkem mocenského sporu. O vlastnictví znaků se často vedou urputné boje, lidská společnost zná mnoho demonstrací a bouří, které byly svedeny o určité pojmy a jejich interpretaci, související s hranicemi sociálního, politického nebo genderového rozdělení společnosti. I výslovnost jednotlivých hlásek se stává předmětem třídního boje. Jsou však naším společným vlastnictvím jen do té míry, pokud na výrocích, jejichž jsou součástí, nezáleží. Ti, kdo jsou u moci, rozhodují o tom, co znamenají slova, věty i jejich kontexty a následky.

Soudce nebude příliš nakloněn interpretovat soukromý kontext myšlenek zločince. Bude spíše uplatňovat kontext společenský a kontext podobných právních případů. V nich pak nalezne podobnosti a odvodí patřičný význam. Logika práva jedince přesahuje.

Význam má kromě roviny prostého ukázání na něco, což postačuje pro jednotlivá slova, i rovinu, ve které v pojmové síti vytváří prostor pro shodu interpretací, dává této síti kvalitu vést myšlení různých lidí stejným směrem. V souvislosti s porozuměním jsme hovořili o pocitu. Je tedy porozumění a význam citový stav, komplexní emoce, sdílená mezi lidmi? Jestliže ano, je to emoce hluboce strukturovaná. Nejde o stejnou emoci v běžném chápání jako určitého stavu mysli. Nestačí když se dva smějí, nemusí mít společného nic. A teprve vezmeme-li zlost. Když se dva na sebe mračí, určitě nemají stejný názor.

Porozumění je vzájemné přebírání částí významových stavů, přesněji výměna reakcí, střídavé navazování svého myšlení a cítění na cítění a myšlení druhého. To může probíhat bleskurychlou vibrací: *na první pohled víme, že...*, na druhou stranu to může znamenat dlouholetou těžkou a namáhavou práci. Takový proces probíhá na mnoha úrovních, kdy zejména ty hlubší mohou být nepoddajné a pomalé.

V literatuře stejně jako v divadle, hudbě a jiných uměních se používá jazyk mnohem konvenčnější než běžné vyjadřování. Paměť společenství je založena na úloze znaků. Nebylo by dosaženo toho pravého pocitu sounáležitosti a identity, kdyby nebyl text opakován doslova, po otázkách nenásledovaly ty správné odpovědi. Bylo by kacírstvím zobrazovat Krista na malbě jinak, než jak to učí církev, při modlitbě musí být verše také opakovány podle pevného vzoru. V divadle se herci drží svých rolí, musí se je naučit z paměti z tištěných scénářů. Jazyk má prostředky, jak zpřístupnit významy, pocity a myšlenky, historické prostředí a vykreslené postavy pro všechny stejně. Nebyl vymyšlen jedním člověkem. Na ulici ani jinde nemluvíme jako herci na jevišti nebo věřící při modlitbách. Je výsledkem dlouhodobé dohody a zvyku.

Při vzpomínání ovšem není důležité, abychom si přesně pamatovali texty pronášené postavami. Zázitek ze shromáždění, kde byla představena divadelní hra, báseň nebo film, sice uchováva jistým způsobem text díla, ale to, co představení vyvolalo, se už netýká samotného jazyka nebo zvuků. I věřící usilují spíše o zapamatování si nábožných pocitů než konkrétních výpovědí, jež tyto pocity zprostředkovaly, všimá si Maurice Halbwachs: „*Slova zde běží na pozadí a jestliže se usiluje o doslovné opakování, pak je to pro to, že nálada je neoddělitelná od slov. A je to v první řadě ona zvláštní nálada, o jejíž uchování usiluje kolektivní paměť věřících. Emoce jsou nekonečně variabilní, každá situace může vytvářet specifické pocity, každé setkání, provedení uměleckého díla. Jen některé se však opakují, znovuprožíváním reaktualizují a prohlubují.*“^[41]

Ve Foucaultovském diskurzu není objekt definován odkazováním k základu věcí, ale tak, že je vztahován k souboru pravidel, která dovolují, aby se objekty formovaly jako objekty diskurzu a stanovují tak podmínky jejich vyjevování. Diskurz není tenkým povrchem dotyku a střetávání mezi skutečností a znaky jazyka. Na toto místo pokládáme kódy. „*V diskurzu se uvolňuje zdánlivě pevné sevření slov a věcí a vychází najevo souhrn pravidel vlastní diskurzivní praxi. Ta nedefinují žádnou němou existenci skutečnosti ani kanonické užití slovní zásoby, nýbrž režim objektů... pojmání diskurzu spočívá ne v jeho chápání jako souboru znaků (označujících prvků, jež odkazují k obsahům anebo k reprezentacím), nýbrž jako praktik, které systematicky vytvářejí objekty, o nichž mluví. Diskurzy jsou samozřejmě tvořeny znaky, avšak to, jak pracují, je víc než používání těchto znaků pro označování věcí.*“^[12]

Pod strukturou jazyků a kódů nacházíme strukturu žánrů a pod ní ještě širší společenské vlivy. Ve všech vrstvách dochází k různě rychlým posunům, díky nim již žánry jako budovatelská komedie patří historii 20. století. Velmi progresivní posun, který přinesl zásadní rozbití konvenčních stylů vyprávění a vztahových schemat postav, nastal ve Francouzské literatuře 50. let a vedl pak i k tamější nové vlně ve filmu.

Nathalie Sarrautová, nejstarší ze skupiny kolem nového románu, si byla vědoma obecné skepse své doby. V literatuře se tato skepse odrazila v nedůvěře k autorovi a nedůvěře k postavám: „*A podle všeho nejen romanopisec již téměř nevěří svým postavám, nýbrž čtenáři se nedaří, aby jim věřil. A tak vidíme, že románová postava, zbavená této dvojí opory ... nesouc na svých širokých plecích veškerou váhu příběhu, kolísá a že se hroutí.*“^[46] Sarrautová patří k literární tradici zahrnující Sartrova syrově existenciální Nevoloňnost. Bere tento stav za daný a rezignuje na vytváření literárních postav, které jsou podle ní anachronismem. Orientuje se na psychologii, izolovanou a vytrženou ze vztahů reálně ji určujících a spoluurčujících. „*Psychologický prvek se pozvolna odpoutává ... od předmětu, k němuž patřil. Snaží se vystačit si sám a obejít se co nejlíc bez opory.*“

Už v prvním románu *Tropismy* z r. 1938 si bere termín z biologie rostlin (obracení se ke světlu) a aplikuje jej na lidské chování. Zvýrazňuje podvědomé, fyziologicky motivované reflexy, tiky okamžitého reagování. Hledá novou realitu v neprobádaných zákoutích psychiky, zachycuje existenci podvědomí ještě nevyjádřeného slovy, které je konfrontováno s rovinou formulovaného dialogu, degradovaného na nic neříkající slovní klišé. Její postavy, nebo spíše jejich typy, se vynořují z těchto *tropismů* a *sous-conversations*. Děj je banální, pařížští měšťáci hovoří o bezvýznamných věcech. V podtextu konverzace se neustále mísí psychické i časové roviny v proudu vědomí, autorka rezignuje na možnost interpretace, vše se rozplývá v subjektivitě podvědomí, které je jaksi *fotograficky fixováno*, pouze registrováno bez hledání logiky a kořenů.

Podobná formální východiska sdílel i Alain Robbe-Grillet, asi nejkontroverznější představitel nového románu, známý především svým scénářem k filmu *Loni* v Marienbadu. Přesvědčen o potřebě provokativnosti myšlenek, které by k novému literárnímu směru přitáhly pozornost, kritiku a nakladatele, vydal v r. 1963 sbírku *Pour un nouveau roman* (Za nový román). Ve své teorii vylučuje psychologii postav. Jedinou poznatelnou realitou je mu optický povrch věcí, jejich neosobní předmětnost. Odmítá dobový existencialistický román a vůbec tradiční antropocentrickou koncepci literatury, kdy spisovatel promítá do předmětů své osobní dojmy a pocity, propůjčuje jim význam a předstírá jeho objektivní platnost.

Pro Robbe-Grilleta předměty pouze existují, aniž cokoli znamenají. Svět je zachycen bez hodnotící lidské účasti, v někdy až vyčerpávajících výčtech a popisech detailů. Předmět je izolován ze všech vztahů, fotograficky fixován a pojat jako nevysvětlitelný. Vše se omezuje na bezprostřední zrakový obraz vnějšího světa, světa věcí bez vzájemné logiky a smyslu, do něj člověk jen smysl vkládá.

V Marienbadu tak není nikdy řečeno, zda je pravdou tvrzení muže nebo reakce ženy, zda se již setkali a zda to má v jejich vztahu vůbec význam. Zůstáváme pouze svědky dialogů postav beze jmen. Jejich motivace jsou pouze interpretační diváka, jež vkládá své subjektivní představy do jejich jednání. Robbe-Grillet, ačkoli se snaží programově odstranit lidskou subjektivitu i s její schopností poznávací, rozlišovací a hodnotící, se tímto formálním postupem dostává k pravému opaku. Jeho román není objektivní, ale doménou probuzené čisté subjektivity čtenáře.

Hora není majestátní, krajina není smutná. Hora prostě je. Můžeme pospat její rozměry, určit její tvar. Vše ostatní je klamáním čtenáře. Kdybychom akceptovali existenci a cizost objektů, tvrdí Grillet, nepokoušeli se o jejich přivlastnění, prostě jen konstatovali jejich přítomnost, pohlíželi bychom na svět reálně a bez tragického zabarvení. Zásadně vystupuje proti jakémukoli významu, lidskému vztahu k věcem, pojmům, vztahům. Svět podle něj nemá význam, ani lidé, ani společnost. Můžeme je pouze konstatovat, nikoli vykládat. Nesnadno sdělitelný děj často zavádí čtenáře, který se pokouší o rekonstrukci zápletky, do slepé uličky nejistoty a protikladů. V románu *Zírající* (*Le Voyeur*, 1955) je představen vypravěč, neúčastně registrující časový průběh událostí. Jenže právě on je možná perversním vrahem, který si až matematicky reprodukovatelným způsobem fiktivně konstruuje alibi, aby prokázal svou nevinu. V *Žárlivosti* (*La Jalousie*, 1957) se zase technikou rekapitulace děj vrací chronologicky zpět k výchozímu bodu, z něhož se zase rozbíhá v subjektivním čase, probíhajícím ve vypravěčově mysli. Vše jsou zrakové vjemy – nebo úvahy žárlivého manžela, který, ačkoli je hlavní postavou, je z románu vyřazen, vůbec v něm nevystupuje.



Obr. 2.9: Trans-Europ-Express. Hrdina si v jednom okamžiku přisedne do kupé, ve kterém děj vymýšlejí (nebo odhadují) autoři. Po několika vzájemně podezřívavých pohledech odchází.

Grillet se později dal na filmovou dráhu. Experimentální pojetí co do časových sousledností i vztahu postavy autora a děje se projevuje i v jeho filmu *Trans-Europ-Express*. Autor (kterého hraje přímo Grillet), vymýšlející děj příběhu, který asistentka nahrává na magnetofon, je součástí reálií, kterými se jeho hlavní hrdina pohybuje. Film bývá považován za první dílko, obsahující smyčku filmu ve filmu. Schizoidní forma je zde kulisou, polem organizovaným a soudržným okolo vnitřního bloudění postavy.

Posledním příkladem strukturalistických východisek, rozbíjejících konvenční vztahy, rozrušujících obvyklé kontexty a tím odhalujících pod povrchové formy a citové hladiny, nám bude Eugene Ionesco, autor divadelních her hrdě označovaných za antividadlo, specifický to žánr v absurdním divadle.

Metodou *antijazyka* šokoval i uchvátil. V jednotlivosti nesmyslů a banalit zachycuje jevový povrch okamžitých lidských a jazykových reakcí. Používá také určité fixování vnější reality a rezignuje na jakýkoli obecný smysl nebo hlubší interpretaci. Převážně komicky pojaté náhodné výřezy ze skutečnosti dokazují absurditu všeho okolo. Děj jeho výstupy nemají, opět se dají považovat za formu bez obsahu. Debutoval antihrou *Plešatá zpěvačka* (*La Cantatrice chauve*, 1950). Chtěl podle vlastních slov napsat parodii na klasické divadelní postupy a tím i na chování lidí tak, že se „*ponoří do banality a dožene až za poslední hranice nejohmatanější obraty všedního jazyka.*“^[46]

Vtip textu vychází z dadaistické nesouvislosti frází. O nicneřikajících banalitách spolu postavy hovoří nesmírně významně, nesmyslné dialogy se dramaticky stupňují. Beze smyslu je sám název hry. Všechny běžné konverzační postupy, scény, dialogy jsou úplně absurdní. Komedialní působivost je podle staré tradice postavena na *hraní naruby*. „*Hrajte proti textu*“, nabádá Ionesco. „*Na osnovu textu nesmyslného, absurdního, komického je možno naroubovat inscenaci těžkou, slavnostní, obřadnou. A naopak – vyhneme se ubohým laciným slzám a sentimentalitě, budeme-li text dramatický interpretovat po způsobu klauniády.*“^[46]

Postavy v rozhovorech konstatují banality o jídle, nákupech, nebo se nesmyslně dohadují, ale přece jenom zpočátku nějak souvisle. Může nám to připomínat i situace z filmů české nové vlny, kde byla tato satira stejně jako u Ionesca prostředkem parodie přežitých mechanismů společnosti. Postupně se herci úplně přestávají vnímat a přes parodii frází a klišé, jež jim bez souvislosti vylétají z úst, dochází k situacím, kdy na sebe vzrušeně křičí různá jména, reklamní hesla a průpovědky a nakonec jen slova, slabiky a hlásky. Jazyk je rozbit relativizací postojů a obnažuje se autonomní a neopominutelné subjektivní tělo emocí.

K pojmům cítění, intenzity a afektu

Brian Massumi v knize *Parables for the Virtual: Movement, Affect, Sensation* ^[47] cituje práci Herthy Sturm, která v 70. letech 20. stol. prováděla experimenty emocionálního vlivu médií u dětí. Když měly devítileté děti ohodnotit jednotlivé scény jednoho krátkého filmu, na který se dívaly, jako veselé nebo smutné a příjemné nebo nepříjemné, byly smutné scény ohodnoceny jako příjemné. Čím smutnější, tím příjemnější.

K tomu by se nabízela freudistická hypotéza, že děti zaměnily vzrušení za potěšení. Jenže to byl empirický experiment a děti byly přidrátované k měřicím přístrojům fyziologických reakcí, jejich tep, dech a odpor kůže byly monitorovány. Největší úroveň vzrušení, tedy zvýšení tepu, prohloubení dechu a snížení odporu kůže, vzbuzovaly scény nejméně příjemné. Zároveň byly nejméně zapamatovány.

Z experimentu vyšel jeden poměrně průkazný závěr, a to primárnost afektivního vnímání obrazu. Tato *primárnost afektivního* se vyznačuje tím, že chybí souvislost mezi obsahem a působením. Zdálo by se, že síla nebo trvání působení obrazu bude přímo logicky odpovídat jeho obsahu. Jenže tomu tak není. Ne že by neexistovala žádná logika nebo souvislost, jenom není vůbec přímočará. Obsahem rozumějme odkazování obrazu ke konvenčním významům, jeho společensko-lingvistickou kvalifikaci. Toto odkazování ustavuje určitelné kvality obrazu, zatímco sílu nebo trvání jeho působení pak můžeme nazvat jeho intenzitou. Co zde vyplynulo je, že není žádná zřejmá korespondence mezi odkazujícími, určitelnými kvalitami a intenzitou.

Událost recepce obrazu je víceúrovňová. Úroveň intenzity je vágní, neurčitá oblast, charakterizovaná křížením sémantických vazeb. Tady je smutné příjemné. Není sémanticky nebo sémioticky uspořádaná. Nestanovuje rozdíly, naopak vágně propojuje, co je běžně odkazováno separátně. Vágně, ale neústupně. Když se má projevit, může to být jedině paradoxem. Mezi označujícím řádem a intenzitou je diskontinuita. Tato absence spojení a korespondence je nejen mezi obsahem a účinkem, ale i mezi jazykovou formou a obsahem. Obě úrovně jsou okamžitě ztělesňovány. Zatímco kvalifikační rovina formy a obsahu souvisí s očekáváním, které závisí na naší vědomé pozici na narativní linii, rovina intenzity je nevědomá, *narativně delokalizovaná*, je mimo očekávání a adaptaci, odpojená od smysluplné sekvence, rozprostírající se bez účasti ve smyčkách funkce a významu.

Massumi relaci mezi těmito dvěma vrstvami proto nevidí jako relací shody, ale spíše rezonanci, interferenci, zesilování nebo tlumení. Lingvistický výraz může rezonovat s intenzitou a zesilovat ji, ačkoli se tím stane nadbytečný, nebo se může snažit významově popisovat sekvenci, v tom případě intenzitu tlumí. Intenzita je spojena s nelineárními procesy, okamžiky diskontinuity, statickými stavy cítění, které na chvíli zastavují průběh z minulosti do budoucnosti. Časová disrupce, která je plná vibračního pohybu, ale ne takového druhu, že může být někam nasměrován. Bolest je disruptivní a její intenzita pramení z minulosti, z oblasti, kdy významy nebyly takpřesně diferencovány a splývaly.

Podle Henri Bergsona je cítění vnitřní stav, jehož intenzita nezáleží na vnější příčině. Zdá se nám, že intenzivnější cítění v sobě obsahuje méně intenzivní. Narůstání intenzity není jako zvyšování hlasitosti tónu, ale přidávání nových a nových nástrojů k symfonii. Intenzitu hodnotíme podle toho, jak malá nebo větší část organismu se jí vibrací a chvěním účastní. Cítění vytváří stavy, kdy vznikají předpoklady budoucí reakce, spíše než vyústěním minulých stimulů. Osvobozují nás od automatismu. ^[2]

Emoce jsou vztahem navyklých senzomotorických reakcí a prostředí. Ve volném prostoru se spoustou možností se cítíme svobodní, máme lepší náladu než v bezvýhodné situaci, kdy žádné jednání nikam nevede a jsme uvězněni. Když situace a prostředí odpovídá naší zkušenosti a víme tedy, jak jednat, rejstřík emocí je veskrze pozitivní. Není-li naše zkušenost vhodná a naše duše

nenachází možnost výrazu, zůstáváme u automatických afektuálních reakcí. Prostředím může být reálný svět i prostor eventualit.

Bergson mluví o pomyslné vnitřní symfonii. Maurice Halbwachs si v Kolektivní paměti všímá hudby přímo: „*At' už je naše rozpoložení jakékoliv, at' jsme smutní, veselí, zamilovaní, at' máme plány nebo touhy, zdá se, že hudba může v danou chvíli tyto pocity v nás povzbudit, prohloubit a zintenzivnit. Zdá se, jakoby sled zvuků představoval plastickou hmotu bez jednoznačného významu, vždy připravenou ztvárnit se do podoby, kterou jí vštípí naše mysl.*“ Je to snad tím, že hudba odvádí naši pozornost od vnějších věcí a vytváří v mysli prázdnotu, kterou okamžitě obsadí myšlení? Nebo hudební představy unášejí naše myšlení do té míry, že podléháme iluzi vlastní tvorby? „*Tento jedinečný pocit svobodné obrazotvornosti bychom spíše měli vysvětlovat rozdílem mezi prostředími, v nichž se naše mysl obvykle pohybuje a tím, kde se nachází ve chvíli poslechu hudby.*“^[41]



Obr. 2.10: Scéna setkání z filmu Jaromila Jireše Valerie a týden divů.

„Ruce vzhůru, zloději, nebo střelím!“

„Elzo... To jsem já. Což mne nepoznáváte?“

„Richard...“

„Jak dávno už mne nikdo takto neoslovil...“

(tančí)

„Proč jste přišel, Richarde?“

„Zastesklo se mi.“

„Od doby, kdy jste mne svedl.. a opustil, jsem už nikdy nemilovala žádného muže.“



Příchod temné postavy Richarda se vymyká běžnému chodu věcí a záležitostí každodenního života. Obvyklé důvody a okolnosti návštěv zde nahrazuje hlubší úroveň duševního života. Impulsem bez příčiny byl okamžik stesku. Elza návštěvníka vítá s hořící pochodní a pistolí. Její silné citové pohnutí pramení z traumatické zkušenosti.

Soudržnost kulturních vrstev

Roman Jakobson a jeho kolega Jurij Tyňanov považovali například historii literatury za hierarchický systém, v němž v každém okamžiku byly určité formy dominantní a jiné potlačené. Ruští formalisté pomocí funkčního modelu na literárních postupech vysvětlovali, kdy se např. určitý rým zautomatizuje a je třeba hledat nový rým, kterým by bylo možné psát báseň. Původní postupy jsou zapomenuty a po čase se mohou objevit jako nové. Když se dominantní formy ustálí a přestanou se vyvíjet, převezmou jejich funkce subžánry. Nový a žádoucí postup se mění v ošklivý a obnošený, od něhož je třeba se distancovat a posléze se zase vrací. Posuny vztahů v systému jsou odrazem historických změn. Tyto cykly lze vysvětlit i inhabituačním a dishabituačním modelem. Ke změnám standardů a kategorií může docházet poměrně rychle. Je to s nimi jako s konfekcí. Lidem se omrzí jako obnošené šaty a najdou si jiné. Výhody nového referenčního rámce, zčásti díky své novosti, někdy vedou k jeho zavedení namísto tradičního rámce.

Různé vrstvy a jejich pohyb uvidíme, když se na jazykový systém nedíváme jako na homogenní celek, ale sledujeme jednotlivé diskurzy a jejich vlastnosti. Každá historická epocha má podle Foucaulta svůj *épistème* – soubor vztahů sjednocující různé diskurzivní praktiky. Pro Foucaulta byly specifické diskurzy jako vědecký, právní, lékařský systémy reprezentačních kódů pro konstrukci a udržování různých forem reality. Určitá diskurzivní formace je dominantní ve specifických historických a sociokulturních kontextech a uchovává si vlastní *režim pravdy*. Zaměřujeme-li se na vztahy moci, jsou v takových kontextech diskurzy a označující režimy některých interpretativních komunit dominantní a privilegované, zatímco ostatních marginalizované. Nepoužívání dominantních kódů je znakem těch, kdo jsou outsideri, ať už proto, že jsou cizinci, nebo jsou ve vlastní kultuře marginalizováni.

Hlavním hybatelem změn ve struktuře a morfologii kulturních vrstev, z nichž některé mohou být poměrně rigidní a jejich samopohyb pomalý, je ona skrytá intenzita označovacího procesu, založena na afektualitě a emocionalitě.

Vélkými tématy, na kterých se dynamismy vnitřní soudržnosti myšlenkových směrů projevují velmi zřetelně, jsou otázky identity, národnosti a náboženství. Nábožensky motivovaná vražda filmového režiséra v r. 2004 vzbudila mnoho otázek už proto, že se tak stalo v otevřeném a zdánlivě multikulturním Nizozemsku. Theo Van Gogh pocházel z tradiční měšťanské Haagské rodiny a dětství prožil v 60. letech, kdy společností otřásaly změny. Na jejich konci, ve 13 letech natočil film, ve kterém jeho kamarádi pojíždají lejna z naaranžovaných sušenek. V Amsterdamu se po vyhazovu ze střední školy a následně matkou z domu hlásil na filmovou akademii. Po shlédnutí jeho snímku o tom, jak otrok svého otrokáře bodl střepem z lahve vína do oka, mu přijímací komise doporučila vyhledat psychiatra.

Pro van Gogha byla politická korektnost formou pokrytectví, trval na naprosté otevřenosti a to i v ve velmi citlivých tématech. O čemkoli chtěl mluvit otevřeně a bez zábrán, i když tím lidi trochu namíchne. V roce 1982 natočil díky finanční pomoci známých film Luger, který obsahuje těžko snesitelné scény – v jedné muž střílí z pistole do vagíny, ve druhé vhodí dvě kočky do spuštěné pračky. Nicméně za něj dostal holandskou filmovou cenu. V dalším z jeho filmů sériová vražedkyně svádí, zabíjí a jí své oběti, patrně kvůli incestnímu traumatu (Charley, 1986). V Bankovníctví bolesti (De Pijnbank, 1998) nenajdeme žádnou kladnou postavu a režisér přistupuje k morálním hodnotám tak zvráceným způsobem, až komentátor na IMDB varuje, aby se vám při jeho shlédnutí neudělalo špatně. Ian Buruma v analytické životopisné knize Vražda v Amsterdamu charakterizuje jeho základní východiska jako „*bezohlednost a vášnivě zaujetí pro svobodu projevu*“. Objektmi této kombinace se stávali lidé bez rozdílu vyznání a politické příslušnosti.

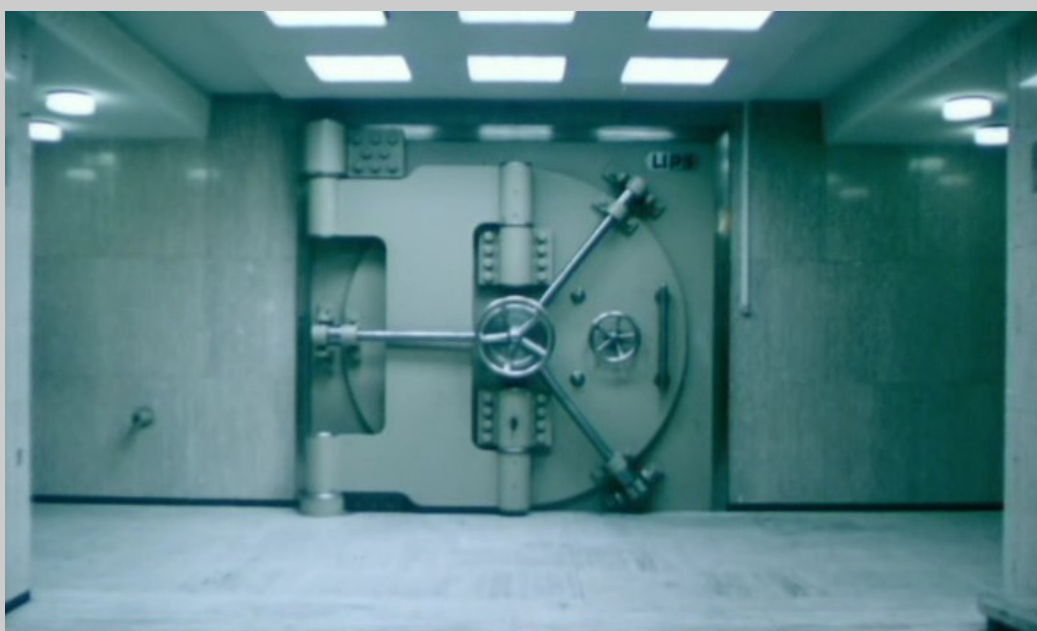
Muslimy označují hrdinové v jeho filmu za *kozojeby* a o Ježíši prohlásil, že to byla „*shnilá ryba z Nazaretu*“. Těm, kdo ho kritizovali, přál pomalou mučivou smrt. Sympatie ale choval třeba k populistovi Pimu Fortuynovi. ^[50]

Většina jeho filmů byla nízkorozpočtových, často placená z vlastních nákladů. Jak by ne, když se jeho tvorba od samých počátků nesla ve značně nepřátelském až agresivním tónu a protestech proti multikulturalismu, právě v Holandsku tak rozšířenému. Byl členem nizozemské republikánské společnosti Republikeins Genootschap a kousavý postoj zaujímal i jako novinář a spisovatel. Původně přispíval do několika nizozemských deníků, ale nakonec musel pro své názory založit svoje vlastní webové stránky „Zdravý kuřák“ (De Gezonde Roker).

Dne, kdy byl van Gogh zavražděn, jel do své kanceláře, kde pracoval na dokončení filmu 06/05, právě o Pimu Fortuynovi. Toho v roce 2002 zastřelil bez jasné příčiny fanatický ochránce práv zvířat. Fortuyn byl zřejmě ztělesněním zla, pýchy a arogance možná už proto, že nosil kožehřbitovní límce a jednou napsal, že „*musíme už jednou učinit přítrž tomu křučení kolem přírody a životního prostředí*“. Gogh do toho ve filmu zamíchal ještě CIA.

Fortuyn se do politiky dostal jen tři roky před svou smrtí. Kandidoval za stranu, kterou založila skupina developerů, reklamních agentů a jeden DJ. Vyžíval se v nevkusných oblecích a vyprávění o svých homosexuálních avantýrách. V Nizozemsku měla témata přistěhovalectví a hrozby islámu živnou půdu. Tradiční nostalgickou představu o domově rozkládá globalizace, šance oproti nadnárodním korporacím nejsou žádné. Lidé mají pocit, že vláda je svázána politickou korektností a evropskou integrací a v obavě, aby nebyla nařčena z rasismu a nacionalismu, není schopna pojmenovávat problémy pravým jménem. Fortuyn vystupoval jako ten, kdo toto tabu rozlomí a dokáže lidem nabídnout návrat do idylických časů zjevného mýtu „*kdy jsme byli ještě sami sebou, kdy všichni byli bílé pleti a neohrožení Holanďané drželi osud svého národa pevně v rukou*“. Fortuynův pohřeb se stal lidovým svátkem, ne-li manifestací desetitisíců lidí. Květiny dopadaly na pohřební vůz toho, o němž lze prohlásit, že byl politickým šaškem a podvodníkem, komentuje Buruma. ^[50]

Jedním z posledních van Goghových filmů je Cool (2004). Poměrně zajímavá sonda o gangu mladíků převážně Marockého původu a přístupu k jejich nepřizpůsobivosti v převýchovné škole. Osudným se mu však stal krátký film, v němž žena oděná v černém modlící se k bohu pochybuje o své víře, protože zažila jen bolest a utrpení. Natočil jej s Aján Hirsí Alíovou.



Obr. 2.11: Theo van Gogh, Bankovníctví bolesti, 1998

Alíová se do Holandska dostala ve dvaadvaceti letech, když uprchla před nucenou svatbou. Prchala už dříve se svou rodinou ze Somálska, kde se narodila, do Saúdské arábie, Súdánu, Etiopie a Keni. V Keni se dostala pod vliv fundamentalismu prostřednictvím své učitelky, chodila celá zahalená a byla ponořena do myšlenek Muslimského bratrstva. Jenže se zamilovala, se svým přítelem chodila do kina a zažívala patrně velké napětí napětí mezi svými pocity a tím, co jí přikazovala víra.

Zpočátku v Holandsku pracovala v továrně, pak si ji k sobě vzala jedna holandská rodina, začala studovat na univerzitě. Když přečetla knihu Ateistický manifest, stala se ateistkou a začala chodit s jejím autorem, filosofem Hermanem Philipsem. Její intelektuální vášně se stalo evropské osvícenství. Považovala se za žákyni Spinozy a Voltaira, když v této své vzpouře proti náboženství a kmenovým kolektivistickým pravidlům přešla k hodnotám jako kritické myšlení, individualismus, sekularismus. Ty považuje za univerzálně platné, vhodné jak pro Evropany, tak pro ženy v Saúdské arábii. I ony prý mají naději, protože k osvícenství existují zkratky, říká Alíová, „*Nemusí to nutně trvat sto let. Postačí, když se intelektuálně osvobodíte. To velké na osvícenství je, že odlupuje nános kultury a ponechává jen lidskou individualitu.*“ Islám se pro ni stal problémem, který zabraňuje osvobození a nalezení individuality.

Bourající tabu, vystavena pohrdání a odporu svých bývalých krajanů a příbuzných, byla pro ty tolerantnější povýšenou úspěšnou ženou, která jde jen za svým úspěchem a přestává rozumět kultuře, ze které vzešla, pro ty nejradikálnější zrádkyní víry, která zaslouží smrt.

Z těchto důvodů také nadchla Thea van Gogha. Poddanost (Submission, 2004) byla záměrná provokace. Obsahuje promítání úryvků z Koránu o podřízeném postavení žen na téměř nahá ženská těla. Pro muslimy hrozivá urážka, v každém případě krutá vůči jejich konzervativně vychovaným matkám. Také přepjatá a vycházející ze stereotypního pojetí islámu. V reakci na tento film se objevilo se mnoho solidárních výzev ke svobodě slova, které ale nezakryjí zjevný rasistický sadomasochismus snímku.

Jako smrtelnou urážku Islámu to vzal Mohamed Bouyeri, který Thea van Gogha zastřelil a poté, co se mu nepodařilo uříznout mu hlavu, na jeho hrud' nožem přibodl vzkaz pro Alíovou, představitelku zla, nástroj sionistů a křížáků, „*lhářku, která narazí na skálu islámu a rozpadne se na kousky.*“ Rámec kolektivní paměti muslimů, i když zde minoritní komunity ve společnosti, se v jeho osobě vzepřel svému narušení s nečekanou silou a intenzitou.

Intenzita a modality: charakter pozvání

Média je třeba chápat jako specifické diskurzy. Pokusil jsem se popsat jejich vztah k předmediálnímu. Z autentického dělají folklór, bezobsažnou formu, protože obsah nemohou sdělit, jen strukturu forem. Co je však předmediální? Abychom uviděli jeho hranice a všimli si způsobů jejího překročení do média, potřebujeme média přesněji charakterizovat.

Recepční mód média je základní emocionální rozsah, s kterým přistupujeme k médiu, abychom byli vůbec schopni vnímat jeho sdělení. Jiný recepční mód máme na rušné ulici při interakci s obsahem mobilního telefonu, jiný při vnímání filmového díla o lidské duši v temném kinosále, jiný v přednáškovém sále při výkladu teoretického poznání. Říká se, že film v televizi už není film, divadlo v televizi už není divadlo... Ano, v jiném médiu musely přijmout jiný recepční mód, rozsah jejich sdělení se posunul a změnil.

Recepční mód je vynucen systémem diskurzivních praktik používaných v médiu proto, abychom sdíleli pravidla mediálních sdělení. Některé teorie natolik zdůrazňují samotný význam recepčního módu, že popírají schopnost vůbec nějakého individuálního sdělení média: *medium is the message*.

Již způsob přijímání či interakce s médiem, v jakém jsme při něm v mentálním rozpoložení, určuje, jaký informační a citový rozsah můžeme vnímat. S tím jde ruku v ruce *intenzita označovacího procesu*, kterou je médium schopno zprostředkovat.

Každé médium má tento rozsah jiný a položený v jiné části pomyslného spektra intenzit, přičemž určité oblasti mohou být zprostředkovatelné různými médii obdobně, jiné oblasti však vyžadují určité specifické médium. Každé médium co do intenzit zážitku má však svou doménu, kde jiná média selhávají. Původní předmediální intenzita se do média dostává až spoutaná jazykovými a estetickými kritérii společnosti, filmařů, novinářů, literátů apod. Některé hladiny intenzit jsou zprostředkovány jen jedinečnými formami, které nás do nich mohou zavést. Vzniká tak třeba experimentální film, jehož časoprostor neruší narace, instrumentální hudba bez vokálů, lyrické básně.

Svým způsobem formuje citové zážitky narativní film, jiným zase experimentální film. V narativním filmu se situace rozvíjejí v reálném čase a tomu odpovídá struktura filmu a konvencionalizované strategie vyprávění. Avantgardní film se svými radikálně odlišnými strukturami zasahuje do zcela jiné sféry. Greg M. Smith v knize *Filmová struktura a emoční systém* z r. 2003^[51] poukazuje na to, že tvůrci a diváci filmu musí sdílet stejné konvence a číst film stejným způsobem, aby sdíleli emoce a významy. Podle Smithe film *nezpůsobuje* pocity, ale spíše zve lidi k tomu, aby cítili, přesněji vytváří prostor, aby cítili určitým způsobem. Mluvíme-li o emocích a filmu, pak to není aktuální reakce diváka, kterou nelze nikdy odhadnout, ale *charakter pozvání*, který film nabízí. Jeden z filmů Edwina S. Portera z r. 1911 byl *Uncle Josh at the Moving Picture Show*, zobrazující komickou figurku, která se natolik ponoří do kinematografického spektaklu, že začne tančit spolu s postavami na plátně.

Recepční mód vynucovaný médiem souvisí i s rozsahem jednání, v kterém diváka může ovlivnit, to jest kam v jeho životě může zasáhnout. Proto média usilují o co největší svou přítomnost v životě člověka. Na druhou stranu místo vynucování lze mluvit i o rozšiřování, zvyšování variability a kvality kulturních sémiotických procesů, které médium nabízí, aby vzdělávalo a rozvíjelo člověka tam, kde je žádostiv nechat se inspirovat předkládanými kolektivními vzory.

Schopnost filmu poskytovat komplexní citové zážitky různým druhům publika leží v centru jeho přitažlivosti a významu. Emoce jako základ filmu široce rozebíral už Sergej Eizenštejn nebo André Basin. Hodně bylo také napsáno o podstatě filmu v pojmech touhy a slasti, vycházejících z psychologických teorií Sigmunda Freuda a Lacana. Christian Metz pokládal za hlavní emotivní princip ve filmu identifikaci. Osa slasti však nevysvětluje, jak který film v konkrétním okamžiku vytváří citový stav, navíc redukuje jedinečné a specifické působení jednotlivých filmů. Příliš široké psychoanalytické pojetí tak posléze nahradil mnohem přesnější a konkrétnější kognitivní přístup. Jedním z jeho prvních protagonistů byl David Bordwell.

Lidové chápání emocí má tendenci považovat je za gestalt, jakýsi citový tón, který nelze rozložit na komponenty nějakého procesu. Laura Mulvey to vyjadřuje podobně: „*analýza slasti nebo krásy ji zničí*“. Názor, že emoce nelze vysvětlit, vede k tomu, že mnohdy nejsou považovány za kulturně podmíněné. Náladu může vyvolat tak nejednoznačná věc jako pošmourný den, strach vyvolá i stimul, který je pod vědomou úrovní, nenacházíme přímou souvislost příčiny a následku. Jak tedy umělecký žánr dosahuje svého účinku?

Určitými emocionálními prototypy jsou žánry, které se vyskytují se stejnými charakteristikami napříč různými médii. Pojetí žánrů se podle médií, kterých se má týkat, různí. Víme, že modalita například experimentálního filmu a videoartu jsou jiné, blíží se někdy výtvarnému umění, podobně do jiných modalit zasahuje umění performativní, interaktivní, počítačové hry a další. Každý film, obraz nebo hudební celek se podobá svému žánrovému vzoru, ovšem jen do určité míry. Může okrajově přebírat styly jiných žánrů, zasazuje kódy nebo lidské stereotypy do jiného kontextu a tím vytváří jedinečný charakter díla. Důležitou charakteristikou žánru jsou znakové kódy se svými stylově formalizovanými pravidly a ikonografií. Kódů je

nepřeborné množství a svým způsobem rámování skutečnosti, kterým z ní vydělují znaky, jsou základními stavebními kameny kulturních sdělení. Spojujícími agenty jsou pak lidské charaktery a dotčené společenské stereotypy. Právě kombinace jednotlivých prvků a linií, tento průsečík různých rovin s světu je určující pro uspořádání výsledného prostoru.

V době předmediálních forem byly všechny příběhy kanonické, protože lidská mysl nebyla schopna udržet komplexní časová schémata. Až s nástupem literatury nebo filmu se mohly rozvíjet jiné druhy narace. I to je však velmi pomalý proces. Filmy však nejsou o mnoho komplexnější, experimentální formy nezískaly větší počet diváků. Komplikovaná narace rozrušuje silné emoce a lze ji pochopit, až když se s ní setkáme vícekrát, což je možné jen díky médiím.^[52]

Torben Grodal z Kodaňské univerzity vypracoval specifickou teorii žánrových schémat v knize *Moving Pictures. A New Theory of Film Genres, Feelings and Cognition* (1997).^[53] Všímá si vztahů mezi vnímáním, poznáváním, emocemi a jednáním v přijímání fikčních sdělení, zejména vztahů mezi vrozenými a historickými faktory recepce. Kořeny filmových žánrů nachází daleko mimo oblast filmu, podle něj existuje společný žánrový systém pro všechny oblasti fikce. Jednotlivá média mají pouze určité žánrové inklinace. Mezi jeho základními žánry je třeba akce a dobrodružství, žánr přítomný od počátku filmu, jehož prototyp najdeme však již v antické *Odyseji*. I další filmové žánry existovaly již dříve v jiných médiích a zpočátku šlo o to, jak je přizpůsobit filmové formě.

Povrchové změny v žánrech, přicházející historicky v určitých módních vlnách, můžeme chápat jako epistemologický posun, historické změny však probíhají spíše na povrchové rovině. Struktura komedie přitom zůstává neměnná po několik tisíc let, vysvětluje Grodal: „*Někteří lidé říkají: teď máme nové médium počítačových her, takže budeme mít i nové žánry. Ve skutečnosti je to ale pořád tatáž Odyseja, putování po různých ostrovech a boje s monstry. Cesta, prostor a události se v počítačových hrách příliš nezměnily. Když ale sestoupíte pod tuto rovinu, můžete sledovat, že se například ve třicátých a čtyřicátých letech vyrábělo více romantických komedií, v sedmdesátých a osmdesátých letech se prosadila emancipace a tyto komedie se začaly jevit jako politicky nekorektní, pak se zase vrátily v devadesátých letech. Základní struktura komedie ale má kořeny v základních mechanismech lidského mozku, a proto se nemění.*“^[52]

Grodal především identifikuje nulový lyrický žánr, kde ještě nevznikají akce a základním prvkem strukturování je volné asociování různých témat. Základní narativní formou je pak příběh směřující k určitému cíli. Melodramata a horrory nesměřují k žádnému cíli, naopak se zde postavy snaží vyhnout nějakému osudu, který je ohrožuje. V dramatu zase nejsou ani silné cíle, ani vnější nutnosti, lidé zde odhalují nějaké problémy ve svém životě, mění se jejich morální priority. Akce je tak o proměně vnějšího světa, drama se týká změn vnitřních, změn myšlení, našeho já.

Čas a mediotemporální schémata

Čas filmu a rozvíjení citových stavů jsou navzájem vázány. Souvisí to s temporálními vlastnostmi emočního systému člověka. Ten je založen na časovosti, vibracích a rytmech. Koncept rytmu je tedy důležitým prvkem, jenž hraje významnou roli v kognitivní filmové teorii, kde odsunul pozornost od pojmů pozorování a reprezentace, které se používaly od 70. let 20. stol. Obrátil ji, jak píše Pasi Väliaho, k „*dynamickým modulacím, zdůrazňujícím obraz jako obklopující materiál ve hře psychologických intenzit a individuálních polí, založené na opakováních a diferenciacích*“.^[54]

Asociace pohyblivého obrazu s rytmem má své kořeny v mnoha prvotních filmových teoriích. Médium kinematografie bylo popisováno jako založené na síle organizovat a tvarovat rytmy života a přinášet nové intelektuální a emocionální kvality v textech Abela Ganceho, Germaine Dulacové a Hanse Richtera stejně jako u sovětské montážní školy. Dulacová například věřila, že to jsou základní vizuální rytmy, co dává *cinigrafickému pohybu* jeho schopnost oslovovat

naše emoce a probouzet je. Dulacová asociuje kinematografický obraz hlavně s hudbou a jejím důrazem na čisté trvání a proces (namísto narativního vývoje), protože podle ní „*rytmus a magnituda pohybu v prostoru obrazu se stávají jedinými afektivními faktory*“.^[55]

V raných teoriích je pohyblivý obraz vnímán v procesuálním smyslu jako rytmy afektivity a vnímání. To má též na mysli Jean Mitry, když spojuje rytmus s afektivními, dramatickými a psychologickými intenzitami, které jsou zapojeny v našem vnímání trvání.^[56]

Jules Romains popisuje důležitost rytmu v kinematickém ztělesnění v eseji *The Crowd at the Cinematograph*, kde srovnává kinematický zážitek ke skupinovému snu. V kině, píše, „*Tvorové se zdají gigantičtí a pohybují se jako ve spěchu. To, co řídí jejich rytmy není obyčejný čas, který platí pro běžné lidi. Zde jsou rychlí, opilí, neustále poskakující, někdy zkusí ohromný skok, když se to nejméně očekává.*“ Kino vytváří vlastní sféru rytmického bytí, která vyžaduje mód asimilace zážitku, v kterém se naše obvyklé rytmy stanou těmi na stříbrném plátně. Vizuální rytmy a neobvyklá trvání ve filmu jsou zažívány jako potenciální akce v afektivní vnitřní tělesnosti diváků.^[57]

Rytmus, skloubený se smyslovou dynamikou kina je považován za onu sílu, která poutá diváka k plátnu. Divák cítí vitalitu, jakoby procházel najednou životem s větším důrazem, zrychlujícím proudění a míchajícím jeho osobní energie. V technologické modulaci fyziologie se předhánějí i počítačové hry. Hry můžeme také považovat za kolektivní dramatizaci vnitřního života. Po chvíli vtažení do rychlých automobilových závodů nebo přestřelky se zmutovanými bestii se hráčům zvýší tep, nutnost přesných a rychlých reakcí organismus vybičuje k maximálnímu soustředění a stimulaci.

Město se liší od vesnice právě svou časovou strukturou, ta je na vesnici volná, zřídka na člověka klade nějaké požadavky. Město však vyžaduje přísnou synchronnost. Vágní a neurčité vytlačuje mimo své hranice, mimo hranice svého hodinového stroje ulic a náměstí. Městská doprava i síť ulic je vybudována tak, aby přesně dávkovala a řídila toky lidí, aby je městský prostor byl schopen synchronizovat a nevznikala neuspořádaná nahromadění, v nichž by se mohla objevit archaická jednání. Říká se, že středověk ukončilo odbíjení radničních hodin. Symbolika hodin a orloje vyjadřuje transformaci temných nevědomých sil ve společensky korektní prostor pravidel, oficiální tvář, kterou nám město předkládá. Čas, jako jej měříme na sekundy, minuty, hodiny a dny, je medializací. Zvon na věži svým odbíjením říká, kdy mají začít každodenní lidské úkony, kdy je čas jídla, práce modlitby nebo odpočinku. Subjektivní biologický čas je podřízen kolektivnímu času společnosti. Hodiny, hodinový stroj je tak synchronizačním mechanismem kolektivních rámců celé společnosti.

Paul Ricoeur v koncepci historického času spojuje dva základní smysly času. Existuje kosmický čas, čas světa, který se rozvíjí jako sekvence uniformních, kvalitativně nerozlišených momentů, v kterých uvnitř se odehrává všechna změna. Přítomnost je zde jen v relaci na *předtím* a *potom*. Pak je tu žitý čas. Čas našich životů, v němž je přítomnost zažívána jako *ted'* a v němž mají některé momenty jiný smysl než jiné. Narození dítěte, smrt blízkého jsou důležitější než jiné okamžiky. „*V kosmickém měřítku je náš život bezvýznamný, ale tento krátký úsek, kdy se ve světě objevíme je časem, v kterém vystávají všechny smysluplné otázky.*“^[48]

Lidé harmonizují tyto dvě koncepce času použitím různých nástrojů pro *měření času*, jako jsou kalendáře. Tyto nástroje a zařízení nám umožňují přiřadit momenty žitého času k momentům kosmického času a naopak. Kalendář „*kosmologizuje žitý čas a humanizuje kosmický čas. Dělá to tak, že zaznamenáníhodná současnost se kryje s anonymním okamžikem v axiálním momentu kalendáře.*“^[49] Srozumitelnost akce záleží na harmonizaci těchto dvou druhů času do něčeho, co lze nazývat historickým časem.

Biomuzikologie zná pojem *indukce rytmu*. Je součástí procesu synchronizace s rytmem produkovaným dalšími organismy. Indukce rytmu je kognitivní mechanismus, který při naslouchání

hudbě vede k pravidelným pulsům, odvozeným ze zvukového vzoru. V rytmickém vzoru slyšíme v určitém okamžiku úder, ačkoli v něm nutně nemusí být. ^[61] Neurovědec Ani Patel o indukci uvažuje jako o „*na úderu založeném zpracování rytmu*“, klíčové oblasti hudebně-jazykového výzkumu. Je to „*základní aspekt hudebního poznání, který není vedlejším produktem kognitivních mechanismů, který slouží také dalším doménám adaptace, jako analýze zvukové scény nebo jazyka.*“ ^[62]

Jak popisuje Deleuze, rytmus je cítění na molekulární úrovni, kam je člověk zaveden (ve fyzickém i psychologickém smyslu) silou obrazu, který sám není objektem percepce, intenzitami, které rytmy obrazu šíří. Rytmus je, dá se říci, hlavní faktor, na kterém je síla obrazu, nebo též síla změny a stávání se, založena. V širším kulturním kontextu se afektivně transformativní moc obrazu projevuje i u jiných technologií rychlosti a procesů urbanizace a industrializace. Vlaky a automobily a vůbec akcelerovaný pohyb přináší nové obrazy. Díky jejich rychlým změnám je naše vnímání času a prostoru diskontinuítní a fragmentované.

Deleuze spolu s Lacanovým žákem, experimentálním psychiatrem Félixem Guattarim popsali vznik a sedimentaci kultur v pojmech rytmů, milieu a teritorií. Milieu jsou jim bloky časoprostoru, konstituované periodickým opakováním, přičemž rytmy koordinují takto heterogenní časoprostory. Rytmy nejsou jenom opakováními a měřítky, namísto toho produkují rozdíly jednotlivých milieu, rozdíly, díky kterým mohou komunikovat. Rytmy jsou diferencující. Když se rytmus stane výrazovým, získá kvalitu, vyznačí tím území. Teritorium formuje základ kulturní aktivity. Separuje mezi jedinci, mezi jedincem a skupinou, tady a tam, teď a potom. Specifické časoprostory se vydělují naším vzdalováním se přírodním rytmům: pohybům měsíce a hvězd, dnů, ročních období a těla.

Tyto přírodou dané rytmy, píše historik Leroi-Gourhan, z kterého Deleuze a Guattari částečně vycházejí, jsme překryli dynamickým obrazem rytmu vytvořeného lidskými gesty a hlasovými projevy a nakonec i grafickými záznamy. Jakmile se nějaký funkční element v milieu stane výrazovým, vzniká teritorium, když se přírodní rytmy stanou výrazovými, začnou vyznačovat vznikající kulturu a média. Média přinášejí nové druhy pulzací a hrají tak důležitou roli zvyšováním kognitivní kapacity.

Hugo Münsterberg v eseji *The Photoplay* z r. 1916, která dospěla díky kognitivním teoriím své renesance ukazuje, že rytmus ve filmu není ani metrickým principem, ani nutně vizuálním. Je to spíše pocíťovaná energie, intenzita cítění v intervalech gest a akcí. ^[64] V této době získal koncept rytmu ústřední postavení v conceptualizaci lidské psychologie, fyziologie a společenského jednání. Tělesné a mentální dispozice byly mapovány jako síť organických rytmů, které organizují a formují jak individua, tak lidské skupiny.

Například Thaddeus L. Bolton v článku jednoduše nazvaném *Rytmus* uvádí, že rytmus je „*fenomén v přírodě a fyziologické aktivitě*“ a rytmy jsou také klíčem k analýze emocí a pozornosti. Kompozice těla, které je samo součástí větších rytmických prostředí, sestává z komplexní pavučiny rychlostí, cyklů a opakování, včetně úderů srdce, dechu, chůze, nervových reakcí. Tělo je procesuální a produktivní, nikoli náhodou jsou rytmy podstatné i ve vyhodnocování práce a efektivity. Nové rytmické vnímání těla sloužilo produktivním požadavkům kapitalismu. Jak je vidět, tyto conceptualizace, které se týkají nebo přímo platí pro film, popisují toto médium v širším kontextu a konfiguraci moci v modernitě 20. a 30. let 20. století. Zatímco v estetice a technologii filmu se otvírá nová možnost vyjádření našich tělesných a psychologických procesů, našich afektivních a perceptuálních kapacit, otvírá se i možnost jejich větší kontroly a organizace. Na jedné straně kinematické rytmy vytváří nové módy života, na druhé ale svazují a jsme jejich zajatci. ^[54]

V médiích nalézáme samozřejmě složité a sofistické formální mechanismy synchronizace. Média jsou založena na virtuálních časových vztazích, do jejichž autonomního modu nás vtáhnou a uzamknou. Jednotlivé virtuální – a je na místě říci mediotemporální – roviny jsou propojeny do komplexního celku. Toto skládání mediotemporálních schemat vede ke vzniku

hlavních námi žitých proudů, ovšem i záhybů potencialit... Virtualita tak není oddělena od reality, virtuální jsou meziprostory, jež vždy nějak uchovávají projekci komplexního celku do sebe sama. Virtuální světy mají jinou časovou strukturu, ve které si minulost a budoucnost podávají ruce bez zprostředkující současnosti, a protože mají jinou, rekurzivní kauzalitu.

Jazyk určuje hranici mezi arborescentními teritorii. Tím, že teritoriím dává vnitřní soudržnost, odděluje je od okolí. Soudržnost a vnitřní strukturu jim však dává tím, že jeho texty tvoří hranice. Pro definici média jsou charakteristické právě tyto hranice. Po vzniku filmu se tomuto novému umění předpovídalo, že postupně pohltní všechna předchozí média. Obrazu že přidává rozměr času a obrazy se tedy začnou vytvářet na film, což mnozí experimentátoři realizovali. Man Ray, László Moholy-Nagy nebo Hans Richter spojili s filmem fotografii a výtvarné umění. Dále do sebe měl obsáhnout tisk, protože filmové týdeníky informují stejně dobře, ne-li lépe jako noviny. Taktéž měl nahradit divadlo a jiné. Podobná očekávání vzbudil nástup televize. Gene Youngblood v 60. letech například předpovídal, že televize převezme většinu rolí filmu a film tak zůstane polem pouze pro experimentální vyjádření.

Vizuální řeč televize do sebe absorbuje různá média, stejně jako to nastalo u filmu na začátku 20. století. V televizním programu se střídá film s publicistikou, divadlem, hudbou a jinými mediálními produkty. Ty jsou transformovány do recepčního modu diváků televize. Tato transformace je jednak technologická, ale v zásadě se odehrává selekcí toho, co televize dokáže zařadit do svého schématu. Ten je tvořen bloky, formáty, do kterých obsahy musí zapadat. Jsou přitom zploštěny, vykořeněny a vyprázdněny. Film v televizi už není film, divadlo v televizi už není divadlo. ^[66]

Televize jako médium je samozřejmě tvořena také svou technologickou složkou, kterou jsou přijímače, anténní systémy, vysílače, kabely, snímací zařízení. To vedlo až k názoru, že televize je triumf zařízení nad lidmi. Televizní přijímač sám o sobě však není oním médiem. Ani samotný vysílač. Je také tvořena strukturou organizací poskytujících a kontrolujících vysílání, jak oblasti technických standardů, jako jsou kmitočty, kódování, v udělování licencí, legislativy a jiné koordinace až po regulaci obsahu v mediálních rádech.

Co je tedy televize? Řečí televize, která je vlastní pouze jí, jsou právě hranice mezi jinými médii, které obsahuje, struktura jejich předělů. Nyní budou zprávy, za chvíli uvidíte reportáž. Televize sama o sobě pouze říká, že sledujete televizi. Uvádí nás do různých prostorů, v nichž osobní prožitek nechává již na nás. Působí pouze na hranici mezi nimi.

Stejná schopnost pohlcovat média je přisuzována internetu. Odpověď na otázku, co je vlastně médiem internetu, co je jeho řečí, je tak ještě zvláštnější. Technologicky jsou zde samozřejmě servery, kabely, routery a koncové počítače. Jsou tu i instituce, díky kterým vše funguje: poskytovatelé připojení, správci DNS, registrátoři domén, standardizační komise a další.

Jazykem internetu jsou však rámce a ohraničení elektronické paměti, které od sebe oddělují a rozlišují kódy. Médiem internetu je globální elektronická paměť a její jazyk strukturují jednotlivé počítače a servery do rámců určených formátů a způsoby interpretace dat. Obraz, který nám předkádá webová stránka je interpretací, vizualizací nejrůznějších složek, které musí být dekodovány a ustaveny do vzájemných vztahů. Transformace starších médií do recepčního modu internetu a jeho formátů je možná díky procesu digitalizace. Digitalizace nám může připadat obdobou fotogenie různých objektů, objevenou ranými filmaři.

Texty produkované médii jsou složeny z mediotemporálních bloků, jež ve své struktuře nesou rytmizace společenských procesů a přitahující a vtahující modulace psychických intenzit.

Syntetický čas a jeho explozivní síla

Naše znaková situace není taková, že by z prázdnoty přišel znak a nás ovlivnil. Znaky přicházejí v komplexních posloupnostech a skupinách, žijeme v dešti znaků, výtryscích znaků a právě temporální vztahy mezi nimi znamenají charakter změny našeho stavu. Sémiotické programy, jež jsou aktivovány, vedou naši pozornost, ustavují novou rovnováhu. Každá změna obrazu, která je způsobena jak rychlostí, tak střihem, spustí znovu procesy ustavující vnímané objekty do vztahů a souvislostí, spustí procesy interpretace a hledání významu.

Pro jazyk filmového média jsou určujícími postupy a teoriemi střih a montáž. V tradičním pojetí se *střih* jako soubor technických operací a *montáž* jako umělecký tvůrčí proces skládají z výběru nejvhodnějších záběrů, stanovení délky jejich trvání a kombinace vybraných fragmentů. Jejich postupné uspořádávání a organizování plní specifické syntaktické, sémantické, rytmické a jiné funkce.

Nejpoužívanější, tzv. normální montáž je v kontinuálním stylu a slouží především vyprávění. Její sémantická funkce vytváří denotativní význam, který je esenciálně časový a prostorový, zajišťuje také usouvztažení dvou prvků za účelem vytváření efektů srovnání či kauzality. Jiné styly mohou pomocí střetů časoprostorově nenavazujících obrazů vyvolávat specifické expresivní efekty. Estetický šok, kolize nezávislé na vyprávění, vyjadřovat ideje a emoce.

S autorským charakterem montáže přišla právě sovětská montážní škola. Lev Kulešov považoval režiséra za inženýra, konstruktéra organizujícího prvky filmu - produktu průmyslovým způsobem v továrně. Montáž je podobná jako kompozice barev v malířství a harmonický sled zvuků v hudbě; nezáleží ani tak na obsahu jednotlivých záběrů, ale na způsobu jejich spojování. Různé spojování záběrů může přinášet vždy různé výsledky, protože každý režisér utváří záběrový materiál dle vlastního poznání obsahu vyprávění, cítění rytmu, přesvědčení, nebo estetické citlivosti. Kulešov ustanovil za základní typy montáže konstrukce narativní, rytmické a metaforické.

V klasickém malířství je okamžik akce vybírán jako okamžik významný, naplněný *syntetickým* časem kumulujícím i předchozí a následné fáze. Každá část obrazu je ztvárněna tak, aby reprezentovala pro sebe sama nejdůležitější časový moment a celek obrazu je výsledkem kombinace různých momentů. Syntetičnost času je zřetelná např. v analytickém kubismu: obraz je kombinací mnoha momentů a hledisek v jednom rámu na základě předpokladu, že přirozené formy mohou být rozloženy do základních geometrických tvarů, každý s vlastní časoprostorovou logikou.

Sergej Ejzenštejn viděl malbu jako potenciální kinematografii, statický obraz jako kumulovanou filmovou sekvenci; Teorii montáže, která popisuje metody takové kumulace znaků a obrazů, povýšil na univerzální princip všech umění. Podle něj vychází ze základních procesů analýzy a syntézy v lidské mysli.

Dziga Vertov v manifestu MY v r. 1922 časovost ve filmové skladbě popisuje slovy: *"Film je umění organizace nutných pohybů věcí v prostoru, odpovídající -- s použitím rytmického uměleckého celku -- vlastnostem materiálu i vnitřnímu rytmu každé věci. Materiálem -- prvky umění pohybu -- jsou intervaly (přechody od jednoho pohybu k druhému), nejen samotné pohyby. Právě intervaly vedou dění ke kinetickému řešení. Organizace pohybu je organizací jeho prvků, tj. intervalů, ve věty. V každé větě je vzestup, vyvrcholení a zpomalování pohybu (a jsou vyjadřovány určitou mírou). Dílo se buduje z vět stejně jako věta z intervalů pohybu."* ^[68]

Interval je charakteristický rys specificky filmové montáže, *elektrický výboj* vznikající spojením dvou záběrů. V intervalu mezi záběry, z nichž každý obsahuje určitou myšlenku, se tyto myšlenky střetávají a v nastalém výboji vzniká nová myšlenka, nová tvůrčí hodnota. Je třeba podotknout, že na rozdíl od Kulešova, orientovaného ještě na tradiční naraci, Vertov *děj* naprosto odmítal, chtěl diváka postavit před bezprostřední skutečnost. Organizace materiálu díla do vět, o které mluví, je pro něj způsobem dosažení intenzivnějšího a pravdivějšího diváckého prožitku této skutečnosti. Střih dematerializuje obraz, vyprazdňuje jej a dělá z něj univerzálně použitelný znak. Nádobu významu, do níž se proud energie z předchozích obrazů vlije, na chvíli zaujme její tvar a poté, co ustaví svoje vztahy k jejímu prostoru a okolí, ji opustí a směřuje dál. Nová skupina znaků, přicházející v další části písni nebo filmu, hry nebo performance, vstupuje do vztahu či střetu s předchozí skupinou, jež se stala situací, v níž se ustavila orientace našeho vnímání.

V této souvislosti nelze nezpomenout na Vladimíra Boudníka. Proč? To hned vyplyne z jeho slov. Boudník se prezentoval svými dvěma manifesty již v roce 1949. Svým výtvarným směrem, explosionismem, se pokoušel o návrat člověka k sobě samému, k víře v osobní psychickou sílu, jež by ovšem nebyla na úkor bližního, ale naopak by v bližním vyvolávala pocit souznění.

Jeho akce na ulici v období tuhé socialistické totality předznamenávaly akční umění a happeningy, které přišly o desetiletí později. Ukazoval při nich lidem, že oprýskaná omítka a skvrny na zdech mohou být obrazem. Stačí k nim přiložit rám nebo jim dát význam svou fantazií, asociativně je dotvářet. Ve svých experimentálních grafikách spontánně využíval všech možných odpadů z výroby a jeho obrazy byly hmatovou stopou procesů, které se v jeho fabrice, kde byl kresličem, odehrály a které dotvořil. Vždy u něho však převládá obraznost a nezamýšlená časovost nad schopností ruky. „*Obraz nesmí být momentkou. K tomu účelu slouží fotografie. Obraz musí být filmovým pásem o nesčíslném množství napětí a psychologických explozí zhuštěných do nehybné plochy a předvedených v nekonečně krátkém čase, za součinnosti divákovy pohybové fantazie. Každý z vás bude umělcem, zbaví-li se předsudků a netečnosti.*“

Explosionismus pojímal obraz jako střelu, která pronikne do hlavy diváka a v ní exploduje. Zhuštěný obsah v mysli s nějakým existujícím pořádkem spustí množství asociací, jež mysl zahltí a způsobí jistý zážitek nebo převrat.



Obr. 2.12: Vladimír Boudník

V 30. letech vstoupily do filmové teorie pojmy smyslové myšlení nebo vnitřní monolog. Vnitřní monolog má původ v metodě *proudu vědomí* Joyceova *Odyssea*, kterou když přeneseme z literární roviny na rovinu audiovizuální, dosáhneme podobného znázornění mentálních procesů jako koláže dojmů, asociací a vzpomínek. Smyslové myšlení je zase koncepcí psychologie umění vycházející z práce antropologa Luciena Lévy-Brühla. Psal o kolektivních představách primitivních společností, myšlení založeném na obrazech smíšených s emocionálními a pohybovými prvky, nerozlišujícím mezi pojmy, pocity a akcemi, ani mezi subjektem a objektem. Je to proud myšlení bez logické konstrukce, s holistickou koncepcí vnímání namísto přesně oddělených pojmů a kategorií.

Ejzenštein nazývá smyslové myšlení *vnitřní řeč* - podle Vygotského, Ejchenbauma a Vološinova. Vnitřní řeč má kořeny v dětství a vyznačuje se dialogickým proudem vnitřního individuálního vědomí s radikálně proměnlivou, zhuštěnou syntaxí, synkretickou obrazností, kondenzací, syntagmatickými deformacemi, zkratkovitostí, eliptičností, z vnějších slov činí myšlenky. Ejchenbaum měl za to, že úkolem diváka je interpretace významu rodícího se z posloupnosti záběrů, tím, že v procesu vnitřní řeči spojuje obrazová okénka a vytváří z nich věty - fráze; pochopit znamená přeložit do vnitřní řeči. Toto spojování ve vnitřní řeči je základem filmové percepce. Ejzenštein vnitřní řeč neodvozuje z lingvistické aktivity, má pro něj předverbální povahu, je směsí pojmů a čistě smyslových kvalit. Film je systém figurativního jazyka (jako jiná umění), obrazů, které se sráží a překrývají; aktivace vnitřní řeči v divácké recepci nastává skrze montáž.

Ejzenštein rozlišil pět typů montáže:

Metrická montáž je matematicky vymezená absolutní délkou záběru. Konflikt tvořen čistě délkou záběru a tempem střihu bez ohledu na obsah záběrů. Délka záběrů je určena pravidelným metrickým uspořádáním, přičemž proporční vztah záběrů v rámci sekvence zůstává stejný. Například alternující záběry v honičkových sekvencích se zkracují.

Rytmická montáž určuje délku záběru dle jeho obsahu. Například velký celek je delší než detail. Rytmus je souhra tempa a důrazu. Střih je postaven nejen na metrických požadavcích, ale i na rytmu pohybu uvnitř záběrů. Rytmus může metrické tempo posílit, nebo mu naopak odporovat. Ve filmu *Křižník Potěmkin* stejnoměrný rytmus nohou vojáků sestupujících ze schodů porušuje metrické tempo střihu a udržuje napětí sekvence. Rytmická funkce je dominantní hlavně v avantgardě, čistém filmu, filmu jako hudbě. Přitom rozlišujeme alespoň dva druhy rytmu: výtvarný spočívající v rovině tvarů, světla nebo barev a časový.

Tonální montáž - základem střihu se stává dominantní emocionální tón záběru, primární expresivní kvalita. V rytmické montáži je montážní pohyb určován pohybem objektů nebo pohybem divákovy pohledu vedeného nehybnými objekty. V tonální montáži jde o pohyb v širším smyslu, je založena na emocionálním tónu dané části, na její dominantě. Tonální dominantou může být např. osvětlení a světelná kvalita, stupeň ostrosti/zamlženosti, vizuální útvary. Tonální montáž se netýká ani tak rytmu nebo obsahu záběrů, ale spíš jejich textury.

Alikvotní montáž je syntéza metrické, rytmické a tonální. Ty jsou založeny na dominantním rysu - délka záběru, obsah, primární expresivní kvalita. Zde je místo dominanty zapojeno více stimulujících prvků. Namísto dominanty jsou stimuly viděny jako komplex. Např. procesí rolníků prosících za konec sucha je sestříháno tak, aby byly zdůrazněny sekundární expresivní kvality: slavnostní pohyb ikon, vytržení prosících rolníků, spalující slunce, spalující žížeň. Později nastala proměna tohoto typu montáže v závislosti na koncepci montáže *polyfonní*. Alikvotní tóny jsou jako *motivy*, *hlasy* a zahrnují vracející se způsob rámování, opakující se gesta, objekty.

Intelektuální montáž je nejvyšší stupeň montážní formy založené na "*rezonancích alikvotních tónů intelektuálního řádu*". Význam je výsledkem divákova pohybu mezi dvěma vizuálními figurami. Záběry coby atrakce jsou jen stimulace a až v interakci záběrů je vytvářen význam. Cílem je dát montáží vzniknout abstraktnímu pojmu, nikoli emocionální nebo psychologické reakci, jako u ostatních typů.

Například v Ejzenštejnově filmu Deset dnů z r. 1928 je cesta předsedy prozatímní vlády Kerenského k moci znázorněna tím, že Kerenský vystupuje po schodech, prostřiháváno s titulky označujícími jeho vzestup - ministr války, generalissimus - kamera přejíždí na konci sekvence jeho boty a rukavice a najíždí na mechanického páva, který roztahuje pestré peří. Celá sekvence se snaží sugerovat marnivost, pýchu, diktátorské ambice Kerenského a jeho vlády.

Jednotlivým typům montáže odpovídají určité typy efektů, účinků. Metrická montáž má primitivní kinestetický efekt, což je soubor pocitů umožňujících vnímání pohybu podrážděním receptorů ve svalech. Rytmická montáž má jednoduchý emocionální efekt, tonální montáž dosahuje účinku vyššího řádu: melodicko-emocionální reakci. Alikvotní montáž na vyšší rovině opakuje pohybové účinky metrické. Namísto pravidelného rytmu je kompozicí spíše nepředvídaných úhozů. Intelektuální montáž spouští procesy formování pojmů. ^[69]

Takto viděné účinky vychází z modelu lidské psychofyzické konstituce, založeném na monistickém materialismu, tedy že hmota je prvotní a až na určitém vyspělém stupni organizace hmoty může dojít ke vzniku vědomí.

Vnímání události vyvolává určitou motorickou aktivitu, jež plodí emoce, emoce pak spouštějí proces myšlení. Pohybová aktivita je základem pro vytříbenější reakce emocionální, které pak mohou být využity k tvorbě intelektuálních reakcí. Poznání je kinestetické a tělesný pohyb zase vyvolává myšlení, protože myšlení je podobně jako emoce stále pouze fyzickou aktivitou mozku a nervového systému. Pro marxismus je nelze oddělovat od vidění nebo trávení: je jen vyšší mozkovou aktivitou. Duševní život je v nepřetržité příčinné souvislosti s přírodním a hmotným světem a psychologie spadá s fyziologií v jedno.

Kognitivní filmová teorie, která se objevila na konci 20. století, ve značné míře zvonuobjevila to, co sovětská montážní teorie přinesla o desítky let dříve. Pohyb v obraze nás nutí myslet, aktivuje obsahy naší psýché, které temporálně a strukturně odpovídají vnímanému. A je to především náš vlastní pohyb, který nám přináší nové obrazy. Pohyb v teritoriu konstituuje naše emoce, rhizomatický pohyb, který překračuje ze vzorů teritoria dále, nás nutí myslet.

Ejzenštejn se nebojí ve svých filmech i v teorii pracovat s fyziologickou až fyzickou diváckou reakcí. Divák je jako základní materiál divadla, jenž má být formován, utvářen v souladu s požadovaným nasměrováním (naladěním), divák jako materiál, jenž klade materiální odpor, který musí být překonán násilím. Umělecké dílo je pro něj traktorem orajícím divákovu psýché, série úderů pěstí a šoků. Sovětský film musí lámat kosti, zpracovávat, přepracovávat, vypracovávat, působit přímo na divákovy fyzické stavy, aby byly skrze ně ovlivněny i stavy emocionální a intelektuální.

Umělec tvoří nové řetězce *podmíněných* reflexů skrz spojování vybraných fenoménů s nepodmíněnými reflexy, jež vytvářejí; umění tak organizuje lidskou mysl prostřednictvím emocí. To začíná na tělesné úrovni tím, že divák vědomě opakuje hercovo jednání skrz *motorickou imitaci*, a proto je *infikován* emocemi, jež vyrůstají z tělesných změn a přenášejí se jimi. Vycházel zde z Williama Jamese: cítíme lítost, protože pláčeme, bojíme se, protože se třese. Empatii můžeme považovat právě za takové emocionální pohlčení.

Nemimetičnost fyziologického účinku je přitom zjevná. Divákova reakce je nezávislá na tom, zda daný prostředek-stimul vytváří podobnost se skutečností, důležitá je jen intenzita a organizace stimulů. Divákem lze pohnout jen skrze vytvoření asociací v jeho mysli prostřednictvím atrakcí. Atrakce působí bezprostředně smyslově a emocionálně a podrobují diváka experimentálně ověřenému a matematicky vypočítanému působení, aby mu způsobily emocionální ořes. Teprve tento ořes umožní vnímat výsledný ideový závěr.

Afekty mají somatické doprovodné jevy: zčervenání, pot, zrychlení tepu, sucho v ústech. Psychosomatická Alexandrova škola například vychází z toho, že každý emocionální stav má svůj fyziologický obraz. Přesné fyziologické koreláty se však nepodařilo najít ani u afektů. [70]

Co se týká psychofyziologických vztahů, dualistické pojetí Descartovo vychází z toho, že tělo a duše jsou svojí podstatou odlišné a buď na sebe vzájemně působí, nebo se nacházejí v psychofyzickém paralelismu. Leibniz přirovnával takový paralelismus stejnému chodu dvou hodin – na základě bohem stanovené harmonie.

Monistické, Spinoziánské pojetí tedy tvrdí, že duše a hmota jsou různé formy vyjádření bytí jedné a téže skutečnosti. Duše je jenom produktem, derivátem nebo stavem tělesného a hmotného.

Současná věda vychází z pragmatické hypotézy vzájemného působení psychofyziologického. Na tělesné a duševní pohlíží jako na jeden celek. Kategorie tělesného a psychického jsou pojaty jako dvě odlišné řady postojů a událostí, přičemž každá řada dějů má vlastní zákonitosti. Vzájemně na sebe působí a jsou navzájem závislé, interdependentní.

Aktivitu psychiky a způsob interpretace obrazů demonstroval Lev Nikolajevič Kulešov ve známém experimentu. Natočil delší detailní záběr tváře herce Ivana Mozzuchina, kterého instruoval tak, aby se tvářil co nejvíce neutrálně. Tento záběr rozdělil a proložil třemi stejně dlouhými prostřihy: záběrem kouřící polévky, záběrem otevřené rakve s mrtvolou mladé ženy a nakonec záběrem hrajícího si dítěte. Tento krátký snímek promítl zkušebnímu vzorku nic netušících diváků. Účinek na publikum byl ohromný. Vsevolod I. Pudovkin, další režisér sovětské montážní školy, o tom později napsal: „*Když jsme ukázali tyto tři kombinace divákům, kteří nebyli do tajemství zasvěceni, účín byl neobyčejný. Diváci byli nadšeni hercovou hrou.*“ Tvář herce totiž v takovém případě vypadá, že je smutná, pokud následuje po obrazu rakve, nebo veselá, vztahuje-li se k dítětem.

Kulešov tím dokázal, že záběr je ze své podstaty mnohoznačný a v závislosti na celku může ve své podstatě znamenat cokoli. Pro Kulešova byl záběr základní surovinou filmového díla (podobně jako v hudbě tóny a v řeči slova) a teprve ve spojení s dalšími záběry pak získával přesah a obsahové vyznění, které v něm samotném nemuselo být nutně obsaženo. Až montáží vzniká kinematografické vyprávění a význam znak nabývá až v kontextu svého výskytu. Tento významotvorný proces je figurativní, protože výsledný význam není denotován žádným ze znaků, ale vynořuje se až z jejich kombinací. [67]

Organická jednota a napětí mezi kódy

Je třeba doplnit, že Ejzenštejn viděl dvě koncepce filmu. Kromě filmu jako psychologického stroje a nástroje rétorického přesvědčování to byl i film jako organická forma a autonomní umění. Toto druhé pojetí nám o psychologickém působení obsahu možná řekne další poznatky. Například to, z čeho se tento obsah skládá, jakou má strukturu. Kostýmy, rekvizity, herecké vyjádření, barvy, světelná kompozice, hudba. Nejen ve filmu, ale i v divadle a dalších scénických uměních autoři spojují celek na základě současného pohybu řady linií s vlastními kompozičními chody. Klubko linií zároveň i samostatně prostupuje posloupností záběrů.

Z pohledu sémiotiky používá každý *text* ne jeden, ale mnoho kódů. Teoretikové se liší pouze ve své klasifikaci těchto kódů. V knize S / Z z r. 1974 rozebral Roland Barthes pět kódů používaných v literárních textech: *hermeneutické*, pojednávající narativní zlomové body, *proairetické*, základní narativní akce, *kulturní*, společenské znalosti, *semické*, k médiu se vztahující kódy a *symbolické*, témata. [71] Sovětský sémiotik Jurij Lotman podobně vysvětloval, že báseň je *systém systémů* - lexikálních, syntaktických, metrických, morfologických, fonologických a tak dále - a že vztahy mezi těmito systémy vytvářejí silné literární účinky. Každý kód nastavuje očekávání,

kteře porušují jiné kódy. ^[72] Význam literárních textů tak může být pře-determinován několika kódy. Stejně jako znaky je třeba analyzovat v jejich vztahu s jinými znaky, tak kódy musí přezkoumány ve vztahu k jiným kódům.

Začít si uvědomovat provázanou souhru těchto kódů vyžaduje pomyslně rekurzivní proces opětovného čtení. Rovněž nelze tato čtení omezovat na vnitřní strukturu textu, protože kódy využitý v ní přesahují konkrétní text - což je otázka *intertextuality*. Ve stejném roce jako Barthez publikoval Christian Metz svoje teze o mnohokódovosti filmu. ^[74] Filmové dílo se uskutečňuje jako zpráva mnoha kódů. Mnohé z nich nejsou filmové a i ty filmové se vyznačují různou mírou specifičnosti, nikdy ale takovou, že by se nevyskytovaly v jiném znakovém systému. Pouze kombinace těchto kódů formuje individuální textový systém díla. Podobnou úvahu o zakotvení filmu v širších společenských souvislostech shrnuje italský filmový teoretik Francesco Casetti ve své úvaze z r. 2007: „*Kinematografie byla vždy objekt s mnoha fazetami, zakořeněný v několika teritoriích. Je pravda, že byla označována unifikující definicí ale je také pravda, že nyní může být mnohem užitečnější přemýšlet o ní jako o množné a rozšířené entitě, odpoutané od jediné identity. V tomto ohledu ústup teorie může znamenat obtížnost najít v kinematografii a její historii specifický obor. ... Kinematografie je něco jako brána, křižovatka, na níž se různé estetické, kulturní a společenské procesy spojují. Proto, díky této roli brány, kinematografie nekonstituuje pevnou a určenou oblast. Co má význam nejsou její interní záležitosti, ale způsoby, kterými kinematografie pomáhá vyvolávat, spojuje a znovu-artikuluje okolní oblasti. V tomto smyslu film nemá vlastní historii, sdílí historii jiných. Nikdy neměla identitu jinou než iluzorní: co od jejího zrodu bylo nazýváno kinematografií, bylo ve skutečnosti průsečíkem širších a hlubších sil.*“ ^[73]

K pochopení organické jednoty filmu je třeba ještě něco více. Alicja Helmanová zdůrazňuje především moment syntézy. ^[75] Ke koncepci mnohokódovosti jako uspořádání rovnoběžných nebo dokonce nezávislých kódů se vyjadřuje kriticky. Vícekódovost formuluje jako jedinečnou syntézu kódů, která dává jeden nový, složený kód, který pouze částečně využívá přirozených vlastností výchozích kódů a zásadně je přetváří. Rozpouští je v nových vazbách, formuje nové významy, nové kvality. Dílčí kódy jsou podle ní komunikačně neplnohodnotné a až ve výsledném díle dávají nový, logicky zformulovaný komunikát. Při jejich přeformování dochází se mění jejich estetické vlastnosti dochází také k jejich přeměně významové. „*V sémiotickém univerzu filmu neexistuje tedy úplný a plnohodnotný subkód a vnitřní jednota audiovizuální struktury filmu znamená v podstatě úplnou integraci a funkční podřízení všech subkódů. Tyto subkódy se vyznačují hlubokou závislostí na kontextu filmového celku, do něhož jsou vepsány.*“ ^[76]

Jazyk v sobě obsahuje zdroje, umožňující jeho kreativní užívání. V knize Pravidlo metafory Paul Ricoeur píše, že existuje jazyková představitivost, která vytváří a regeneruje význam prostřednictvím *moci metaforičnosti* uvést věci novým způsobem. Svěží metafory, metafory, které nebyly redukovány na samozřejmost, odhalí nový způsob, jak vidět své referenty. Kreativně transformují jazyk. Nejsou pouze řečnické ozdoby. Mají unikátní kognitivní dopad a jsou nepřeložitelné bez reference na zbytek doslovného jazyka. Podobným způsobem *akty vyprávění* vytváří nové zápletky a postavy, a tím vyrábí nové významy. Proto abychom si uvědomili narativní a metaforické zdroje přítomné v jazyce, znamená vidět, že i přes mnoho pravidel a kódů, které upravují použití jazyka, je vždy možné použít jazyk kreativně, vytvářet nové významy. ^[77]

Metafora je druhem figurativního vyjádření. Figura odpoutává jazyk od jeho popisné, faktografické funkce. Je prvkem odchylky od roviny jeho každodenního užívání, běžného významu a prostředkem tvorby významu originálnější, *figurativním* neboli obrazným, způsobem. Básnický jazyk se vyjadřuje obrazně. Figury jsou z tohoto hlediska druhem kontaminace verbálního ikonickým, a tím i jistými hraničními momenty jazyka, jeho hybnými principy, které mají moc jazyk tvarovat, rozšiřovat a obnovovat. Figurace je aktem ztvárňování, který představuje viditelně to, co dosud viditelné nebylo. ^[78]

Obr. 2.13: Maiden, 1998.
Steina hraje na housle ovládá pohyby robotické struktury. Na jedné straně hudba, na druhé kybernetická struktura. Kód jednoho média, sestávající z hudebních tónů, je převeden a aplikován na geometrické parametry mechanického pohybu. Robot tak ožívá, slyší hudbu a reaguje na ni, jakoby získal city.



Film a další vizuální média ve srovnání s verbálním jazykem postrádají pevně danou gramatiku i lexikum, je obtížné přesně definovat jeho pravidla a normy, jakož i rovinu *běžných* obrazů, a proto představují obrazy a figury jeho jediný opravdový slovník. Metafora je potom jednou z klíčových figurativních technik. Americký teoretik Dudley Andrew vychází především z Ricoeurovy práce o živé metafoře, když prohlašuje metaforu za privilegovanou figuru filmové řeči, událost diskurzu, která zásadně proměňuje či přepisuje dosavadní význam textu, ve kterém je použita. Působí na základě záměrného vnesení nesouladu do kterékoli fáze filmového procesu (percepce, reprezentace, narace či žánru). Tento nesoulad, komplikace diskurzu, naruší hladký pohyb diváka při odkrývání významu a vynucuje si interpretaci, tedy hledání významu na jiné úrovni textu. Nerozpoznání, k němuž může dojít v důsledku porušení žánrových konvencí či pravidel pravděpodobnosti, nás nutí rozehrát všechny možnosti znaku a posléze skočit k nové možnosti, která vyvolá seizmický posun kontextuálního pole, díky němuž vidíme a čteme dílo jinak. [78][79]

Nelson Goodman v *Jazycích umění* základ metafory zasazuje do samotné konstrukce kategorií a schemat označení. Ustálenost doslovného užití záleží na souboru alternativ označení: co budeme pokládat za červené se liší podle toho, zda dělíme objekty pouze na červené a nečervené, nebo na červené, oranžové, žluté, zelené, modré a fialové. Podle Goodmana ^[80] hovořit o kategoriích, schematech a systémech pojmů, znamená hovořit o celých souborech označení. Souhrn oblastí extenze jednotlivých označení ve schématu je pak *sférou*. Jestliže označení *červený* zahrnuje všechny červené věci, potom příslušná sféra může zahrnovat všechny barevné věci. Označení může náležet k libovolnému počtu takových schemat, kódů, proto je význam znaku závislý na celém souboru alternativ, který nám daný kód předkládá. Označení s jedním rozsahem je málokdy omezeno na jedinou sféru. Říkáme tak např. *studené* barvy, ačkoli jejich fyzikální teplotu nemáme na mysli, *vysoké* umění, ačkoli geometrická výška skutečně nehraje roli a mluvíme o jeho kvalitě, nebo dokonce o prázdne efektnosti, když kritizujeme *vysokou hru nízké úrovně*.

„Typická metafora pak mění nejen rozsah, ale i sféru. Určité označení je spolu s ostatními, které tvoří schéma, vysláno z domovské sféry tohoto schematu, aby třídilo a organizovalo sféru cizí. Zčásti právě tím, že s sebou nese změnu orientace celé sítě označení, poskytuje metafora vodítka pro svůj vlastní rozvoj a precizování. ... Celý soubor alternativních označení, celý organizační aparát se zmocňuje nového území. Dochází k přesunu schématu, stěhování pojmů, odcizování kategorií. Metaforu můžeme považovat za záměrný kategoriální omyl.“ [80]

Zda je užití označení metaforické také záleží na tom, zda je nové. *Studená barva* již nikoho k přemýšlení, co tím chtěl básník říci, nenutí. Je to vyhaslá metafora. Postupně se vytrácí živost takového přenosu a označení se stává doslovným. Napětí mezi predikátem a objektem, které nasměrovalo naši pozornost, se ztrácí, stane-li se takové užití obvyklým.

Vytváření figur představuje vpravdě nekonečný, nikdy neuzavřený proces, charakterizovaný napětím mezi systémem jazyka a událostí figury, mezi pravidly a diskurzem, který chce něco nového sdělit. Čtyři vlastnosti diskurzu, rozlišující jej od jazyka jako systému, mají zásadní význam pro analogii, kterou Ricoeur dělá mezi texty a akcemi.

1. Jazykový systém, jak jej chápou strukturalisté je pouze virtuální a tím i nadčasový. Diskurz se však vždy vyskytuje jako aktuální událost v určitém časovém okamžiku.

2. jazyk jako systém je sám sebe-obsahující, diskurz však vždy odkazuje na osoby, které mluví nebo píše a slyší nebo čtou.

3. I když jazykový systém je nezbytná podmínka pro komunikaci, jelikož poskytuje kódy pro komunikaci, sám o sobě nekomunikuje. Pouze diskurz komunikuje mezi svými účastníky rozmluvy.

4. Znaky v jazykovém systému referují pouze k jiným znakům v něm, kdežto diskurz „se odkazuje na svět, který si nárokuje popsat, vyjádřit, nebo reprezentovat“ [49]

Akce je analogická diskurzu, protože abychom dali plný význam nějaké akci, musíme rozpoznat, že její význam je rozlišitelný od jejího výskytu jako určité časoprostorové události. Nicméně každá skutečná akce má smysl pouze proto, že nějaká konkrétní osoba koná v nějakém konkrétním čase.

Všimli jsme si toho, jak společenské skupiny vedou boj o znaky a jejich významy. Jedním z důvodů je ovládnutí kulturního, sémiotického prostoru. Znaky ovšem neleží v jednom či druhém teritoriu nebo na pevném místě. Znaky jsou přenašeči a mediátory a spíše vstupují do teritoria, konají v něm svou funkci, a to tak, že se účastní vzorů jednání daného organismu nebo společnosti. Hrají v něm roli tím, že aktivují, posilují nebo tlumí jeho určité procesy. Znaky jsou ovšem volné. Vstupují do jiného teritoria, kde se účastní jiných procesů, charakteristických pro identitu organismu k tomuto teritoriu vztaženého. Proto je důležité, aby afektuální funkce znaku pro skupinu byla správná a nepřinášela nevhodné aspekty získané jinde.

Znak je vždy na hranicích teritoria. Znaky jsou arbitrární a označují různé věci. Znak, který je příliš pevně s něčím spojen, se stává obtížným a je odstraněn. Znak uspořádává vztahy v teritoriu nebo společenském rámci, ovšem má schopnost uspořádávat i jiné rámce s odlišnou strukturou a navzájem je propojovat. Přebírá různé významy a jeho funkce je naplněna, když zprostředkuje komunikaci.

Psychická energie, potřeba epistemologického posunu, pak má svůj jistý směr. Pohybuje se tam, odkud přichází nové znaky, obohacující a nově uspořádávající systém a pohybuje se odtamtud, kde jsou významy vyčerpány, vytěsněny a mrtvy.

Média jako instituce

Mediací řeči je literatura. Jako médium již nevystačí s osobním předáváním zkušenosti z generace na generaci. Vytváří instituce. Jazykové ústavy, vydavatelství, slovníky, studijní obory. Antidivadlo ani nový román se nikdy nestaly hlavním proudem. Zvláště nový román byl zpočátku určen ne tak čtenářům, jako diskusím kolem literatury, filozofování a polemikám. Účelem bylo narušit strnulé uvažování, nahradit staré institucionalizované postupy, které se již zprofanovaly, novými. Ve stejné situaci vzniklo v prostoru mezi vizuálními a jinými médii hnutí Fluxus. Výtvarné umění, hudba a další formy byly v 50. letech striktně odděleny a institucionalizovány. Hudba měla své koncertní sály, určen byl formální průběh koncertu i technika hry, výtvarné umění mělo zase svoje galerie, odborné časopisy, systém kurátorů a aukcí. Instituce jsou pro média nutné, nemohou bez nich plnit svou funkci. Můžeme je počítat za další prvek pro média charakteristický. Instituce určují pravidla, udržují kodifikované postupy, kterými konstruují princip autorství a reálně vykonávají vlastnictví znaků. Podívejme se ale opět na tendence, které znamenaly příklon k subjektivitě, události, vybočení z automatismů do volného prostoru, jinou skladbu tvůrčích a recepčních komunit. Tendence, které nazveme postmediální.

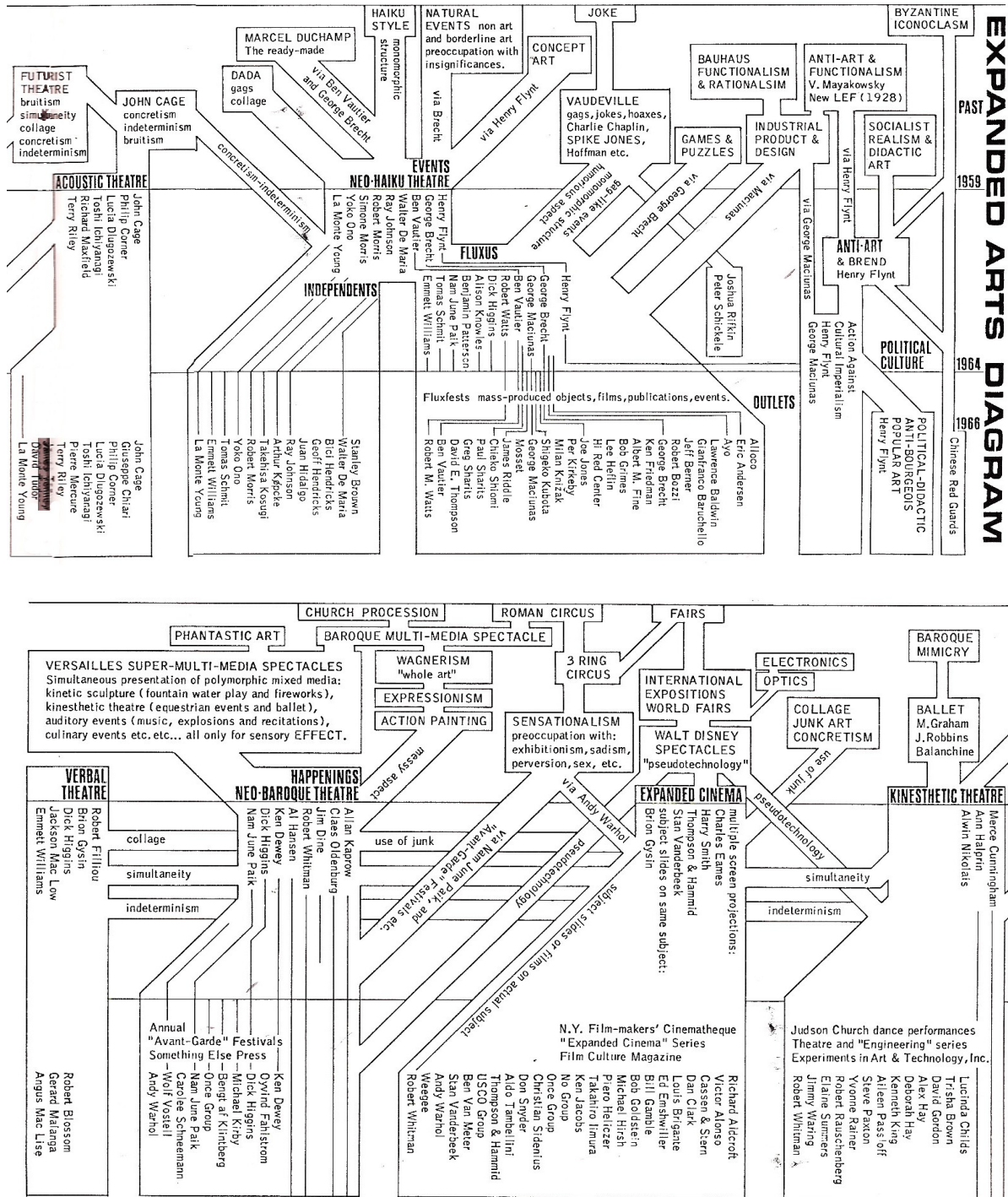
Nic netušící obecnstvo v koncertní síni, očekávající klasickou hudební produkci, bylo svědkem příchodu hudebníků, v odpovídajících šatech, vše jak by na koncertě vážné hudby mělo být. Na piano na pódiu ale už nikdo nezahrál. Umělci jej počkali barvami a poté bylo před užaslými zraky za příšerného rachotu rozmláceno. S takovým pojetím performancí přišel Fluxus.

Nekonformní umělci na začátku 60. let cítili, že instituce příliš úzce určují formu prezentace, rigidní schemata médií odmítali, dělali věci, které se nehodily do žádných škatulek či teritorií, považovali je za ne-umění. Přišli z průzkumem ne-personality a novým přístupem k umění. Dick Higgins v dokumentu o Fluxus ^[58] říká: „*V 50. letech jsem začal jako skladatel, zjistil jsem, že skládám hudbu s použitím slov, což ze mě dělalo básníka a že dělám notace pro tuto poezii, což mě dostávalo do vizuálního umění. Také jsem studoval malbu takže jsem brzo pracoval se všemi uměními a stále sem čekal na den, kdy budu dělat jen jedno umění, zaměřím se jen na jednu věc, ale nikdy se tak nestalo takže jsem to vzdal a nazval fúzi těch věcí, které jsem dělal, intermédia.*“ Ben Vautier pokračuje: „*Fluxus obsahuje událost. Událost znamená život. Vezmu sklenici vody a vypiju ji. To je Fluxus. Jestliže předvádím, jako že ji piju, to je divadlo. Jestliže se zabalím do igelitu, je to divadelní happening, když křičím a dělám melodrama, je to romantický divadelní happening... Fluxus vychází z Duchampa, Johna Cage a zenu. Duchamp přinesl myšlenku ready-made, Cage přinesl myšlenku živého vystoupení a ne-personality a zen ještě něco jiného.*“

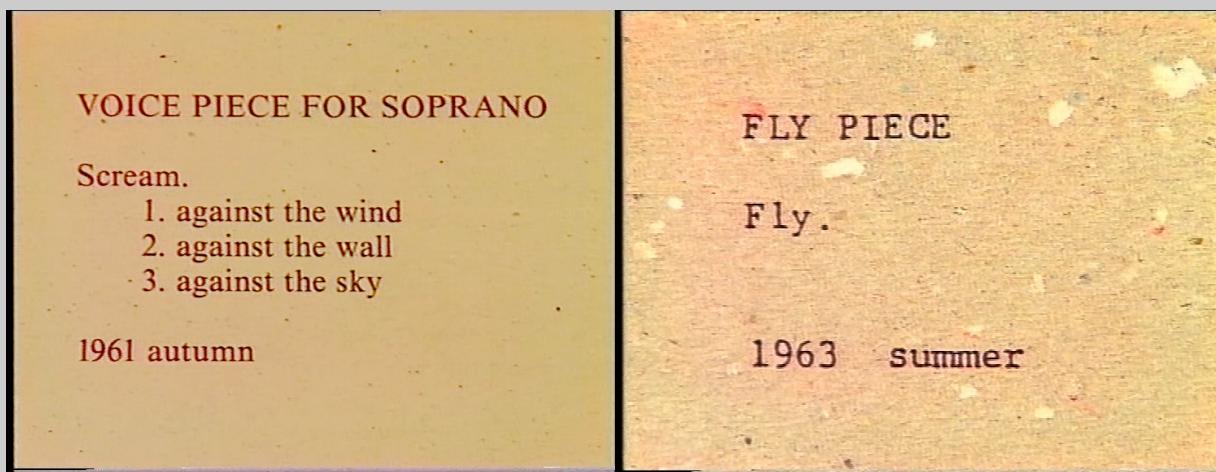
Na diagramu George Maciunase, neunavného organizátora skupiny, je vidět jakoby celá nová teorie umění s jednotlivými prolínajícími se vlivy. Křížení médií je znázorněno jako ulice se jmény protagonistů, vedoucí do nových volných prostor. Dočasně vzniká zóna nevlastněná žádným médiem, pro kterou se mapa a vazby na okolí teprve vytváří. Je příznačné, že jsou zde jednotlivé odnože a žánry reprezentovány konkrétními umělci a jejich skupinami. Kulturní znaky jsou v nich kondenzací činnosti jednotlivých lidí a jejich kolektivní tvorby. Diagram, který Maciunas vytvářel v jednotlivých verzích delší dobu, je z r. 1966 a ještě v něm není větev videoartu. Na počátek 70. let, tedy 10 let po prvních performancích Nam June Pajka, vzpomíná Steina Vasulka: „*Než jsme měli The Kitchen domlouvali jsme si různá místa jako Judson Church nebo WBAI Free Music Store. Nainstalovali jsme třeba tolik monitorů, kolik jsme si dokázali vypůjčit, do dlouhé řady a pak nechali plynout obrazy z jednoho na další. Audio tvořily většinou videem řízené syntetizované zvuky. A kvůli té době, myslím květinové době hippies, lidé jenom seděli a dívali se celé hodiny. Nic je nezajímalo, seděli se zkříženýma nohama na zemi, někteří se houpali dopředu a dozadu. Ve*

vzduchu bylo slušné množství marihuanového kouře. Bylo to volné, bezprostřední. Ne jako dnes kdy musíte přijít včas a platit peníze....

Nam žil v ulici kousek od Kitchen. Občas se objevil ve svých domácích teplákách s několika šátky obtočenými kolem břicha. Uměl prostě prozářit prostor, když vstoupil se svým triumfálním úsměvem. Pak třeba rychle usnul a na konci představení přišel k prezentujícímu umělci a řekl: „Mladý muži, myslím, že jste génius“.... Ano, často performoval, zkoušel věci. Když měl svoje vystoupení, přišlo publikum, takový Madison Avenue typ lidí, s jejich kožešinami, perlami a vysokými podpatky. Byl to podivně jiný druh publika.... Byl v uměleckém světě, začínal získávat jméno ve světě galerií.“ [60]



Obr. 2.14: Diagram George Maciunase [59]

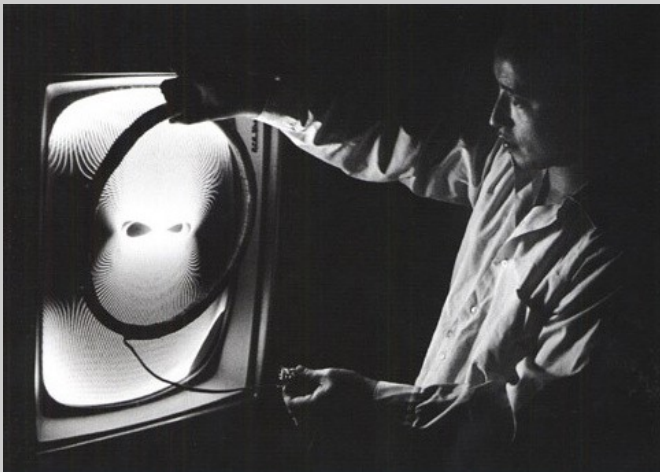


Obr. 2.15: Umění Fluxu mělo někdy charakter pokynů pro diváka.

Zmínka o temporalitě nových umění je poměrně významná. Časová struktura je důležitým rysem konformity s médiem a její narušení taktikou vystoupení z média. Některá díla byla vsutku časově neomezená, mimo čas, jiná dosahovala svého působení rychlou zkratkou, jiná rozpínala a analyzovala časový okamžik do dlouhé až nesnesitelné polohy. Šlo o zkoumání časovosti zevnitř samotného obrazu, nikoli podle běžných vnějších měřítek. Experimentátoři s abstraktním filmem vyvinuli hned několik systémů časových sousledností záběrů a jednotlivých snímků, používali matematické řady, zrychlování, zpomalování a opakování. Vynalézali vlastní obrazové jazyky. Tato zkoumání organizace samotné energie a hmoty často vycházela ze strukturalismu. Struktura je tvořena určitými částmi nebo elementy, které jsou k sobě ve vzájemných vztazích. Paul Sharits ve svém textu o výuce filmových studií (z r. 1978) uvádí: „*Jestliže je lidský jazyk strukturovaný, je tvořen přesně oddělenými elementy, je analyzovatelný do nezávislých jednotek, mezi kterými není postupný přechod, jejichž funkce je určena jejich vztahy k dalším jednotkám, s kterými jsou kombinovány, v systému komunikačních možností (paradigmatu) a ve vlastní řečové sekvenci, řetězci (syntagmatu). ... Vidíme, že je velmi problematické, které z parametrů kinema mohou být legitimně považovány za elementy. Je však jasné, že naše definice, co budeme považovat za morfémy a fonémy předurčí, jaká paradigmata můžeme vytvořit.*“^[65]

Zatímco určitá část teoretiků a umělců staví strukturální lingvistiku na okraj zájmu jako možná intelektuální směr bez valné důležitosti a kloní se k poetickým interpretacím po mnoho staletí vyvíjeným aparátem hudby nebo poezie, jiní, jako Sharits hledají mezi obrazy pojivo jiného druhu, jakýsi jazyk transformace, založený na kalkulu a teorii informace, mapování dynamických systémů, genetické epistemologii a kybernetice: „*Stojí za povšimnutí, že během 50. a 60. let se ujal relativně úspěšný slovník (formalismus) mezi kritiky malby a sochařství. Byl to mód, který obcházel umělcův záměr, nevyšimnal si poetických interpretací a zaměřoval se na prostý popis uměleckého objektu, s cílem určité objektivity. Nedávno byla tato forma diskutování o statických uměleckých objektech použita i na nezávislý film. Takový text, když je aplikovaný na film, vypadá spíše jako popis série spojených obrazů, než jako osvětlení sjednocené temporální struktury, kterou je filmový objekt.*“^[65]

Kromě jazyka jsou instituce také normativem v oblasti technologické. Určují standardy, rozdělují kmitočtová spektra, dohlížejí nad výrobou přístrojů a nosičů. Technologie je třetím prvkem, kterým je médium definováno, přitom všechny prvky navzájem se ovlivňují. Technické parametry, jako 24 snímků za sekundu u filmu, 50 pulsů vykreslených elektronovým paprskem televize, počet obrazových bodů, rozsah možných barev, jsou základními stavebními kameny jazyka, které médium používá. Mechanismus vynucení recepčního modu u klasického média tak nabývá jasných rysů.



Obr. 2.16: Nam June Pajk manipulující TV obraz

Můžeme najít i paralelu s novodobou digitální érou. Hnutí experimentálního, osobního filmu i počátky videoartu a videoartových performancí, jsou spjata s novou přístupností technologie. Kamery na 16mm a 8mm film se rozšířily mezi širší základnu filmařů, na trh byla uvedena kompaktní záznamová videokamera Portapak.

Jak je určitý charakter média vázán na jeho technický nosič, je potom vidět při snaze dnes videoartová díla uchovat a přepsat na nosiče současné, vycházející z jiného pojetí přenosu obrazového signálu. Média jsou závislá na celých průmyslových komplexech. Využívání technologických vlastností a limitů umělci se stejně jako kouzlo momentu performance nedá uchovat a s každou generací přepisu na nové nosiče se část této řeči a dobového kontextu ztrácí.

Experimentální film zná celou řadu postupů, jak definovat novou řeč a způsobů narušení média technologicky nepočítaně. Od úrovně spíše technologicko-spoločenské, kdy Nam June Pajk do krabice televizního přístroje, zbavené obrazovky a elektronických obvodů, umístoval sošku Buddhy aby prosadil jiná pravidla hry, zenový mód, přes spektakulární performery Ant Farm, projíždějící limuzínou Caddillacu stěnou hořících televizních obrazovek, k úzce technicky zaměřeným deviacím s magnety deformujícími televizní obraz nebo výzkumům videosyntezátorů, jako Rutt-Etra skupinou videoartových umělců kolem Vasulkových. Sharits nebo Woody Vasulka se pokoušeli definovat nový jazyk a nové vyjadřovací schopnosti na úrovni jednotek obrazu. Mnoho performancí skupiny Fluxu bylo založeno také na instrukcích, možná navazujících na příkazy hudební notace, ale na úrovni společenského jednání.

Videoart je vůči televizi postmédium. Podobně jako experimentální film vůči kinematografii hlavního proudu. Mnoho umělců a jejich skupin definovalo novou řeč, s jinými elementy a strukturami. Shodli se na nových postupech a významech. Objevili nové videografické časoprostory, do kterých klasický film nemá svým způsobem vyprávění a očekáváním anonymní masy diváků přístup.

Jiné jsou také způsoby recepce co do prostředí a lidských komunit, které se s nimi pojí. Mají jiný typ návštěvníků, fanoušků, účastníků projekcí a happeningů. Odehrávají se v jiných prostorách, oproti mediální podobě mnohem variabilnějších, subjektivnějších, v blízkém lidském kontaktu. Ve veřejném prostoru, v galeriích, kavárnách, s pozváním přímo do kuchyně. V instalacích přímo do virtuálního prostoru, osobního a tělesného. Experimentátoři odstínili moc televize a filmu a vytvořili autonomní prostory, kde technologickou mediací otevřeli nové roviny senzitivity v lidské komunikaci.

Literatura

1. Uexküll, Jakob von. *Mondes animaux et monde humain*, pův. vyd 1934, Éditions Denoël 1965
2. Bergson, Henri; *Time and Free Will: An Essay on the Immediate Data of Consciousness* 1910. (Essai sur les données immédiates de la conscience 1889) Dover Publications 2001
3. Massumi, Brian: *Parables for the virtual. Movement, Affect, Sensation*, Duke University Press, 2002
4. Merleau-Ponty, Maurice: *Structure of Behavior*, Beacon Press, 1967
5. Hallé, Francis. *Les arbres peuvent-être immortels et ça fait peur*, Téléràma n° 3066, 2008
6. Leibniz, Georg Wilhelm. *Paris Notes*, in: G. W. Leibniz's *Monadology: An Edition for Students*, cd. Nicholas Rescher, University of Pittsburgh Press, 1991
7. Deleuze, Gilles: *Spinoza. Philosophie pratique*, Editions de Minuit, 2003
9. Heidegger, Martin, *Die Grundbegriffe der Metaphysik. Welt-Endlichkeit-Einsamkeit. The Fundamental Concepts of Metaphysics: World, Finitude, Solitude*, přel. William McNeill a Nicholas Walker. Bloomington: Indiana University Press, 1995.
10. Buchanan, Brett. *Onto-Ethologies - The Animal Environments of Uexküll, Heidegger, Merleau-Ponty, and Deleuze*, State University of New York Press, 2008
11. Chomsky, Noam. *Cartesian linguistics*. New York: Harper & Row. 1966
12. Foucault, Michel, *L'archéologie du savoir*, Editions Gallimard, 1969
13. Searle, John. *The Mystery of Consciousness*, Granta Books 1997
14. Weinstock, Michael. *The Architecture of Emergence: The Evolution of Form in Nature and Civilisation*, John Wiley & sons, 2010.
15. Thompson, D'Arcy Wentworth. *Prologue to On Growth and Form*, publikováno 1917, Cambridge University Press, 1961.
16. Kleiber, M. 'Body size and metabolism', *Hilgardia* 6, 1932.
17. Hanczyc MM, Toyota T, Ikegami T, Packard N, Sugawara T, 'Fatty Acid Chemistry at the Oil-Water Interface: Self-Propelled Oil Droplets', *Journal of the American Chemical Society* 129(30): 2007
18. Hanczyc MM, Ikegami T, *Chemical Basis for Minimal Cognition*, *Artificial Life* 16, 2010
19. Lawrence S. Bale, Gregory Bateson, *cybernetics and the social/behavioral sciences*, 2000
20. Bertalanffy, Ludwig von. *Organismic Psychology and Systems Theory*. Barre, Massachusetts: Clark University Press, 1968
21. Wiener, Norbert. *Cybernetics, or Control and Communication in the Animal and the Machine*. John Wiley & Sons, New York 1948
22. Maruyama, Magoroh. *The Second Cybernetics: deviation-amplifying mutual causal process*, *American Scientist* 51, 1963
23. Laszlo, Ervin. *Introduction to Systems Philosophy* (New York: Harper Torchbook, 1973), p. 269.
24. Bateson, Gregory. *Form, Substance, and Difference*, in *Steps to an Ecology of Mind: Collected Essays in Anthropology, Psychiatry, Evolution, and Epistemology* (San Francisco: Chandler Publishing Company, 1972), pp. 457-461
25. Bateson, Gregory. *Minimal Requirements for a Theory of Schizophrenia*, A.M.A. *Archives of General Psychiatry* 2, 1960
26. Peirce, Charles Sanders. *On a New List of Categories*, 1867
27. Liszka, Jakób, James. *A General Introduction to the Semeiotic of Charles Sanders Peirce*: Indiana University Press Bloomington and Indianapolis. 1966
28. Interview with Gregory Bateson and Margaret Mead, *CoEvolution Quarterly*, June 1973.
29. Petru, Marek. *Fyziologie mysli (Úvod do kognitivní vědy)*; 1. vyd. Praha: Triton 2007
30. Deleuze, Gilles a Guattari, Félix. *Tisíc plošin. Kapitalismus a schizofrenie II*. Z fr. Orig. *Mille Plateaux*, 1980 Přel. Marie Caruccio Caporale, Praha, 2010
31. Bachelard, Gaston. *Poetika prostoru*. Z fr. Orig. *La poétique de l'espace*, 1957, přel. Josef Hrdlička, Praha 2009
32. Deleuze, Gilles a Guattari, Félix. *Anti-Œdipus*. Trans. Robert Hurley, Mark Seem a Helen R. Lane. London, New York: Continuum, 2004. *Capitalism and Schizophrenia I. 1972-1980*. Trans. of *L'Anti-Oedipe*. Paris: Les Editions de Minuit.

33. Marianne L. Teuber (1973). New aspects of Paul Klee's Bauhaus style. In Paul Klee: Paintings and watercolors from the Bauhaus years, 1921-1931. Des Moines, IA: Des Moines Art Center
34. Namer, Gérard. Doslov, in: Halbwachs, Maurice, Kolektivní paměť, Praha, Slon, 2009
35. Arnheim, Rudolf. Gestalten and computers,, Gestalt Theory, Vol. 21, No 3, 1999
36. Deregowski, Jan B. Illusions, Patterns and Pictures: A Cross-Cultural Perspective. New York: Academic Press, 1980
37. Gombrich, Ernst H. The Image and the Eye: Further Studies in the Psychology of Pictorial Representation. London: Phaidon, 1982
38. Messaris, Paul. To What Extent Does One Have to Learn to Interpret Movies?' In Sari Thomas (Ed.): Film/Culture. Metuchen, NJ: Scarecrow Press, 1982
39. Jameson, Fredric (1972): The Prison-House of Language. Princeton, 1981
40. Nichols, Bill. Ideology and the Image: Social Representation in the Cinema and Other Media. Bloomington,
41. Halbwachs, Maurice, Kolektivní paměť, z fr. orig. La Mémoire collective, 1950 přel. Yasar Abu Ghosh a kol., Sociologické nakladatelství, Praha, 2009
42. Schumann, Robert. Gesammelte Schriften über Musik und Musiker. Leipzig, 1854
43. Thayer, Lee. Human Nature: Of Communication, of Structuralism, of Semiotics, Semiotica 41, 1982
44. Sapir, Edward. Culture, Language and Personality (Ed. D G Mandelbaum). Berkeley, University of California Press, 1958
45. Whorf, Benjamin Lee. Language, Thought and Reality (Ed. John B Carroll). MIT Press, 1956
46. Dějiny francouzské literatury 19. a 20. století, sv. 3, Academia Praha 1979
47. Massumi, Brian: Parables for the virtual. Movement, Affect, Sensation, Duke University Press, 2002
48. Ricoeur, Paul. Narrated Time, Philosophy Today 29, 1985
49. Ricoeur, Paul. From text to action, z fr. orig. Du texte á l'Action: Essais de l'herméneutique II, 1986, Northwestern University press, 1991
50. Buruma, Ian. Vražda v Amsterdamu. Academia Praha, 2010
51. Smith, Greg M. Film structure and the Emotion System, Cambridge University Press, 2003
52. Szczepanik, Petr. Příběhy pro oči, emoce a svaly: Rozhovor s Torbenem Kraghem Grodalem, Illuminace, 2007, č. 2 (66)
53. Grodal, Torben. Moving Pictures: A New Theory of Film Genres, Feelings, and Cognition. Oxford : Clarendon Press / New York : Oxford University Press 1997.
54. Väliaho, Pasi: Mapping the moving image: Gesture, Thought and Cinema circa 1900, Amsterdam university Press, 2010
55. Dulac, Germaine. Aesthetics, Obstacles, Integral Cinégraphie, z fr. přel. Stuart Liebman, in: French Film Theory and Criticism, A History / Anthology, vol. 1 1907-1929, ed. Richard Abel, Princeton University Press, 1988
56. Mitry, Jean. The Aesthetics and Psychology of the Cinema, z fr. orig. Esthétique et psychologie du cinéma (1963, 1965) přel. Christopher King, London: Athlone Press, 1998
57. Romains, Jules. The Crowd at the Cinematograph, in: French Film Theory and Criticism, A History / Anthology, vol. 1
58. Movin, Lars, (režie). Misfits – 30 Years of Fluxus. Cinnamon film, 1993
59. Williams, E. a Noel, A., Mr Fluxus: Ein Gemeinschaftsportrait von George Maciunas 1931-1978, Wiesbaden: Harlekin Art, 1996
60. Buffalo Heads: media study, media practise, media pioneers 1973 -1990, ed. Woody Vasulka, Peter Weibel, ZKM Karlsruhe, 2008
61. Wikipedia, heslo Entrainment (biomusicology)
62. Patel, Ani. (2008). "Beat-based rhythm processing as a key research area", In Music, Language and the Brain Oxford: Oxford University Press.
63. Chomsky, Noam. Syntactic structures. The Hague: Mouton, 1957
64. Münsterberg, Hugo. The Photoplay, 1916
65. Sharits, Paul. A Cinematics model for Film Studies in Higher Education, in: Buffalo Heads: media study, media practise, media pioneers 1973 -1990, ed. Woody Vasulka, Peter Weibel, ZKM Karlsruhe, 2008
66. Postman, Neil. Amusing Ourselves to Death: Public Discourse in the Age of Show Business. USA: Penguin. 1985
67. Wikipedia CZ, heslo Střih (film), 2012

68. *Vertov, Dziga : My. Moskva 1966, str. 45.*
69. Ejzenštejn, Sergej Michajlovič. *O stavbě uměleckého díla*. Přel. Jiří Taufer. Praha : Československý spisovatel, 1963
70. Feldmann, Harald. *Kompendium lékařské psychologie*
71. Barthes, Roland ([1973] 1974): *S/Z*. London: Cape
72. Lotman, Yuri. *Analysis of the Poetic Text*. Ann Arbor: University of Michigan Press, 1976
73. Casetti, Francesco. Theory, Post-theory, Neo-theories: Changes in Discourses, Changes in Objects, *Cinemas : revue d'études cinématographiques / Cinemas: Journal of Film Studies*, vol. 17, n° 2-3, 2007
74. Metz, Christian. *Language and Cinema*. The Hague, Paris, 1974
75. Helman, Alicja. Problemy interpretacji dzieł filmowych. In: *Interpretacja dzieła. Konferencja w Instytucie Sztuki PAN 5. / 7. listopada 1984 roku*. Wrocław, 1987
76. Málek, Petr. Teorie intertextu a literární kontexty filmu I. In: *Iluminace No. 2 vol. 5*, NFA Praha, 1993
77. Ricoeur, Paul. *The Rule of Metaphor*, London & New York 2009
78. Kučera, Jakub, *Figurace*, Cinepur 36, 2004, Praha
79. Dudley Andrew: *Key Concepts in Film Theory*. Oxford University Press, 1984.
80. Goodman, Nelson. *Jazyky umění. Z angl. orig. Languages of Art. An Approach to a Theory of Symbols*, 1976, přel. Tomáš Kulka, Praha 2007

III.

Architektura, kybernetika a poezie života

Psychogeografie a kritika každodenního života

Situacionistická internacionála byla založena v r. 1957 na schůzi v Italské vesničce Cosio d'Arroscia. Bylo u toho osm umělců z několika zemí, pocházeli z avantgardních hnutí, která se objevila v 50. letech, ale byla v té době stále téměř neznámá: Cobra v severní Evropě, Mezinárodní hnutí pro imaginativní Bauhaus a lettrismus v Paříži. Tři byli do roka vyloučeni.

Pro začátek měli za cíl překročit umělecké specializace – umění jako oddělená aktivita – a jako celé hnutí se ponořit se hlouběji, k rozbití jazyka, k rozpuštění forem, které konstituovaly moderní umění. Rozhodlo se, že první pole jejich budoucí kreativity se bude dotýkat experimentů s chováním, konstrukcí kompletních podmínek, svobodně vytvořenými momenty života.

Jakože každá definice takových zkoumáních je jenom jinou formou kritiky nejen současného společenského a sociálního života, ale jakéhokoli hierarchického sociálního vzoru vůbec. Situacionisté zároveň odmítali neefektivitu a mystifikaci politické specializace jako prostředku transformace světa. Namísto toho si jako jediný základ nové definice revolučního ideálu své doby nárokovali právě kreativní aktivity, které chtěli iniciovat v celém rozsahu každodenního života.

Na plátně se střídají po dlouhých minutách bílé a černé plochy, zatímco ze zvukového pásu promlouvají náhodně sestříhané útržky z dialogů, citáty ze zákonů týkajících se šílenství, pasáže z novinových článků a Joyceova *Odyssea* a dialogy z westernu *Rio Grande*. Diváci buď znechuceně odejdou, nebo hledají režiséra, aby si to s ním vyřídili. Tak vypadala premiéra prvního filmu Guy Deborda *Výkřiky pro Sadeho* v říjnu 1952. Divák si na závěr užije ještě 24 minut úplné tmy a ticha. Ve stejném roce vznikla i skladba *4'33"* Johna Cage.

První Debordův film byl radikálním rozchodem se zavedenými způsoby myšlení. Vymazání všeho a počátek v úplném prázdnu. Jedny z posledních slov ve filmu říkají: „Je třeba vytvořit vědu zkoumající situace. Vědu, která si vypůjčí elementy z psychologie, statistiky, urbanismu a etiky. Společně budou usilovat o nový cíl: vědomé vytváření situací.“ O pět let později položil Debord této vědě základy ve spise *Zpráva o vytváření situací a principy organizace a aktivit tendencí situacionistické internacionály*.

Situacionisté chtěli ze začátku především ukončit veškerou uměleckou avantgardu a vzdát se výsostné role umění. „*Nevědomá imaginace je ubohá, automatické psaní je monotónní a celý ten projekt 'neobvyklého', kterým se surrealismus tak ostentativně vychloubá, je tragicky předvídatelný,*“ čteme ve *Zprávě*. Mnohem radikálnější má být proměnit život v umění permanentní revoluce, která realizuje společenskou změnu. Chtějí zničit buržoazní představu o štěstí. Nový světový řád vznikne teprve tehdy, když se do našich životů vrátí prvky hry, nepředvídatosti a kreativity, jež z nás vymazala účelová racionalita civilizace. Za hlavní úkol SI definuje Debord vypracování metod konstruování momentů, v nichž bude život „*transformován do vyššího a vášnivějšího modu.*“ [22]

V roce 1953 Constant publikoval text zvaný *Za architekturu situace*. Byl to zásadní text, založený na myšlence, že by architektura mohla umožnit transformaci denní reality. Tato koncepce popsaná v knize *Kritika každodenního života* Henri Lefebvra z r. 1947 zamýšlela vytvořit architekturu, která by sama o sobě dávala podněty k vytváření nových situací. Tento text byl začátkem celého nového pole výzkumu a v následujících letech se stal impulsem pro vznik Cobry i Situacionistické internacionály.

Společnost se prudce rozvíjela. Po r. 1960 problém Paříže tvrdě obnažil rozmach periferií a předměstí. Do té doby zde téměř neexistovaly a to, co praxe *dérive* měla odhalit, nebylo ještě tak viditelné. Najednou však byly celé rozsáhlé plochy pokryty malými domky, novými městy. Známým případem a mýtem se stalo Sarcelles, kde vznikla i nemoc, které lidé říkali *sarcellite*.

V r. 1961 Charles de Gaulle prohlásil, že je politicky a vůbec pro Francii důležité, aby Paříž znovu získala obraz moderního města. Věci musí být dány do pořádku. Paříž byla totiž poněkud rozestavěná. Budoval se silniční okruh, linky příměstských vlaků RER a pět nových měst. S tím souviselo mnoho slumů, kde v hrozných podmínkách žili přistěhovalečtí dělníci a chudáci. Divoká předměstí vedená komunistickými starosty budila obavy.

Situacionisté si zakázali pracovat, to byla aktivita samozřejmě zcela nepřijatelná. Mnohdy jsou zavržováni pro své komunistické a marxistické ideje a kavárenské intelektuáliství. Debordův styl vedení, zjevně inspirovaný Andre Bretonem se projevoval častými vyhazovými situacionistů, kteří se nějak proti pravidlům provinili. Nikdy tedy neměli více jak 10 členů současně. I Michele Bernsteinová, družce Deborda, která do časopisu o jezdeckví dělala horoskopy pro koně, vyčítali, že pracuje. V jejím experimentálním a částečně autobiografickém románu Všichni královi koně vysvětluje jedna postava cíle hnutí slovy: „Co vůbec děláme? Filozoficky přehodnocujeme celý svět.“ - „Aha, takže ležíte celý den v knihách,“ říká druhá. A hrdina odpovídá: „Ne, vůbec. Většinou jen chodíme.“

Identita francouzské kavárny se zformovala v průběhu dlouhého procesu z obyčejů a rituálů francouzského života. Neviditelné stránky kultury se vtělily do viditelné podoby kavárny, jako kdyby to byl jazyk převedený do psaného textu. ^[18] Její umístění, vztah k pouličnímu životu podpořený průhledy velkými výlohami, potřeba vidět život venku a zároveň být viděn, jakoby návštěvníci kavárny byli herci, propojovaly ulici a vnitřní prostor v typické situaci.

Debord se vyslovoval i k filmové teorii. V anti-filmu (jak svá díla nazýval) Critique de la séparation z r. 1961, sestříhaném s využitím již existujících filmů a reklam s přidáním nového komentáře, se nejdříve objevuje kritika umělé mediální produkce: „Kinematický spektakl má svá pravidla, své účinné metody produkce uspokojivých produktů. Ale realitou, kterou musíme brát jako výchozí bod, je nespokojenost. Funkce filmu, ať už hraného nebo dokumentárního, je prezentovat falešnou a izolovanou soudržnost jako náhradu komunikace a aktivity, kterých se nedostává.“



Obr. 3.1: Aubervilliers. Foto: Catherine Cavet, 1970

Čeho si ale film *Kritika separace* všímal více, bylo téma, formulované již v Úvodu do kritiky městské geografie, zveřejněném v belgickém surrealistickém časopise v r. 1955. Jak se v architektuře a urbanismu měst zapisuje bezmezná moc kapitálu a byrokratické ideologie téměř jako geologické vrstvy a moderní člověk je zde zapleten do sítě nesvobody, kterou kolem něj upletla společnost. Psychogeografie, jak ji zde definoval Guy Debord, objevuje *specifické účinky geografického prostředí, ať už vědomě organizovaného či ne, na city a chování lidí.*

Kritika separace pokračuje: „*V náhodných situacích potkáváme separované lidi, bezcílně se pohybující. Jejich divergentní emoce se navzájem neutralizují... a upevňují jejich pevné prostředí nudy. Dokud nebudeme schopni vytvořit svou vlastní historii, svobodně vytvářet situace, naše touha po jednotě povede k dalším separacím. Hledání jednotné aktivity vede k formování nových specializací. Pouze několik setkání bylo jako signály emanující z intenzivnějšího života, života, který ve skutečnosti nebyl nalezen.*“

Acéphale, režírovaný Patrickem Devallem je jedním z asi 15 filmů natočených velmi mladými filmaři po r. 1968 z podpory mecenášky umění Sylviny Boissonnas. Autoři byli velmi mladí, mladší než dřívější nová vlna a někteří strávili v polovině 60, let nějaký čas ve Warholově Factory a ve Francii pak tvořili jakousi obdobu tohoto undergroundu. Filmy se staly poměrně vlivnými, ačkoli jsou mimo Francii poměrně neznámé. Velmi si je oblíbil Henri Langlois a věnoval jim večerní projekce v Cinematéce.

S titulem vypůjčeným z časopisu Georgese Bataille *Acéphale* (doslova bezhlavý, figurativně však vyjadřující potřebu překročit racionální způsoby uvažování), je Devalův film asi nejliterárnější z celé skupiny. Začíná obrazem tváře holicího se muže, ve velkém detailu, doprovázeným nikoli zvukem holicího strojeku, ale pily, napovídajícím, že je třeba dosáhnout stavu *tabula rasa* a to radikálními prostředky.

V tomto filmu najdeme scénu, kdy místo za školní katedrou zaujímá mladý muž, vlasatý student a v lavicích sedí neobvyklá směsice lidí, včetně vousatých profesorů a hraje si dítěte. Těm je čten manifest:

„Je čas opustit zářivá světla civilizovaného světa. Na pokoušení se být rozumný a vzdělaný je příliš pozdě ... musíme se kompletně změnit, nebo přestat úplně existovat. Svět, do kterého jsme patřili, nám nedal nic, co bychom mohli milovat, kromě neadekvátnosti každého individua. Existence člověka je limitována jeho komoditami. Svět, který nemůžeme milovat k smrti, nereprezentuje nic víc, než povinnost pracovat... V předchozích světech bylo možné se ztratit v extázi, což v tomto světě vzdělané vulgarity není možné. Výhody civilizace se měří tím, jak z nich lidé profitují. Život se vždy zdá překotně nesouvislý a jeho realita a velikost může být nalezena jen v extázi a extatické lásce. Kdo ignoruje nebo nechápe extázi je nekompletní bytost, jejíž myšlenky jsou omezeny na pouhou analýzu. Existence je víc než neklidná prázdnota. Je to tanec, který nás nutí tancovat fanaticky. I když je objekt myšlení mrtvý a fragmentární, má myšlenka sama vnitřní život, jako je ten ohně.“

V myšlení Henriho Lefebvra jsou potíže vytváření každodenního života přímo spojeny s teorií *momentů*, které definuje jako *modality přítomnosti*. Situacionisté to viděli trochu jinak. Lefebvre vzpomíná, jak mu tehdy říkali: „*To, čemu říkáte momenty, my nazýváme situacemi, ale dovádíme to dále. Vy přijímáte jako momenty všechno, co se objevilo v průběhu historie, láska, poezie, myšlenky. My chceme vytvářet nové momenty.*“

Situace, jako vytvořený, organizovaný moment – Lefebvre vyjadřuje tuto touhu jako „*svobodný akt definovaný kapacitou . . . změnit moment metamorfózou a možná vytvořit nový*“ -- obsahuje prchavé okamžitosti, efemérní a jedinečné. Je to totalizující organizace, která řídí takové náhodné okamžitosti. Konstruovaná situace se srovnává s okamžitostí na meziúrovni mezi okamžitostí a momentem. Ačkoli je do určité míry opakovatelná jako směr, nebo cesta, není sama o sobě opakovatelná jako moment.

Obr. 3.2: Skupina mladých ve filmu *Acéphale* se potuluje po zvláštních a krásných koutech Paříže, opuštěných, často v podzemí.



Architektura situace byla utopická architektura, která předpokládala novou společnost. Constantova myšlenka byla, že společnost musí být transformována, aby vzniklo něco úplně nového. Henri Lefebvre v rozhovoru pro časopis *October* připomíná svou kritiku nových situací: „Když jsme o tom mluvili, vždy jsem dával jako příklad lásku. V antice byla známa vášnivá láska, ale nikoli individuální, láska k jednotlivci. Antičtí básníci psali o jisté kosmické, fyzické, fyziologické vášni. Ale láska k jednotlivci se objevuje až ve středověku ve směsi křesťanské a Islámské tradice, zvláště na jihu Francie. Individuální láska tedy vytvořila nové situace, ale nestalo se to za den...“ [23]

Srovnajme tyro úvahy s filozofií dalšího zapáleného komunisty, nebo dokonce maoisty Alana Badiou. Ten spolu s dalšími založil v r. 1969 Marxisticko-leninskou francouzskou unii komunistů a přidal se k ostatním intelektuálům na nově vzniklé University of Paris VIII/Vincennes-Saint Denis, která byla baštou kontra-kulturního myšlení. Tam mohl plamenně diskutovat s Gillesem Deleuze nebo Jean-Françoissem Lyotardem.

Badiou uvažuje takto. Čas od času na místě lokalizovatelném uvnitř situace nastává událost. Událostním místem může být např. pracující třída, daný stav uměleckých tendencí nebo slepá ulička ve vědě. Pro událost je to pouhá podmínka její existence. Událost totiž není nutná, nastat může, ale nemusí. Jestliže je situace soudržná a neutrální, událost je dokonce nemožná. To je důležitý rys Badiouovy teorie. Jsou i historické situace, které jsou bezudálostní. Událost místa je mnohost složená jednak z prvků místa a jednak ze sebe samé.

Příkladem je Francouzská revoluce. Můžeme k ní přistoupit tak, že budeme hromadit všechna fakta z Francie z let 1789 až 1794. Tento neuzavřený výčet pak nazveme Francouzskou revolucí. Co tu chybí, je to, že všechna fakta byla spojena s označením *revoluce* a procházela jím jako filtrem. Ale toto označení neodvodíme z žádného faktu, který tvořil tehdejší událostní místo. Revoluce je výraz, který označuje Revoluci samotnou. Je to nadpočetný prvek, který není prezentován na rovině faktů (není faktem z řady ostatních). Čistý signifikant sebe sama, který přesto neexistuje někde mimo svět jako platónská idea, nýbrž prodlévá ve své událostní mnohosti. Hlavní věcí je, že z hlediska situace samé (řady faktů, rysů, jevů) se nedá rozhodnout, zda událost náleží ke svému místu v situaci. Badiou pak událost neomezuje pouze na politiku, nýbrž rozlišuje celkem čtyři druhy událostí: událost politickou, uměleckou, vědeckou a událost lásky.^[24]

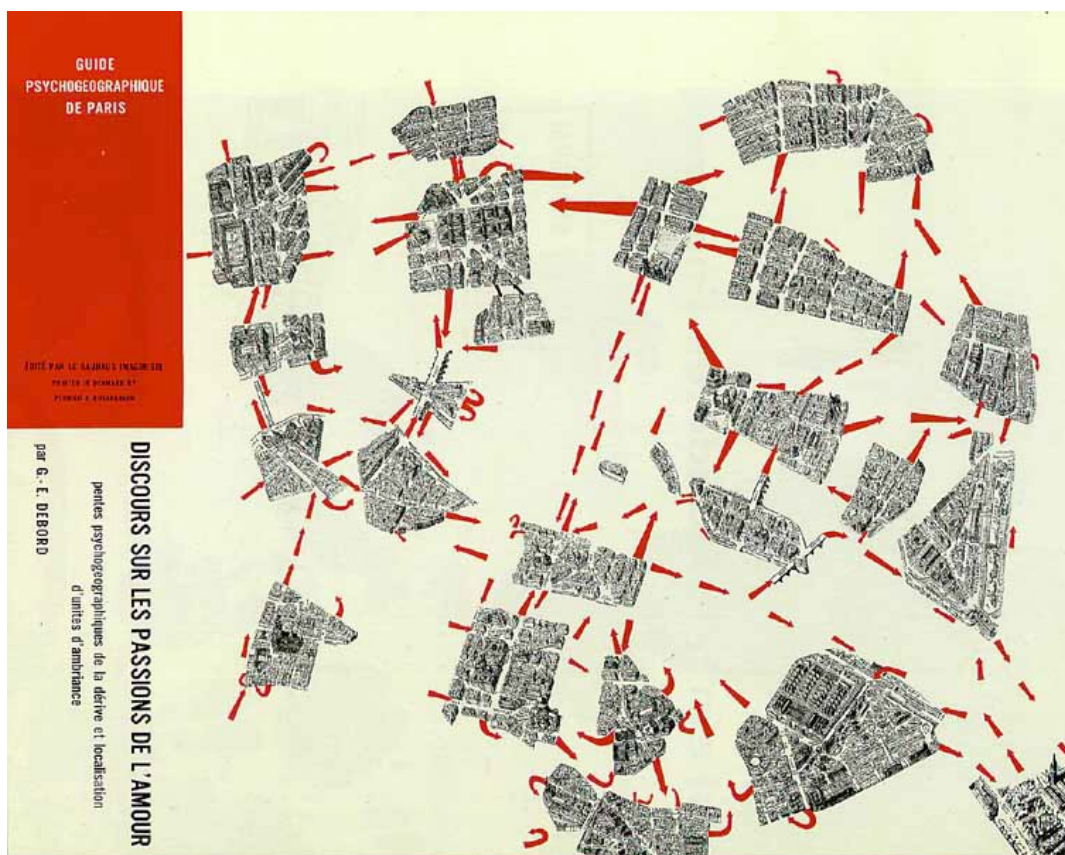
Historická *situace* není statická, nastávají v ní události, proto dochází k epistemologickému posunu. Otázkou je, jaký vztah vládne mezi subjektem jako procedurou pravdy a socio-historickou situací v její složitosti a neprůhlednosti. Subjekt se *odečítá* ze situace a napojuje se na pravdu-událost. Když pátrá po mnohostech, které lze spojit s událostí, pohlíží na mnohosti jako na něco nesoudržného, neboť vlivem události ztratila situace svou soudržnost.

Navázání subjektu na událost a jeho odečtení z tkáně socio-historické situace zabraňuje tomu, aby subjekt rozvíjel svou individuaci. Je-li subjekt vyčleněn ze situace tím způsobem, že na ní nezávisí (daná situace nehraje roli při jeho ustavení, ani jeho další existenci), pak neprobíhá interakce se situací (s okruhem objektů, druhých lidí, ekonomických a sociálních vztahů), která utváří individuální charakter subjektu. Mezi individuem, jednotkou situace, a subjektem jako procedurou události zeje propast.

Než přijde událost, je nám souzeno být pouze individui. Jak být subjektem v situaci bez události? Pokud nastane událost, není tu do té míry, do jaké ji rozpoznávají individua a stávají se subjekty? Není to tak, že událost je v tomto smyslu podmíněna subjektem? Že subjekt je schopnost rozpoznat v dané situaci událost?^[25]

Ideou situacionistů bylo, že ve městě lze vytvořit nové situace například propojením jednotlivých částí, předměstí, které byly prostorově odděleny. Nejdříve s tímto pojetím *dérive* přišli v Amsterdamu, jedna skupina pomocí vysílaček mohla komunikovat s jinou v jiné části města. Unitární urbanismus se pokoušel o to, aby spolu různé části města komunikovaly. Plynutí, zdánlivě bezcílné blouzení, narušuje tradiční, navyklé způsoby chování člověka ve městě.

V reakci na racionální modely města Pařížských poválečných plánovačů v 50. letech, Guy Debord a jeho kolegové vytvořili např. mapu *nahého města*, na níž rekonfigurovali zážitek města skrze jeho autoritu. Manipulací jednotlivých částí narušili logiku města, zkonstruovali jeho alternativní geografii. Jednotlivé oblasti k sobě byly sešity šipkami inspirovanými metodami *dérive*. Taková *psychogeografická* mapa předkládala fragmentovaný, subjektivní a dočasný zážitek města, oproti zdánlivě všemocné perspektivě planimetrické mapy. Takovéto mapování je taktikou, jak dát dohromady osobní vyprávění o městském prostoru.^[28]



Obr. 3.3: Nahé město. Psychogeografická mapa Paříže

Směry na mapě byly abstraktní do té míry, aby nebylo možné je přesně nebo objektivně následovat. Běžné mapy zobrazují jedinou nejefektivnější cestu kartografií bez napětí a tím reprezentují autoritu a jedinou možnou metodu. Psychogeografická mapa je autoritativní jen potud, kdy navrhuje pluralitu vnímání. Jednotlivé cesty *dérive* které jedinec prochází by měly být čistě intuitivní. Debord věřil, že utopie může nastat v již dříve existujícím městě, vnímání toho města se však musí změnit.

Situacionisté měli vizi města, které se stále více fragmentuje, aniž by byla jeho jednota zcela roztržena. Procházka - *dérive* - měla za cíl sjednotit tyto fragmenty v jakýsi simultánní narrativ, posloupnost a prožít je spolu s dalšími lidmi v synchronní historii. Významem unitárního urbanismu bylo sjednotit, co má určitou jednotu. Ale ztracenou jednotu, ztrácející se jednotu.

Třicet let předtím Le Corbusier navrhl srovnat se zemí většinu centrální Paříže severně od Seiny a nahradit ji šedesátiposchoďovými věžemi, umístěnými v ortogonální mříži ulic a parkové zeleně. *Dérives* v tomto *Plan Voisin* by byly nemožné, pro Corbusiera aktivita samozřejmě nepotřebná. Zatímco Debord chtěl zachovat město netknuté a *změnit vnímání*, Corbusier plánoval zcela nové město, které by konstruktivně řešilo sociální otázky a jednou postaveno a obydleno, jeho vnímání už by se neměnilo.

Pro Corbusiera byla architektura přímým odrazem vzorů jednání, strojem, programovatelným jednoznačnými schémata, které mají být promítnuty do funkční geometrie prostoru. I vnitřní zařízení domů jako židle nebo postel pro něho byly strojem na sezení, strojem na ležení, uspokojujícím potřeby, které od těchto aktivit očekáváme. Je asi hlavním proudem v architektuře, že je podoba domů a místností určena převažujícími konvenčními vzory.

Le Corbusierovi se jeho plán města pro 3 miliony obyvatel naštěstí nepodařilo realizovat. Zůstalo u manifestu, kombinace projektu s textem. O co mu ale šlo? „*Cestovatel v letadle ... náhle*

spatří, jak se mezi mihotavými čarami řek a skvrnami lesů objevuje jasný otisk, kterým se vyznačuje město vyrostlé v souladu s lidským duchem. Pečeť práce lidského mozku.“

Jeho město je výsledek vědomého plánování, někdo tuto strukturu městu vtiskl. Musí to být struktura geometrická do všech důsledků. Město umírá, protože se těmito principy neřídí. „*Přání přestavět jakékoli město moderním způsobem znamená jít do velké bitvy. Umíte si představit, že by někdo šel do boje a nevěděl, zač bojuje? K těmto rozhodnutím se dospívá v šíleném spěchu, aby se divoké zvíře udrželo na řetězu. Tím zvířetem je velkoměsto. Je nekonečně silnější než všechna tato opatření. A právě se začíná probouzet. Co nám přinese zítřek, s čím se budeme muset vyrovnávat? Musíme mít nějaká pravidla chování, musíme mít základní principy moderního urbanismu.“*

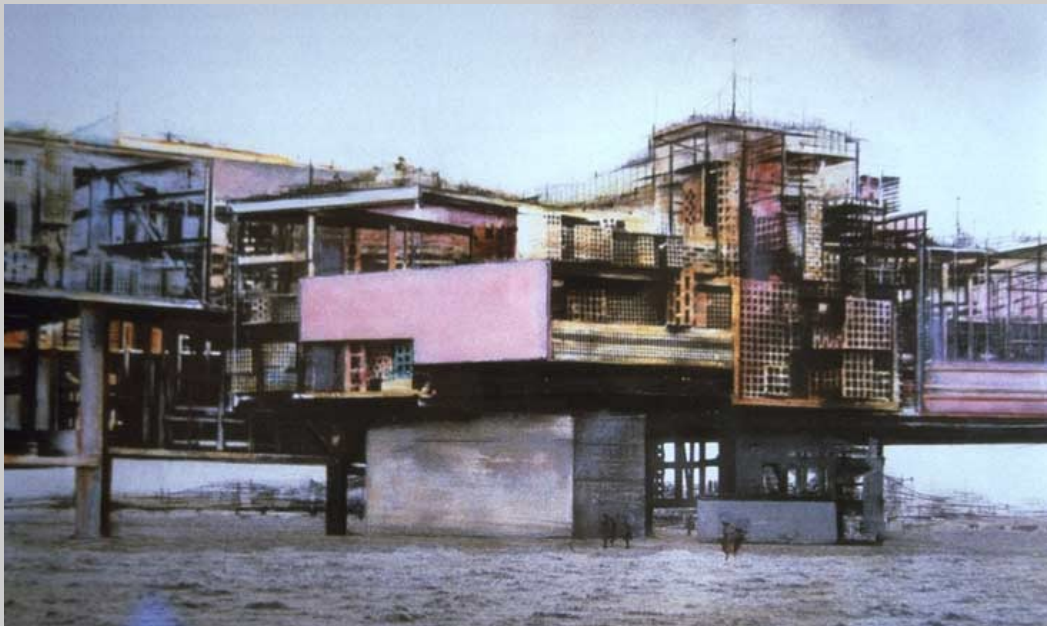
Oproti tomu Nový Babylon Constanta Nieuwenhuysa je architektonická spleť „*nekonečně rekonfigurovatelných prostorů*“, kde post-kapitalistická společnost totální automatizace, ve které již není potřeba pracovat, překročila k nomadickému životu kreativní hry. Tradiční architektura se rozpadla spolu s institucemi, které ji podpíraly a tradiční výměnou komodit. Síť víceúrovňových interiérů tvoří propojené sektory, které stojí na vysokých sloupech. Zatímco automobilová doprava se hrne dole, letecká přistává na střechách, mezi tím obyvatelé pěšky prochází labyrintovými interiéry, donekonečna rekonstruující atmosféry míst. ^[26]

Nový Babylon, v podstatě jediný urbanistický návrh situacionistů, je syntézou situacionistické filozofie a architektonické tendence stavět nové. V Constantově hodnocení tehdejšího stavu urbanismu metropolí si všímá: „*Rozložení sousedství, starých a nových, je v konfliktu s ustálenými vzory chování a dokonce ještě více s novými způsoby života, které hledáme. Výsledkem je bezútěšná a sterilní atmosféra v našem okolí*“ ^[27]

Constant nerealizoval žádnou stavbu, byl utopickým architektem. Utopií je i sebe-regulující se habitat post-monetárních, post-národních, post-regionálních komunit Nový Babylon. Práce a tvorba hodnot v tomto urbanistickém konceptu záleží na individuální akumulaci znalostí, kulturních artefaktů a distribuované ekonomice emergentních nehierarchizovaných mikrotransakcí.



Obr. 3.4: Le Corbusier. Plán přestavby Paříže severně od Seiny



Obr. 3.5: Constant.
Nový babylon



Žitý prostor a módy produkce

Lidé, obyčejní uživatelé prostoru organizovaného technikami sociokulturní produkce, mají nespočet způsobů, jak si jej znovu přizpůsobit. Mikroskopickými, mikrobiálními operacemi rozrušují technokratickou strukturu, aby odrazili jejich vliv prostředky mnoha taktik, jež Michel de Certeau nazývá sítí *antidisciplíny*. Jeho *Praktiky každodenního života* z r. 1980^[34], se staly velmi vlivnou knihou, která posunula obor kulturních studií do nové oblasti.

Jako nerozpoznaní producenti, básníci svých činů, tiší objevitelé svých vlastních stezek v džungli funkcionalistické racionality, konzumenti produkují svými praktikami označování něco, co by mohlo být připodobněno bloumajícím liniím, lignes d'erre, kreslenými autistickými dětmi. Nepřímé, roztřesené trajektorie popírající svou vlastní logiku. V technokraticky konstruovaném, popsaném a funkcionalizovaném prostoru, v němž se konzumenti pohybují, formují jejich trajektorie nepředvídatelné věty, částečně nečitelné cestičky prostorem. Ačkoli jsou složeny se slovníky etablovaných jazyků (televize, novin, supermarketů, muzeí) a ačkoli zůstávají podřízeny předepsaným syntaktickým formám (temporálních modů jízdních řádů, paradigmatickým řádům prostorů), trajektorie stopují zájmy a touhy, které nejsou ani determinovány ani zachyceny systémy, v kterých se rozvíjejí.

Tvorba, poiesis konzumentů je skrytá, jelikož je roztržena mezi místy definovanými a okupovanými systémy produkce (komerce, developerství) a stále vzrůstající expanze těchto systémů nenechává volné místo k tomu, aby dali najevo, co s produkty dominantního ekonomického řádu dělají. Popsat je je velmi obtížné. Nezmínili jsme „*element náhody, který záleží na shodě okolností, klid nebo spěch, slunce nebo chlad, úsvit nebo západ, chuť jahod opuštění, zpráva porozumněná napůl, titulní stránka novin, hlas v telefonu, anonymní muž a žena, kdokoli mluví, jde okolo, dotkne se nás...*“ [34]

Podívejme se na individuální procesy označování jako na mapovací techniky v ideologickém prostoru, v němž se pohybujeme. Obvyklé mapy, konstruované shora jako nástroje moci, neměnné a abstraktní techno-vědecké reprezentace prostoru, jsou jakoby popřeny dynamickou a osobní zkušeností s místem. Subjektivní mapa má jiné zákonitosti. S místy se spojují události dávno i před pár dny na nich prožité. Ulice a domy se mění na volně plovoucí kusy přitahované gravitací vzpomínek.

Psychografy jsou scény, incidenty, nehody, epizody, ukazatele, displeje, akce, akty, události, symboly, ikony, runy, varování, ideogramy, obrázky, nápisy, cokoli co dokumentuje, vědomě i nevědomě událost, náladu, mentální nebo fyzický stav.



Obr. 3.6: Boy Meets Girl. Hrdina filmu má ve svém pokoji na stěně nakreslenou mapu Paříže a na ní si zaznamenává důležité okamžiky svého života. Narození, Škola, První setkání s F....

Společenský prostor se částečně skládá z určité konfigurace konkrétního prostoru v čase. Prostor zahrnuje fyzické objekty, účastníci se diskurzu, jak by řekl Foucault. Proto obsahuje vztahy. Vztahuje se také k historii jako výsledek minulých akcí. Lefebvre jako příklad uvádí horu. Nemusí být vyprodukována nebo fyzicky modifikována lidskýma rukama, aby mohla být považována za společenský prostor. Lefebvrova hora se účastní mnoha vztahů. Prostor hory se vztahuje k lidem, jiným prostorům, společenským, reprezentačním a reprezentovaným a k historii. Je to zároveň místo, uzel v síti, cesta, prostor potencialit. „*Její realita je zároveň formální a materiální,*“ píše Lefebvre, zkrátka, hora nemůže být redukována na jednoduchý objekt. Prostor je podle něho plný síly, je vším jiným, jen ne pasivním místem společenských vztahů. Má *aktivně-operační* nebo *instrumentální* roli, je to znalost a akce. Dává instrukce. Programuje nás a přispívá k ustavení systému. Není ničím menším, než novým *módem produkce*. [33]



Obr. 3.7: Vito Acconci – Room Situation, 1970. Po tři lednové víkendy Vito Acconci, nar. v Brooklynu, N. Y. přestěhoval vždy část svého bytu, z ní všechno přemístitelné zařízení do Gain Ground Gallery, vzdálené 80 bloků. Jeho osobní věci tak byly veřejně vystaveny a když některou z nich potřeboval, jel si pro ni do galerie a po její použití ji zase vrátil. V pravé části jsou podrobné záznamy jeho cest. Kdy vyjel, jaký dopravní prostředek použil, čas příjezdu, zapůjčená věc...

Zajisté pohlížíme na architekturu jako na vizuální médium. Nemůžeme ji však považovat pouze za médium, artikulující přísnou geometrií prostor a příbuzné tak výtvarnému umění. Architektura je médiem i v tom smyslu, že nám zprostředkovává vztah ke skutečnosti. Gaston Bachelard prostor zkoumá prostřednictvím topoanalýzy nejen jako prostor *geometrický*, ale také jako *žitý*, *habitualní* prostor naší zkušenosti. Tento druhý rozměr místa nelze opomíjet.

Řekové měli pro místo dva výrazy. Topos je fyzická lokace objektivních vlastností místa. I tento výraz má význam místa společného, v rétorice označuje dokonce něco jako soubor argumentů, čili diskurz. Kromě topos byl v řečtině pro místo ještě starší výraz *chora*. Znamená kvalitu nebo subjektivní význam místa. Chora je jakási esence žité zkušenosti skupiny s místem, které je poznáváno skrz mýtus. Mýtus je artikulací této žité zkušenosti a zachycuje pocit a energii místa. [29]

Prostor musíme chápat jako propojení fyzického a duševního. Merleau-Ponty proto chce, abychom se vyvarovali říkat, že naše tělo je v prostoru, nebo je v čase. Ono obývá prostor a čas. „*Nejsem v prostoru a čase. Ani si nepředstavuji prostor a čas. Patřím do nich. Mé tělo je s nimi kombinováno a začleňuje je.*“ Není důležité „*moje tělo, jak ve skutečnosti je, jako věc v objektivním prostoru, ale jako systém možných akcí, virtuální tělo s místem jako fenoménem, definovaným jeho úkolem a situací. Moje tělo je tam, kde má něco být uděláno.*“^[30]

Bachelard v jeho *fenomenologickém studiu hodnot intimity vnitřního prostoru* dospívá ke zjištění, že zážitek prostoru organizuje nadále náš svět. Vždy si pamatujeme půdu, podkroví, „*kde jsme trpěli samotou, těšili se samotě, toužili po ní a riskovali ji... tyto prostory samoty jsou konstitutivní*“ .. a dále „*Rodný dům do nás zkrátka vepsal hierarchii různých funkcí obývání. Jsme diagramem funkcí obývání tohoto domu a všechny ostatní domy jsou jen variacemi tohoto základního tématu.*“^[2]

Témata vazeb uspořádání jsou především dvě. Dům představuje jako vertikální bytí. Diferencuje se ve směru vertikality. A poté jako soustředěné bytí, vědomí centrality. Vertikalita je vytyčena polaritou sklepa a půdy. Racionalita střechy v jejích okamžitě chápaných účelech je v kontrastu s iracionalitou sklepa, tmným bytím domu, které má účast na pomalých, podzemních silách.

Chatrč či chýše se jeví jako hlavní kořen funkce obývání. Je tou nejjednodušší lidskou rostlinou, je středem pověstí. „*Poustevníkova chýše, to je přímo prvotní rytina!*“ Píše Bachelard. Chýše nemůže přijmout žádné bohatství tohoto světa, vyznačuje se šťastnou intenzitou chudoby. Poustevník je sám před Bohem, v chatrči uprostřed lesů, v útočišti soustředěné samoty.

Obydlí je součást teritoria. Zobrazuje se v něm a zrcadlí teritorium, organismus obyvatele. Neexistují jen teritoria, ptáci a hmyz mají hnízda, lesní a polní zvířata nory, drobní obratlovci ulity. Je zřejmé, že obydlí plní prvořadou úlohu v udržování homeostázy. Historičnost nespočívá v neustálém plynutí změn, na které organismus reaguje a které jej utváří, nýbrž v jednotě, která přetrvává, v tom, co je nezapomenutelné.

„*Dům přijímá fyzickou a morální energii lidského těla. Krčí hřbet v lijáku, napíná se v bedrech. Ohýbá se pod poryvy, když je třeba se ohnout, jistý si tím, že se vždy včas napřímí a překoná dočasné porážky. ... Je nástrojem, s jehož pomocí lze čelit kosmu. Metafyzika člověka vrženého do světa by měla konkrétně meditovat nad domem vrženým do uragánu, vzdorujícím hněvu nebes. ... V tomto dynamickém společenství člověka a domu, v tomto dynamickém soupeření domu a vesmíru jsme daleko od všech odkazů k jednoduchým geometrickým tvarům. Prožívaný dům není netečnou krabicí. Obývaný prostor transcenduje prostor geometrický.*“^[2]

Henri Bachelard fenomenologii domu zkoumá na mnoha básnických a literárních obrazech domu a studuje je jako „*centra kondenzace intimity, v nichž se akumuluje snění.*“ V Paříži nejsou domy. Obyvatelé velkého města žijí v krabicích naskládaných na sebe. Cituje Paula Cladela, když si všímá bytů ve městech: „*Náš pařížský pokoj, je mezi čtyřmi stěnami jakýmsi geometrickým místem, konvenční dírou, kterou vybavujeme obrazy, bibeloty a skříněmi ve skříni.*“^[31] Číslo domu a poschodí určují umístění naší konvenční díry, ale tento příbytek nemá ani prostor kolem sebe ani vertikality v sobě. Nemá kořeny. Domov je již jen pouhou horizontalitou, domy ve velkých městech již nejsou v přírodě, vztahy příbytku a prostoru se tu stávají umělými.

Dalibor Veselý to připisuje jisté záměně, ke které v naší společnosti došlo. Tendence redukovat bohatost života na transparentní, jasně definované funkce je založena na uplatnění racionálně formulovaných standardů a teoretického poznání – techné théorétique, namísto aby se opírala o tradiční chápání tvořivosti, vycházející z poetického poznání a rozvíjení praxe – techné poiétique.^[18]

Přesto se to zcela nepodařilo a Gadamer upozorňuje, že navzdory této záměně zůstává normativní charakter praxe mnohem silnější, než se teorie domnívá. Typicky je to vidět na situacích,

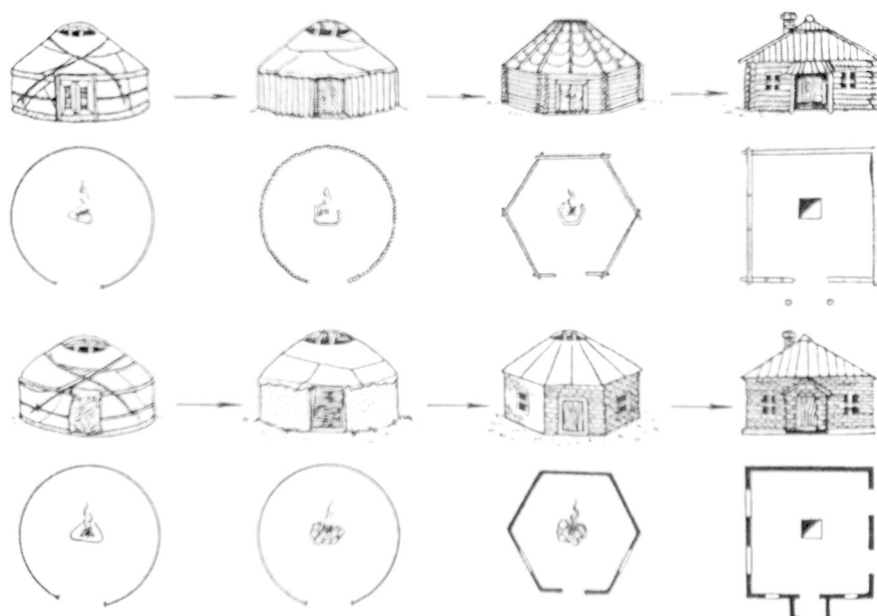
kteří patří k našemu každodennímu životu. Nejdůvěrněji známé situace našeho života se váží k bydlení a v porovnání se situacemi vázanými k jiným sférám – pracovišti, obchodním a veřejným prostorám – se proměnily velmi málo. Ve 20. století se v architektonických návrzích a nových formálních řešeních objevily velmi radikální experimentální interpretace bydlení. Třeba projekty kolektivního bydlení z 20. let, dům Dymaxion Bickminstera Fullera, Nekonečný dům Fredericka Kieslera. Stejně však k podstatným změnám nevedly. Jejich vynalézavost a novost měla jen velmi omezený vliv.

Technický vývoj může probíhat velmi rychle, ale síla paradigmat zakotvených v tradicích naší základní topologické orientace, mu nepochopitelně odolává. Technické úspěchy často jen zesilují napětí mezi nově vytvořeným prostředím a naším každodenním životem.

Iluze, že formální principy a geometrie jsou neutrálními nástroji, plně podřízenými našim mentálními operacím, se nám však již rozplynula, když jsme si uvědomili, že jejich původ spočívá v hlubších rovinách skutečnosti a jejich objektivita není úplně výsledkem naší volby. Je celá řada různých geometrií, včetně teorií fraktálního chaosu a sebeorganizujících systémů. Že reálný prostor nelze plně reprezentovat matematicky, popsal již Carl Friedrich Gauss v r. 1830: „Realita prostoru leží mimo naši mysl a nemůžeme plně stanovit jeho zákonitosti.“ [17] Poukazuje na vnitřní struktury prostoru, k nimž se geometrie sice může přiblížit, ale plně uchopit je nemůže.

Veselý používá k označení mlčenlivého pozadí přirozeného světa termín latentní svět. Je pro něj předreflexivní, předmediální rovinou skutečnosti, jež není beztvárá nebo chaotická, je dobře strukturovaná a je předběžným zdrojem významu, jednoty a ucelenosti. „*To, že latentnímu světu chybí explicitní artikulace, a nemůže být tedy otevřeně a veřejně sdílen, ještě neznamená, že je něčím pouze osobním a subjektivním. Právě naopak, protože se ustavuje spontánně jako přímá odpověď na přírodní podmínky zprostředkované kulturní tradicí, je latentní svět základním zdrojem a měřítkem objektivitu.*“ [18]

Bruce Chatwin pojal nápad, že jazyk začal jako píseň. [19] V tom se jen utvrdil, když navštívil domorodé osady v Austrálii a dozvěděl se, jak aboriginský čas snění zpěvem přivádí zemi k její existenci. Mnoho domorodých Australanů také se odkazuje na stvoření jako na čas snění. Ten stanovil vzory života domorodých lidí. Stvoření je považováno za dílo kultury hrdinů, totemických předků, kteří cestovali beztvárými zeměmi a vytvořili posvátná a významná místa. Tímto způsobem byly vytvořeny *songlines*, z nichž některé vedou přes celou Austrálii, přes šest až deset různých jazykových území.



Obr. 3.8: Přeměna kruhového půdorysu obydlí na kvadratický.

Každý úsek songlíne obývá a spravuje určitá rodová linie. Tím, že zná danou píseň, má v teritoriu i zvláštní práva a tato znalost se dědí většinou po otcovské linii. Člověk je vázán ke konkrétnímu místu, cítí s ním sounáležitost a zodpovědnost za ně. Není to však vazba jako u zemědělských kultur, které se od svých polností a sýpek nemohou v podstatě vzdálit. U Australců, kde přírodní podmínky setrvání na místě neumožňují, se spíše jedná o symbolické než faktické pouto. Nejde o příběhy, které se odehrály v minulosti, jsou stále přítomny. Při svátcích se zpívají písně a krajina se tak opět tvoří, lidé se sami stávají totemickými předky, čas je pohlcen prostorem.

Cesty zpěvu, v domorodém animistickém systému víry také nazývané stopy Snění, jsou cesty přes zemi, které vyznačují, kudy prošly bytosti - tvůrci během snění. Jejich slavnosti, zpěvy souboje a odpočinek na cestě zanechaly znatelné stopy a tím jsou v krajině stále zpřítomněny. Na konci své pouti se předkové vrátili do podzemí a jejich kosti se staly kameny. Cesty těchto songlines jsou zaznamenány v tradičních písních, příbězích, tancích a malbách. Člověk je schopen orientovat se tím, že opakuje slova písně, která popisují umístění krajinných prvků, vod a dalších přírodních jevů. V některých případech se říká, že jsou cesty tvůrců patrné z jejich značek, nebo petrosomatoglyfů. To jsou velké prohlubně v zemi, které jsou prý jejich stopy.

Tím, že zpívají písně v příslušném pořadí, mohou domorodí lidé procházet obrovské vzdálenosti, často přes pouště vnitrozemí Austrálie. Kontinent obsahuje rozsáhlý systém songlines, z nichž některé jsou krátké, zatímco jiné vedou stovky kilometrů přes území různých domorodých národů - národů, které mohou mluvit různými jazyky a mají odlišné kulturní tradice.

Vzhledem k tomu, že cesty zpěvu se mohou rozprostírat pře území několika různých jazykových skupin, jsou různé části písně v těchto různých jazycích. Jazyky nejsou překážkou, protože melodický obrys popisuje povahu země, nad níž píseň prochází. Rytmus je to, co je klíčové pro pochopení písně. Naslouchat písni země je stejné jako jít cestou zpěvu a pozorovat zemi.

V některých případech má cesta zpěvu určitý směr a chůzí na špatnou stranu může být svatokrádež úkon (např. lezení vzhůru, když správný směr je dolů). Tradiční domorodé lidé považují celou zemi za posvátnou a písně musí být neustále zpívány, aby země žila. ^[20]

Svět lovců-sběračů je konstruován častěji pomocí sítí cest. U zemědělců a usedlých kultur nacházíme polaritu prostředí domácího, osobního a cizí divočiny. *Domus* jako oblast člověkem vytvořená, přetvořená a ovládaná oproti *agrios*, oblasti divoké, cizí, nekontrolované. Mezi oběma póly jsou ovšem významné mezičlánky. Více či méně kultivované krajiny (agri-kultura doslova znamená kultivaci divokého) luk, polí, pastvin, později parků, zahrad apod.



Obr. 3.9: Aboriginská malba

Antropolog André Leroi-Gourhan popisuje svět usedlých kultur jako soustavu soustředných kruhů uspořádaných kolem centra, jímž je dle něho sýpka.^[14]

Kulturní mody produkce sémantického prostoru se odrážejí také na kobercích, širokém to tématu etnografických výzkumů. Koberce nomádů v sobě spojují praktický i symbolický prvek. Užitek koberců spočívá v izolování od chladu, vlhka a hmyzu. Ve stanech nomádů, zavěšené na stěnách nebo na podlaze vytvářejí jednotlivé místnosti, v nich pak i nábytek jako postele, židle. S tím však souvisí i magicko-symbolická funkce koberců, podpořena škálou ornamentů a symbolů. Zatímco kruhový tvar obydlí je antropomorfní, vymezuje osobní intimní prostor a je jeho extrapolací, píše Čermáková, obdélníkový tvar koberce vychází spíše ze země. Je geomorfni, odpovídá čtyřem světovým stranám a představuje zemskou stabilitu.

Eva Čermáková, když si všimá koberců u poustevnických kultur, poukazuje na to, že často nebývá dobře pochopen jejich význam, že se jejich historicko-umělecká a estetická stránka stala stejně jako u skalních výtvorů jakousi pastí, do níž vědci mohou upadnout při pohledu na působivé výtvary. Jejich podstata však není primárně umělecká, je třeba ji zkoumat v souvislosti s celou hmotnou i nehmotnou kulturou.

Hansueli Etter popisuje koberec u Arabů jako analogii země: „*Pro arabské nomádské kmeny symbolizují ... koberce, na kterých každý večer připravují své tábory a nocují, určitou kontinuitu jejich vlastní země. Koberce je chrání před pocitem ztráty známé země pod nohama i před vystavením negativním vlivům cizí země. Koberec pro ně znamená rodnou hroudu, na které vyrostli: intimní teritorium vprostřed nebezpečné přírody.*“^[16]

Kromě toho, že položením koberce na zem vzniká obydlí, karavany si koberce i na znamení přátelství při setkání vyměňují a je to velkým výrazem cti, když do nich ženy vetkaly příběhy jejich rodin.

Můj koberec je moje země, důvěrně známý a zabydlený kus prostoru. Christopher Tilley hovoří o síle a moci, již poskytuje země svým lidem, kteří ji obývají.^[15] Mimo tuto zemi je člověk pouze cizincem s omezenými právy. Koberec je proto výsostný prostor, zaručující ochranu a moc jeho majitele. Prostorem jeho kultury. Eva Čermáková vzpomíná: „*Tento postoj nomádů jsme měli možnost pozorovat mezi altajskými Kazachy, kteří naší výpravě dělali průvodce v horách. Při přestávkách na jídlo a odpočinek vždy sňali ze svých koní čabraky, které posloužily jako koberce (a současně jako jídelní a karetní stoly i jako lože). Evropská část naší výpravy vychutnávala na rozdíl od domorodců odpočinek na trávě, za což se dočkala ze strany Kazachů údivu a výsměchu: jíte na zemi jako psi.*“^[14]



Obr. 3.10: Koberec z oblasti Atlasu. Kromě symbolů hadů jsou naněm znázorněny znaky berberského jazyka Tamazight. Nomádské koberce nejsou příliš velké, aby mohly být převáženy. I symbolika naznačuje rhizomatickou povahu jeho obrazu.

I ve městě je stále skrytě přítomen původní divoký les. Je jen jeden způsob, jak najít skrytý les. Tak, že se ztratíte. Skrytý les, *cryptoforest*, je kulturní a nikoliv biologický způsob klasifikace přírody a rozpoznání skrytého lesa je spíše vizionářským aktem, nikoli analytickou operací.

1. Divoké lesy (plochy osázené stromy, kde bylo umožněno, aby zdivočely tak, že to převažuje nad jejich lidským původem)
2. Nejasné lesy (stromy zarostlé pozemky, které se zdají být lesy ale technicky nejsou, jazyk pro ně nemá jméno)
3. Nepoznané lesy (lesy, jež se staly tajemnými a téměř neviditelnými, kamuflovanými a se schopností být ignorovány)
4. Prekognitivní lesy (místa, která teprve budou zalesněna, představa budoucího lesa)
5. Nechtěné lesy (lesy považované za zóny odpadu, lesy jako ostuda plánovačů měst a developerů)

Francouzské nebo anglické slovo *forest* je odvozeno od latinského *forestis*, *foris* ve významu dveře, brána a *silva*, *silvaticus*, což v románské francouzštině vede k výrazu *sauvage*, divoch, divoký. Les je zóna, kde mizí sociální rozvrstvenost.

Skryté lesy jsou části města, kde v zapomenutých koutech semena, kořeny a živiny spolu s odpadem tvoří nová mikroklimata necivilizované imaginace a svobodné enklávy divoké vegetace. Je to jakási psychogeografická camera obscura, jen pár desítek metrů jsou vzdáleny kancelářské budovy ze skla a oceli a již jsme v jiném světě. Je to úroveň vesnice v geologii města, stále přítomná a objevující se na místech, která se dočasně ocitla mimo pozornost. Jejich divočina neznamena chaos, ale produktivitu na jiné než lidské úrovni organizace. Pomalu se vytváří podmínky emergence sítě biologických vztahů, ohebné i úporné zároveň, unikátní, křehké i houževnaté. Skrytý les tu není, aby nás bavil. Pichlavá křoviska jsou první linií obrany proti vetřelcům. Zruinované krajiny post-katastrofických měst nás deprivují, že pak nerozumíme části sebe sama. Skrytý les je samostatnou psychologickou kategorií, syntetickým stavem mysli. ^[32]

Dokážeme analyzovat urbanistické zákonitosti, rozložení sítě ulic a silnic, popsat je matematickými vztahy, ale stále zůstává něco, co je vně, co není čitelné, vágní terén, jehož organizace není racionální a je to právě tento negativní prostor, co dává jinak opakovaným produktům urbanismu vlastní charakter. ^[36]

Bezúčelná procházka, tak by asi zněl nejlepší překlad francouzského *dérive*. Bezcílné bloumání mimo každodenní cesty, procházka jinudy, kdy nás vede vnitřní hlas... Krátký film s tímto názvem, který nás povede k tématu psychogeografie, natočil Alexander Hackenschmied v r. 1930. Bezúčelná procházka zobrazuje město. Obrazy plynou jakoby náhodně, lidé se míhají. Sledujeme mladého muže, potulujícího se po periferii, záběry jsou fragmentární, nebudují celkový konvenční obraz města nebo krajiny. Rámování skutečnosti má jiný ráz, chvějivý, jakoby rytmus města doléhal jen vzdáleně. Teoretikové filmové avantgardy oceňují i zajímavý kamerový trik, nenápadný tím, jak je skvěle zvládnutý. Asi ve dvou třetinách sedmiminutového filmu sedí náš poutník na travnaté pláni, chvíli hledí, vstane a odchází. Kamera jej sleduje. Jak jej sleduje, poutník se otáčí, a vidíme jeho tázavý pohled. Kamera švenkuje zpět k místu, kde seděl, jakoby hledala, zdali něco snad nezapomněl... a na místě, kde seděl, stále sedí stejný mladík. Dívá se směrem, kterým odešel - za sebou samým. Odcházející se stále dívá zpět, sedící dvojník však nevstává, nehodlá jej následovat. Kamera ještě chvíli provází prvního, který se vrací do ruchu města, blíží se k ulici, chytne se projíždějící tramvaje, naskočí opět do známého koloběhu účelu. Potom už sledujeme jen jeho dvojníka, jak pokračuje v procházce. Záběry se stávají ještě neurčitějšími, emotivními, častý je na nich motiv vody.



Obr. 3.11: Bezúčelná procházka, avantgardní film A. Hackenschmieda. Rozostřené vidění odkrývá neznámou tvář obvyklého dne. Objevujeme jiné děje, jiné obrazy, než do jakých si obvykle obraz města skládáme. Rozdělení poutníka poukazuje na různé roviny jeho self.

Od novin k televizi, přes reklamu ve veřejném prostoru i na obalech produktů, je současná společnost charakterizována důrazem na vizualitu. Všechno se poměřuje schopností ukázat, ukázat se, transmutovat komunikaci na vizuální výlet. Je to příběh oka a impuls vše čist. Principy produkce – konzumace můžeme zaměnit za psaní – čtení. Jenže tím svět čtenáře zaujímá místo ve světě autora. Tato mutace činí text nebo vizuální kód společnosti *obyvatelným*. Jako v pronajatém bytě přestavíme nábytek a doplníme ho podle svých představ, jako do jazyka vložíme svoje vlastní obraty a fráze, tak jako chodci zaplníme ulice skrytými lesy své touhy. ^[34]

Ačkoli dominantní řady vnucují svoje pravidla, svůj rytmus, cesta obyčejného hrdiny je spojením, chvilkovým přijetím toho či onoho rytmu a tím jeho vlastní melodií a písní. Čtení města nebo krajiny již není přírodní, teritoriální. Prostor byl nahrazen světelnými signály a značkami, architektonickými znaky a behaviorálními stroji. Texty společnosti dnes nevycházejí z tradice, kdy byly ještě schopny být nahlíženy několika různými interpretacemi. Dnes jsou extenzí jednoduchých zákonů produkce a platné jenom v úzké rovině řádu, který daná produkce vytváří.

Jaké emoční vrstvy v prostoru si vytváříme? Graffiti není jen nápis na zdi vyvedený nějakým šíleně extravagantním stylem. Především je záznamem nálad a situací, které se na onom místě odehrály, osobní navigací a záznamem přítomnosti člověka v čase. Některé způsoby obývání jsou skupinové a osobní čtení se díky tomu může stát subkulturním fenoménem.

New York je často pokládán za dokonalou metropolis: rozlehlý, hustě obydlený a demograficky extrémně různorodý, byl vždy místem kde bylo setkání s velmi odlišnými lidmi dané. Ať už v namačkaném metru nebo na ulici, obyvatelé různých společenských tříd, ras a původu byli vždy na dohled a v kontaktu navzájem. Progresivní poválečná léta z něj učinila město ještě kosmopolitnější. Imigranti z Evropy do něho proudili a hledali příležitosti, práci a nový začátek.

Přísun nových myšlenek, nových kultur a přístupů začal mít určující charakter. New York začal být místem, kde kdokoli, nehlédě na etnický původ, sexualitu nebo náboženskou víru, mohl najít skupinu podobně smýšlejících lidí. Jakmile ale začala 70. léta 20. století, začalo přituhovat. Dali se najít spříznění lidé, ale město kolem nich upadalo do chaosu a nepořádku. Stále rostoucí požadavky na šetření vedly k rychlému omezení veřejných služeb, škrtům ve zdravotnictví a údržbě veřejného majetku. Na této scéně zápasícího města se objevilo graffiti.^[51]

I když různé zdroje jako první *writery* v New Yorku uvádí různé postavy, všimlo si tohoto fenoménu mnoho lidí. Jedním z prvních graffiti bylo na konci 60. let jméno JULIO 204, které se začalo objevovat v podzemní dráze. Julio byl všude a čísla 204 zjevně znamenala ulici, na které žil. V roce 1971 mladík jménem Demitrius začal svoji přezdívku a číslo ulice, TAKI 183, čmárat všude, kde to bylo možné. To vyvolalo i zájem New York Times, novináři jej našli a napsali o něm a jeho zvyku. Prezentovali jej jako moderního lidového hrdinu, pestrého odpadlíka se zajímavým koníčkem. Umělec jako rebel, svobodný agent mimo systém. To mělo nepochybné kouzlo pro stovky dalších. Když se graffiti objevilo, připisovalo se hlavně mládeži z chudých a pracujících vrstev, afro-američanům a Portorikáncům. Henry Chalfant, autor filmového dokumentu *Style Wars* však říká: „*graffiti v té době bylo ... napříč rasami a napříč kulturami... bylo křížením imigrantských kultur New Yorku... překračovalo třídy.*“^[52]

De Certeau se na pohyb dívá jako na příběh v prostoru. Není to jenom pasivní čtení, je interaktivní, uplatňuje se v něm soubor praktik a taktik, jeho trajektorie je jen zploštěním něčeho, co je ve skutečnosti operací s prostorem. Takové uvažování, s nímž přišel na počátku 80. let, ještě v před-digitální době, se stalo nejen inspirací společenských a uměleckých aktivit ve veřejném prostoru, například místně specifických participativních happeningů. Stalo se jedním ze základů ludologie, teorie počítačových her.

Média a sémiotický kapitál ve společenském prostoru

V této práci pohlížíme na kulturu jako na komplex znakových systémů médií. Je třeba nepohlížet však na média jako na soubor mediálních produktů, ale jako společenské procesy. Vnitřní uspořádání mediálních obsahů je spoluurčováno charakterem těchto procesů. Film kupříkladu byl dlouho považován za *produkt* spolupráce různých profesí, až v r. 1954 ve Francii Francois Truffaut odstartoval v Cahiers du Cinema debatu na téma autorství filmu. V nových médiích jsou mnohé umělecké žánry založeny na participativních formách, kdy nehovoříme o autorském uměleckém díle, ale o společném *projektu*. Vizuální a narativní jazyky médií jsou stylovými a žánrovými povrchovými variacemi hlubších společenských struktur a procesů. V jednotlivých dílech jsou potom určité společenské a emocionální vzory fixovány, stejně jako jsou jimi fixovány elementy promluvy jazyka.

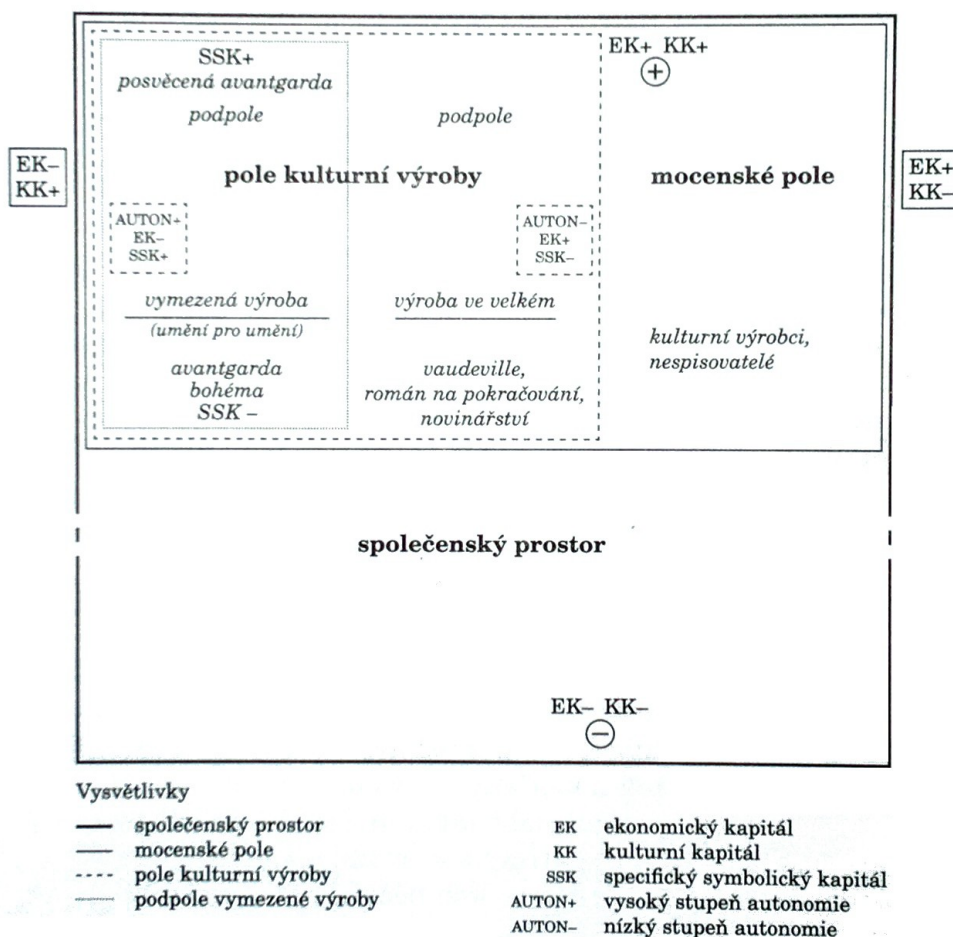
Pierre Bourdieu připomíná, že v 17. století se hierarchie autorů na základě vzájemných specifických hodnocení příslušníků uměleckého pole téměř shodovala s hierarchií komerční úspěšnosti. Nejváženejší malíři a literáti požívali největších výhod. Dnes je situace obrácená, přesněji, každé médium má charakteristickou strukturu. Divadlo i při nízké kulturní investici přináší vysoké bezprostřední zisky poměrně úzkému počtu autorů. Na opačné straně žebříčku stojí poezie, skýtá nicotný zisk malému počtu tvůrců. Dílo musí mířit za hranici vlastního prostředí, aby se zisk mohl násobit. To u poezie nastává málokdy. Oproti tomu divadlo, vaudeville nebo lidový román jsou závislé na okamžitém efektu úspěchu u měšťanského obecnstva, na jeho hodnotách a konformismu. ^[34]

Centralizovaná média spektaklu mají největší potenciál násobení zisku, zde je jedno centrum, producent a mnoho diváků, posluchačů, spotřebitelů. Decentralizovaná média pracují s jinou strukturou vztahů, zde je autorů – producentů mnoho a spojení s konzumenty mají podobu sítě, někdy až vzájemné rovnosti a zaměnitelnosti tvůrce a účastníka. Bourdieu pracuje s pojmem *symbolické hodnoty*. Objem a společenská kvalita konzumentů zvyšuje symbolickou hodnotu umění, tj. dílo oceněné odborníky je na tom lépe, než kulturní činnost s velkým společenským rozptylem, protože klesá specifická kompetence přiznaná spotřebiteli. Společenská kvalita a z ní vyplývající symbolický zisk podle něho v uměleckém poli rýsují oblasti specifických žánrů, které jsou dány okruhem spotřebitelů. Určují hierarchii děl a autorů uvnitř každého žánru.

Symbolická revoluce stvořila svět *umění pro umění* a díky ní se umělci vymaňují ze závislosti na poptávce měšťanstva, dokonce se proti měšťanstvu a státnímu aparátu ostře vymezují, když neuznávají nad sebou nic než umění samo. Musejí však počítat s odloženou odměnou. Bourdieu uvádí příklad, doprovázený grafem, v němž srovnává prodejnost Grilletovy *Žárlivosti*, které se prodalo v prvním roce vydání (1957) pouhých 746 kusů, ovšem díky stálému nárůstu v následujících letech bylo v r. 1968 na jejím kontě již 29 462 výtisků, podobně v případě Beckettova *Čekání na Godota* to bylo v r. 1952 necelé 2000 výtisků, ale v r. 1968 už 14 298, celkem za tu dobu 64 897 exemplářů, s prodejností nejmenované knihy, která získala literární cenu. Té se prodalo ihned přes 4000 kusů, ale v dalších letech byl již zájem mizivý. ^[46] Internetové archivy rádia a televize u mnohých pořadů taktéž vykazují vyšší časově kumulovanou poslechovost či sledovanost, než měly v okamžiku svého uvedení v éteru.

Jsou-li centralizovaná média neprostupná, jako tomu bylo v době cenzury ve Francii za druhého císařství, vznikají nezávislá uskupení, kdy se např. čtenáři malých, krátkodobých revue rekrutovali většinou z okruhu jejich přispěvatelů a přátel. U svobodného softwaru se projevují podobné mechanismy. Uživatelé jsou autoři sami nebo okruh komunity, která software programuje, upravuje a šíří. Vysoká symbolická hodnota je v protikladu s ekonomickou úspěšností a důraz na autonomii je subverzí korporátních mechanismů produkce a distribuce.

Obr. 3.12: Pierre Bourdieu, 1992.
Vztah pole kulturní výroby, mocenského pole a společenského prostoru



Autonomizační proces literárního pole prosazuje svou vlastní logiku a jednotlivé žánry se stále zřetelněji rozlišují. Směřování k vyšší autonomii, píše Bourdieu, „je prováděno procesem diferenciací uměleckých výrazových prostředků a postupným objevováním svébytného tvaru, vlastního jen danému umění a danému druhu a žánru, a to bez ohledu k vnějším, společensky rozpoznávaným a uznávaným identifikačním znakům. Malíři se tak domáhají samostatného a na slovní výpovědi nezávislého zobrazování, tedy toho, co bude později nazváno jako ikoničnost. Proto se odklánějí od literárnosti, to jest od motivu, vyprávění a všeho, co by mohlo naznačovat záměr zachycovat a zpodobovat, zkrátka říkat, neboť obraz musí podléhat vlastním, svébytným zákonitostem malby, nezávislým na zobrazovaném objektu. Naproti tomu spisovatelé se zbavují malířskosti a malebnosti, zdůrazňují literárnost a s odkazem na hudbu nezátíženou nutností cokoli znamenat, vystupují proti významu a sdělitelnosti. Spolu s Mallarméem vylučují nečistou řeč reportážního jazyka, tedy onen čistě denotativní diskurz, naivně přimknutý k referenční skutečnosti.“ [46]

Právo na subjektivní vizi, na osobitou řeč duše, musí být v podstatě vybojováno na poli uměleckého trhu, určeného společenskými rámci, v nichž svou roli hrají kritici, kurátoři, galerie, akademie a jimi uznávaný systém estetických kategorií. Na jedné straně proto vzniká umění určené pro trh, výroba na základě poptávky a tvorba čistá, určená k symbolickému osvojení. Symbolická hodnota a hodnota tržní zůstávají relativně nezávislé. Prvotní figuru, kterou tvůrce mezi dvěma světy dělá, je tedy vymanění se ze strukturní podřízenosti společenské a kulturní hierarchii, musí svým dílem ukázat vlastní řád a vlastní pravidla. Základním rozlišením těchto metafor a figur tvorby jsou jednotlivé žánry.



Obr. 3.13: Graffomat, Pasta 2010. Metaforou je zde výměna pozic dvou různých kódů. Graffiti, se svým arzenálem barev ve sprejích, určených k oživení šedých bezcitných zón města, s konotacemi kriminálních aktivit, přestupků, policejního stíhání a trestu, si nárokuje místo, které obvykle patří oficiální a protěžované komerci, nabídce předraženého občerstvení, hnané agresivními reklamními kódy. Systém vztahů výtvarného undergroundu je přenesen na nečekané místo veřejného prostoru, kde se střetává s očekáváním hlavního proudu. Snem

tvůrce bylo vzít lákavý reklamní jazyk a přetvořit ho na svůj. To produkuje množství možných interpretací: zda je graffiti komercializováno, jaké jsou naše hodnoty, když je na určitých místech oficiálně možná pouze konzumní spotřeba, zda je vůbec správné umístění zde jednoho, či druhého, proč jsme o tom nikdy neuvažovali...

V duchu situacionismu se mnoho současných umělců pokouší redefinovat vztah mezi člověkem a městem, zvláště se zaměřením na elektronickou medializaci kultury. Nabízí zvědavý a většinou pozitivní pohled na to, jak lidé mohou v interakci s městem žít, potlačit pocit osamělosti a více si užívat městského prostoru, často ve spojení s elektronickými zařízeními. Jakože byla technologie často kritizována za její tendence k izolaci, objevují se přesto mnohé taktiky, jak ji používat způsoby, které vedou k většímu sociálnímu a společenskému zapojení, jako už zmíněné osobní narativní mapování, interaktivní městské procházky a hry. Prostorové využití města jako svého prostředí si osvojili performeři, aktivisté, site-specific divadlo a umělci nových médií při objevování forem, překračujících hegemonii urbanistických teorií.

„*Městská území jsou v čím dál větší míře překračována proudy diasporické, heterogenní a deteritorializované imaginace. Panika se stává městskou psychickou dimenzí. Interakce mezi kyberprostorovým sprawlem a městským fyzickým prostředím zničila racionalistickou organizaci prostoru,*“^[54] takto Italský filozof Franco Berardi ve stati *Město paniky* v r. 2007 naznačuje existenci celé elektronické, datové dimenze města, tvořící organická spojení s vlastními tendencemi, nezávislémi na racionalistických modech produkce. Není divu, Berardi patří k levicovým myslitelům, neskrývá svou blízkost ke Guattarimu. Inspirován jeho knihou *prý v 70. letech unikl z vojenské služby, když v kasárnách předstíral psychózu.*

Berardi odkrývá pod ekonomickými mechanismy, taženými touhou a řízenými nervovým systémem sémiotické produkce jakousi globální emoci: úzkost a paniku. Nostalgie po pospolitosti i lítost z osamělosti jsou charakteristické pro svět akcelerationismu, kdy množství společenských interakcí paradoxně narůstá. Možná je na místě si všimnout i kritiky levicového intelektuáliství, která zazněla v kontroverzní knize Fracoise Lyotarda *Libidinální ekonomie* z r. 1994. Jeden úryvek z textu, který je výstižný: „*Angličtí nezaměstnaní se nemuseli stát zaměstnanci, aby přežili, ale — a teď se podržte a klidně si na mě plivněte — užívali si hystericky, masochisticky, ať už to bylo jakkoliv vyčerpávající setrvat v dolech, ve slévárnách, v továrnách, v pekle, oni si to užívali,*

užívali si šílené ničení svého organického těla, jemuž byli opravdu stále vystaveni, užívali si rozklad své osobní identity, identity, kterou jim připravila rolnická tradice, užívali si rozklad rodiny a vesnice a užívali si novou monstrózní anonymitu předměstí a hospod ráno i večer.“ [56]

Lytard ztratil mnoho marxistických přátel, když toto publikoval. Ovšem navazující na Deleuze a Guattariho Anti-Ědipa je to určitý krok dále od jednostranného vidění a snaha najít jiný model posuzování. Neplatí již dualistické rozdělení na racionální společenskou realitu na jedné straně a iracionální realitu touhy na druhé. Anti-Ědipus oponuje freudistickému pojetí touhy a nevědomí jako divadla reprezentací a přichází s modelem továrny. Zde je touha reálná, produktivní síla. Mechanistická, na pravidlech a schemech založená přirozenost touhy je jakýsi *toužící stroj*, který sám ze sebe produkuje tok touhy. „Žádné toužící stroje neexistují mimo společenské stroje, které formují na vyšší úrovni. A žádné společenské stroje neexistují bez toužících strojů, které je obydlují na úrovni nižší.“ [3]

Nelze nezpomenout na Bergsonovu myšlenku dvou rovin našeho self. Jednu, která je společenskou reprezentací, kdy nejsme skutečně sami sebou, podřizujeme se schematům společnosti a druhou, jež je fundamentálním self, jehož dosahujeme hlubokou introspekci a které je svobodné.

Paul Ricoeur v knize *Od textu k akci* z r. 1986 [21] přidává zajímavou koncepci self, která je v opozici karteziánskému i radikálně anti-karteziánskému pojetí. V karteziánské koncepci cogita je ego nezávislé na tělu a jeho časoprostorovém stavu. Je si okamžitě a transparentně vědomo sebe sama. Naopak anti-karteziánská koncepce nepovažuje takzvané self za nic více než produkt nějakého v základu neosobního systému, ať už je to nevědomí, vůle k moci, nebo síly ekonomické produkce.

Pro Ricoeura je self v podstatě ztělesněno. Je na jedné straně umožněno a konstituováno svou materiální a kulturní situací, ale na druhé straně je v principu vždy schopné impulsu, uvedení něčeho nového. Stimulem iniciace nových událostí je *touha*. Je to nejenom síla, která člověka pohání, je to také *důvod* k iniciativě, který ji dělá duchaplnou a smysluplnou. Self, jako agent, patří jak do řádu přírody, odkud touha pochází, tak do řádu kultury nebo významu, v kterém jeho iniciativa vede k naplnění touhy.

V r. 2006 vydal Jonathan Beller studii *The Cinographic Mode of Production* [55]. „*Kinematografie přináší industriální revoluci oku a poutá diváky ve stále více dematerializovaném módu produkce*“, píše Beller a představuje filmový průmysl jako paradigmatický příklad toho, že akt dívání byl v 20. století kapitálem přetvořen na práci, produkující hodnoty. Ekonomika pozornosti, tento nový řád médií, je abstrakcí výrobních procesů na běžícím pásu a zakládá předpoklady kapitalizace percepce. Na příkladu filmů vyrobených od pozdních 20. let ukazuje, jak jsoučasný filmový obraz rozhraním mezi tělem a společenskou mašinerií a diváci, podobně jako opakované pohyby u pásu produkovaly dříve komodity, nyní stále stejnými opakovanými vizuálními operacemi na pohyblivých fragmentech montáže produkují obrazy.

Věk zrychlení stále více zasahuje oblasti produkce a reprodukce a netýká pouze zrychlení materiálních pracovních úkonů, nýbrž také a především oblasti kognitivního, komunikativního, afektivního. Hans Christian Dany to detailně popisuje na jedné z *postfordistických* avantgard, která se probudila do nového času: na *Factory* Andyho Warhola. V této *fabrice* se – podobně jako v kontextu politického fenoménu *fabbrica diffusa*, který vzniká na začátku sedmdesátých let v Itálii jako továrna nových pojmů – stávají čas a prostor pro její subjekty difúzními pojmy. Jako *pionýři nové práce* postrádají členové *Factory* jak stálé, kolektivní místo, tak přesně daný fordistický čas. A nevyrábějí již žádné věci, nýbrž atmosféry: „...většina přítomných se zabývá činnostmi, které nelze bezprostředně označit za práci a mnohdy vypadají jako její protiklad, takže se mnozí domnívají, že se jedná o pártu.“ [57]

Postindustriální společnost Daniela Bella z r. 1973 byla zlomová kniha, která přišla po 30ti letech ekonomického poválečného růstu a odhalila to, co tehdy ještě bylo ve společnosti emergentní, ale dnes v 21. století plně pocítujeme se všemi důsledky. Jak Bell vidí nové paradigma organizace společnosti? Systém vlastnění a moci podle něho konverguje do nového uspořádání. To už není založené na moci, ale na vědění. Na vědění jako síle, která přináší inovace. Ve společnosti dostatek význam ekonomického růstu klesá a vzrůstá význam individuality člověka. Běžící pás nepotřeboval individualitu. Nejvýhodnější investice je proto nyní do vědění, do člověka. Jenom lidské vlastnosti člověka mohou inovace přinést. Dřívější mechanismus moci je nahrazen *technostrukturou*, efektivním systémem politiky, manažmentu a procesů. I vlastník zde musí respektovat racionalitu řízení. Politické konflikty se depolitizují, socialismus a kapitalismus, *třídní boj, boj mezi vizemi světa*, konvergují k této technostruktuře.

Podobně se v Československém kontextu vyslovuje Radovan Richta. Jen s drobnou změnou, namísto postindustriální společnosti vidí společnost vědeckotechnické revoluce. Jeho kniha *Civilizace na rozcestí* byla přeložena do mnoha jazyků a Bell ji dokonce uváděl jako potvrzení svých ideí. Radovan Richta v r. 1966 píše: „*Místo rozsáhlých armád strojových dělníků objevují se tu mnohem menší skupiny seřizovačů; v automatických provozech zaujímají kolem 50 % osazenstva (kdežto v mechanizovaných jen kolem 5 %); ... Komplexní automatizace, pokud můžeme soudit zatím z nepříliš početných ukázek, postupuje však ještě mnohem dál: osvobozuje člověka vůbec od bezprostřední účasti ve výrobním pochodu; z pouhého »kolečka« strojového systému jej přeměňuje v inspirátora, intelektuálního tvůrce, vládce nad tímto systémem. Přesouvá těžiště lidské práce do přípravných fází výroby; to je základem vysokého vzrůstu potřeby inženýrsko-technických, případně technickohospodářských pracovníků, zvláště pak tvůrčích techniků, technologů, konstruktérů, automatizátorů, matematiků pro vypracování programu (system-analysts), vědců apod.*“^[58]

Kybernetikou byl socialistický blok téměř posedlý. Zpočátku byla odmítána jako buržoazní pavěda, ale posléze se do ní začaly vkládat naděje, protože mohla vyřešit problémy plánovaného hospodářství. Nick Dyer-Witheford v článku *Red Plenty Platforms*^[48] konstatuje, že plánovaná ekonomika nedokázala obstarat trh, protože Strana prostě neměla dostatek počítačové kapacity, adekvátní situaci produkce a distribuce. Nebyla schopna vyčíslit kdo, co, kdy potřebuje a distribuovat to s dostatečnou rychlostí a efektivitou. Jestliže Jonathan Beller mluví o počítačném kapitálu, nelze to chápat jenom jako představu univerzálního výpočetního stroje s příslušnou kapacitou. Takto odcizený stroj jak říká Berardi, hledá tělo, komunikace a propojení jsou výsledkem tužeb lidí navzájem se znát, mluvit spolu, tužeb po autonomii, solidaritě, míru.

Miloš Zeman na sklonku 80. let charakterizoval příčiny úpadku socialismu v pronikavé analýze *Prognostika a přestavba*: „*Za hlavní příčinu úpadku systému řízení lze přitom považovat postupné odumření kontrolních mechanismů, ztrátu zpětných vazeb. Byla tak téměř zlikvidována přirozená autoregulace společenského systému, opírající se o zásadu, že kontrolující musí být nezávislý na kontrolovaném. Zmizely nebo byly vážně narušeny zpětnovazební okruhy od spotřebitele k výrobcí, od veřejnosti k institucím, od sdělovacích prostředků k moci, od nezávislých soudů ke společenské exekutivě. Byla zapomenuta klasická kybernetická poučka o zákonité degeneraci systémů s vyřazenými zpětnými vazbami.*“^[49]

Industriálním komplexem prorostla elektronizace. S tím souvisel i posun ve vzdělanosti. Namísto dříve největší potřeby nekvalifikovaných dělníků je poptávka po středoškolsky a vysokoškolsky vzdělaných lidech. K nárůstu vzdělanosti však docházelo už dříve, minimálně od 50. let a způsobilo to kulturní var a převrat konce 60. let.

V takové situaci se kybernetika musela stát klíčovou disciplínou. Stále více a více výrobních ale i administrativních systémů přejímalo logiku automatů. V letech 1971 – 1973 nastoupila první generace mikropočítačů MCS-4 a MCS-8 firmy Intel. Ze strojů se staly programovatelné stroje, ovládaní fyzickou silou ustupovalo variabilnímu ovládaní softwarovému. K vývoji softwaru už není potřeba síla, ale znalosti, je třeba rozumět systémům. Do r. 1979 přišla už třetí generace, kam

patřily i Intel 8086, Zilog Z8000 a Motorola MC68000. Poslední jmenovaný se stal bezesporu kultovním. Byl používán v osobních počítačích Apple Lisa a Macintosh, následovaly Atari ST a Commodore Amiga, klíčové konzole pro vývoj počítačových her.

Nový mód pracovního nasazení již není založen na protikladu práce a volného času, výkonu a zábavy, továrny a domova, věcnosti a drogového konzumu, nýbrž právě na prolínání těchto dříve přísně oddělených oblastí. Libidinální rychlost se dostává do centra postindustriální produkce a rozšiřuje se „v této návykové a na návykovosti založené společnosti.“^[59]

Společnost ovládá závislost na všech druzích zrychlení, především na napojení na komunikační a informační technologie. Ty jsou obecně postmediální formou médií založených na pohybu výrobního pásu: filmu, tisku. Pouhým zvýšením výpočetní schopnosti interpretace strojových jazyků se zvyšuje rychlost sémiotické produkce syntetických individuálních polí. A v tomto závislém napojení se také naše vlastní strojové subjektivace propojují s komponenty, které jsme byli zvyklí považovat za stroje. Jenže stejně jako přejímáme způsoby fungování technických přístrojů, které ovládáme a které ovládají nás, přejímají ony přístroje také naše dovednosti, naši techniku, naše vědomosti.

V pokračujícím stávání se strojem v továrně společnosti jsme postoupili od fordisticko-industriální komunikace na výrobních linkách k postkinematické komunikaci s počítači. A stejně jak reduktivní byla představa 19. století o tom, že stroje znamenají něco jako prodlouženou ruku člověka, je příliš jednoduchá i idea, že počítač představuje extenzi mozku. Nejde o kvantitativní rozšíření lidského těla, vylepšení člověka za pomoci stroje, spíše se jedná o prolínání, o strojové a kybernetické proudy, které procházejí stejnou měrou věcmi, lidmi a společnostmi.^[59]

Sémiokapitál se stává dominantní ekonomickou formou. Zrychlená tvorba přebytečných hodnot závisí na rozvoji informační sféry. Znaky jsou produkovány zvyšující se rychlostí a lidský terminál systému, ztělesněná mysl, se ocitá pod vzrůstajícím tlakem. Nerovnováha vztahu sémio-produkce a sémio-poptávky ve společnosti dostupném čase nabývá krizových rozměrů. Je to krize ekonomická, stejně jako intelektuální a politická.

Sprawl, aglomerace bez konce, sídelní forma, která expanzi předměstí dohnala až k jejím limitům, to jest až k hranici předměstí dalších aglomerací. Vysoká segregace, znečištění, absence centra. Na průsečíku informačního a sídelního prostoru se rozvaluje bez řádu, bez plánu, pouze podle jednoduché logiky ekonomického zájmu. Městská panika je podle Berardiho způsobena tím, jak společenský organismus nedokáže vstřebat přesahující, komplexní zkušenost metropolitního chaosu. Metropolis je povrchem komplexity teritoriální domény. Rozšíření linií komunikace vytvořilo nový druh chaotického vnímání. „*Město paniky je místo, kde už nikdo nemá čas být blízko jeden druhému, pro pohlazení, pro potěšení, pro pomalost šeptaných slov. Reklama exaltuje a stimuluje libidinální pozornost, mezilidská komunikace násobí sliby setkání, ale tyto sliby se nikdy nesplní. Touha se mění v úzkost a časové kontrakty.*“^[54]



Obr. 3.14: Sídelní kaše Los Angeles. Nejvýraznější stavbou je křižovatka dálnic

Subjektivní území komunit

13. 7. 1996 sraz ve 12:00 na Liverpool Street. Takto stručně informoval plakátek hnutí Reclaim The Streets (Ulice patří lidem) o plánované party v západním Londýně. V době, kdy byly tyto letáčky vylepovány, přibližně jen tři lidé skutečně věděli, kde se akce opravdu uskuteční.

Na organizování tohoto festivalu se pracovalo prakticky půl roku. Hudební aparatura, potřebné zařízení, generátory, jídlo, kontaktování hudebníků, to vše pod neustálým tlakem ze strany policie a nedostatku financí. Bylo vyčleněno 1000 liber, které byly vyčerpány na nákup pěti vozidel z bazaru.

M41 je klíčová komunikace londýnské metropole. Každý den již od osmé hodiny ranní se po dálnici M41 valí auta, která sjíždí z kruhového objezdu Londýna M25, aby zaplavila centrum. V místě, které si organizátoři vybrali za cíl, byla dálnice přemostěna, z jedné strany lemována železniční tratí a ze strany druhé parčíkem, ve kterém byla připravena nenápadná skupina 20 lidí s devíti šestimetrovými lešenářskými trubkami. Směrem od mostu se mezitím v zácpě aut pohybovala podezřelá kolona. Jela už jenom tři auta, protože dvě z původní pětice zkolabovala. Následovala skupina asi pěti dodávek.



Obr. 3.15: Reclaim The Streets na M41, 1996

Mezitím se na opačném konci Londýna stanice Liverpool Street zaplnila několika tisíci lidmi, hrála tam hudba, žonglovalo se a nechyběly transparenty. Vše nasvědčovalo, že blokáda proběhne někde poblíž.

Pitoreskně vyhlížející kolona vozidel na dálnici M40 se dostala do blízkosti parčíku a v tu chvíli se tři sotva se sunoucí orezlá auta srazila tak, že zablokovala část dálnice vedoucí do centra. Poslední auta, která mohla pokračovat, bylo pět známých dodávek, z nichž každá zastavila asi sto metrů od sebe. Na tento moment čekali aktivisté ozbrojení lešenářskými trubkami, kteří už trochu nervózně sledovali skupinu policistů, která prohledávala parčík. Policisté nevěřili svým očím, když se ani ne 20 metrů před nimi vyřítily z křoví a začali v místech, kde došlo k dopravní nehodě, spojovat tyče do trojnožek. Během několika desítek vteřin sestavili tyče a přes dotírající policisty se někteří vyšplhali na jejich vrcholy. Policii tak bylo zabráněno, aby tyče rozebrala. Ostatní začali v rychlosti vykládat obsahy dodávek, stoly, generátory, transparenty, skládací podia. Policisté stále ještě v počtu pár desítek mužů a žen se snažili dodávky i materiál zabavit. Ukořistili jen dodávku s potravinami a skládací podium. Podium bylo získáno zpět, ale už nebylo možné ho sestavit, a tak odpadl živý koncert kapel Dred Zone a Zion Train.

Okamžitě po zatarasení dálnice se lidé z dodávek spojili vysílačkou s aktivisty, jejichž nekolikatisícový dav čekal na Liverpool Street. Během několika vteřin už každý věděl, kam jít - směr Sheperd Bush. Znovu se potvrdilo, že nejrychlejší dopravou je cyklistika. Stovky cyklistů dorazily na místo dříve než policejní vozy a party mohla začít. Ve stanici Holland Park, kam se metrem přesunula další část účastníků, souprava sice zastavila, ale z reproduktorů se ozvalo, že kvůli vážným dopravním problémům na povrchu je stanice uzavřena. Cestující propukli v jásot, vystoupili na další stanici a nechali se unášet davem až k místu, kde dálnice vyúsťuje na

mimoúrovňovou křížovatkou. V tu chvíli se z ní místo aut valila hudba ze tří soundsystémů, stovek bubeníků a dudáků. Byl slyšet i jásot dětí, pro které byl uprostřed dálnice nasypán písek z nákladních aut, hrálo se divadlo a spousta dalších atrakcí. Policisté už jenom hlídali, aby se party nerozrůstala z dosavadního téměř kilometrového úseku, který k večeru zaplnilo okolo 7000 lidí, a později si i oni začali podupávat do rytmu rave.

Vyvrcholením byl alegorický průvod masek nejrůznějšího vzezření. Nechyběly nekonečné řady stánků s veganským občerstvením, info shopů převážně s dopravní tematikou, ale i s ekologií, lidskými právy, právy zvířat až po návody, jak nejlépe pěstovat marihuanu. Velký údiv vzbuzovalo vozítko na solární pohon, opatřené silnými reproduktory a DJ pultem. Energie stačila i na napojení holicího strojků a tak přibýlo vyholených hlav.

Po odjezdu soundsystémů se objevily v dálnici vyrubané díry, v kterých byly zasazeny stromy. Nikdo o tom nevěděl. Rachot sbíječek byl přehlušen hudbou travellerských DJ.

Jedná se o nový způsob aktivismu. Akce podobného typu psychicky podporovaly celé autonomní hnutí, což si protistrana dobře uvědomovala a jádro Reclaim The Streets bylo doslova každý den pronásledováno, odposloucháváno a zastrašováno. Později se rozšířily tyto akce po celém světě a transformovaly se do podoby méně radikálních občanských demonstrací, zato však s mnohem širší základnou. ^[53]

Subjektivní mapy demonstrují, jak se běžní lidé stávají kartografy jejich vlastního prostředí. Pro ilustraci zde porovnejme dva participativní umělecké projekty, které se zaměřují na život obyvatel ve veřejném prostoru.

Jako všechny projekty, které Stephen Willats dělal, i The West London Social Resource Project z r. 1972-73 se týkal umění a společenského teritoria, v kterém typicky fyzicky operuje. Uskutečnil se ve čtyřech projektových oblastech v Západním Londýně v průběhu šesti týdnů. Každá z oblastí reprezentovala různé sociální skupiny.

Po potřebné publicitě začali projektoví operátoři volat a obcházet obyvatele a představovali jim projekt. Kdo souhlasil s účastí, dostal kopii Manuálu Západního Londýna a bylo mu vysvětleno jeho používání. Manuál obsahoval několik stránek jistých vizuálních vodítek a objektů, vybraných z projektových lokalit, spolu s dotazníky, které účastníky žádaly o popsání asociací a spojení, které mají s různými objekty nebo s širším prostředím.

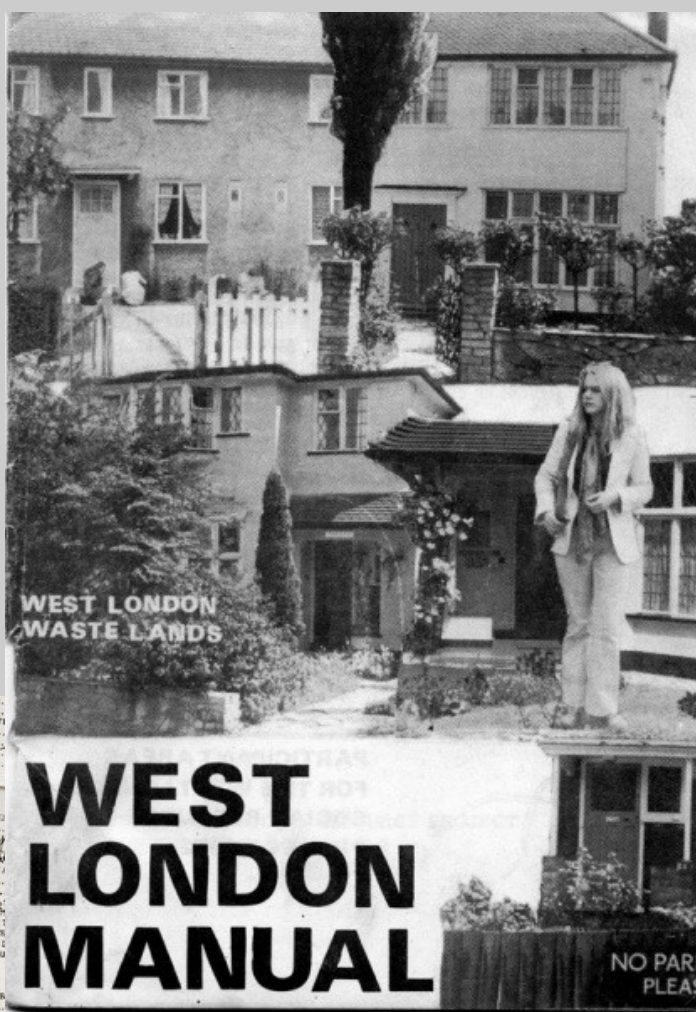
Byly zde také Denní listy, které chtěly trochu více zamyšlení lidí nad otázkami, které začínaly popsáním domácího prostředí: Načrtněte / popište / udělejte plánek toho, co je ve vašem obývacím pokoji. Pokračovaly dále ke způsobu vnímání záležitostí v jejich širším sociálním prostředí: Načrtněte / popište / udělejte plánek vaší ideální formy dopravy.

Kopie všech individuálních odpovědí účastníků byly dány dohromady a vystaveny na velkých Public Register Boards v knihovně v každé lokalitě, aby se všichni mohli vzájemně seznámit a porovnat se svými. Následoval pak proces distribuce Re-modelovací Knihy. Ta obsahovala složitější otázky než Manuály, zaměřovaly se na re-modelování prostředí domácností a bezprostředního okolí, např. Co považujete za ideální sociální strukturu ve vašem sousedství? Druhá řada odpovědí byla taktéž vystavena na nových tabulích a tentokrát přibýly ještě boxy, do nichž lidé mohli vhazovat hlasy pro preferované modely. Tak byly vybrány Konečné modely a vystaveny.

Ve stejnou dobu Willats inicioval založení The Centre for Behavioural Art v Gallery House na Exhibition Road v Londýně, který byl centrem umělecké avantgardy. Třicet let poté dostupnost levných a lehkých geolokačních zařízení umožnila vývoj inovativních na lokaci zaměřených projektů. Některé z nich kromě citlivosti k danému místu přidávají i rezpozivitu k jiným formám osobních údajů. Experimenty Christiana Nolda spočívaly ve spojení subjektivního stavu s mapou okrsku. Subjektivním stavem byl určitý index vzrušení, zjištěný měřením odporu kůže. Každá mapa je tak osobním záznamem emočního, stejně jako fyzického putování. Subjektivní mapy jsou sestaveny zpětně, z dat ukládaných na záznamníku. Účastník tak může reflektovat svůj zážitek,

stejně jako zážitky ostatních. Záznamy osobních cest mohou být také složeny do jedné kompozitní mapy, která reprezentuje emoční zapojení celé skupiny a ukazuje, v kterých místech komunita cítí vzrušení a kde stres. [38] Podotýkám, že zde je označení emocí používáno tak, jak jej používá autor projektu. Měření sice zahrnuje spíše fyziologické parametry, ale účastníci svůj stav popisovali i slovně.

Obr. 3.16: Stephen Willats
The West London Social Resource Project,
1972-73



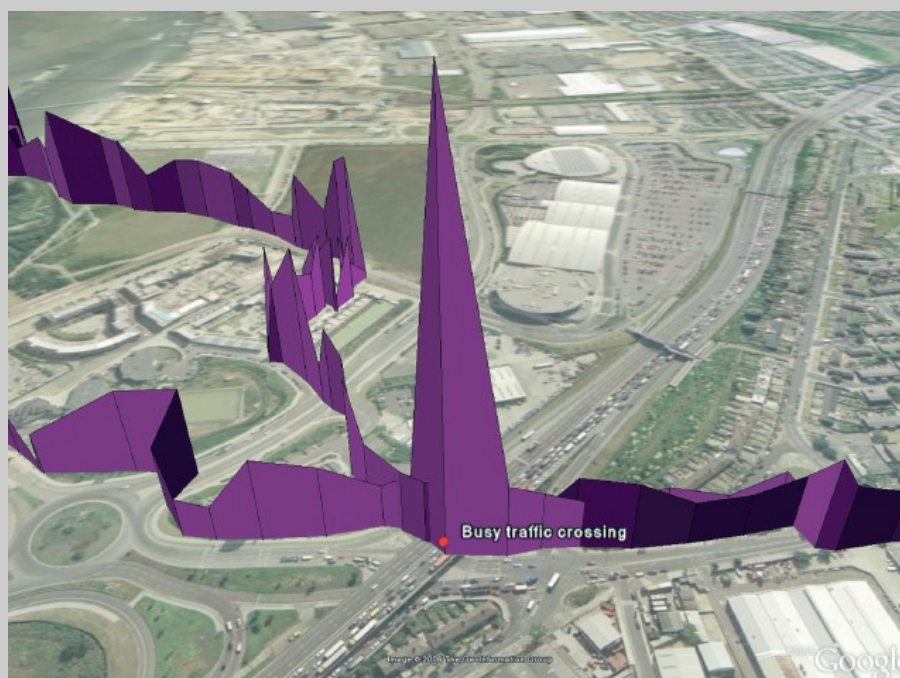
Greenwich Emotion Map vznikala jako série workshopů a procházek v letech 2005-2006. Biosenzor, založený na podobném principu jako detektor lži, měřil galvanický odpor kůže na prstech účastníků. Předpokladem bylo, že změny, které měřil, indikují emocionální intenzitu. Geolokační část zařízení přitom zaznamenávala geografickou pozici nositele. Poté je možné vše spojit a zobrazit díky mapovacímu softwaru jako Google Earth.

Lidé se zapojili velmi aktivně a zajímalo je přitom mnoho věcí, od sdílení intimních tělesných stavů po zasahování technologií do jejich života. Postupně se v mnoha zemích zúčastnilo několik tisíc lidí. Mluvit tímto způsobem o tělesném vnímání prostoru jim umožnilo získat nový druh znalostí, kombinaci objektivních biometrických dat s jejich geografickou polohou a subjektivním příběhem jako nový druh psychogeografie. Mapování se stalo pronikavým, multimodálním, společenským a osobním. Podle Nolda se jeho mapa ptá: „*Jak se změní naše vnímání komunity a prostředí, když si začneme všimnout intimních tělesných stavů našich vlastních i kohokoli jiného?*“

Obr. 3.17: Zařízení pro biomapping Christiana Nolda sestává z GPS lokátoru, snímače odporu kůže připevněného k prstům a záznamníku.



Obr. 3.18: Záznam pohybu a vzrušení, přenesený na mapu. Nejvyšší bod grafu způsobila rušná křižovatka





Obr. 3.19: San Francisco Emotion Map, z publikace Emotional Cartography: Technologies of the Self, 2008

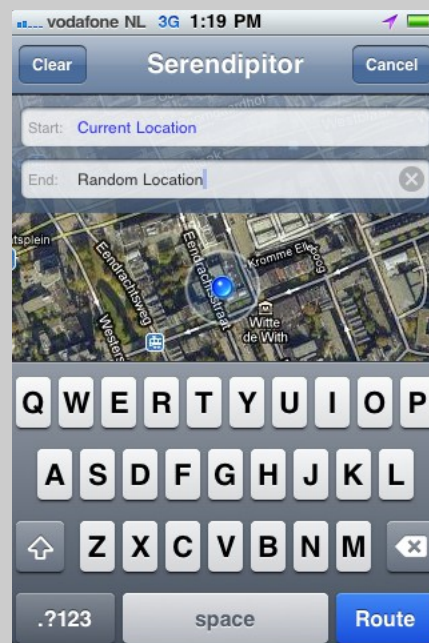
Christian Nold se se svým projektem zdvihl obrovskou vlnu zájmu a publicity. Kontaktovali jej realitní makléři, automobilky, reklamní agentury a chtěli mapování emocí využít. *"Moje zařízení, nebo spíše jeho idea, se strefilo do jistého tepu doby 21. století. Velké množství lidí si představovalo využití konceptu, i když z některých jsem neměl dobrý pocit. Uvědomil jsem si, že mapování emocí se stalo memem, který už nebyl ten můj, ale ten, který jsem si sám dočasně vypůjčil z globálního nevědomí."* [38]

Ideou participativního umění je odstranit umělce jako autora z centra věcí a upřednostnit komplexnější dynamiku mezi lidmi, která tím vznikne. [39] Otcem této myšlenky je Walter Benjamin, který v eseji *The Author as Producer* z r. 1934 popisuje, jak produkce zprvu pohne konzumenty jako další producenty k produkci a poté jim dá k dispozici lepší aparát. A jak je tento aparát lepší, více konzumentů se může stát taktéž producenty – to znamená, čtenáři nebo diváci se mění ve spolupracovníky. [37]

Willats byl se společensky angažovanou, komunitní participací, jež se odehrávala jako diskuze na schodech domů, něčím doposud nevídaným. Jeho akce se odehrávaly daleko od kulturních center vysokého umění. V Gallery House vystavil zvukové nahrávky a fotokopie pořízené na tehdy nově objeveném Xeroxu, což bylo také dosud neobvyklým konceptem. Sám Willats zůstal při projektu v pozadí a řídil jej spíše dokonale byrokratickým způsobem. To je také případ Emocionální mapy Greenwiche. Christian Nold zpracovává příběhy různých lidí, přičemž mapuje jejich emoce a vytváří kolektivní příběh oblasti. Sám si uchovává jistotu podle Lefebvra *kritickou znalost*, [33] která mu umožňuje vše koordinovat.

Kromě biomapování daly nové technologie vzniknout desítkám různých způsobů vizualizace měst a městských aktivit. Obyčejné zaznamenávání pohybu a vizualizace složených dat více lidí ukazuje právě onen žitý prostor a jeho strukturu. Mobilní technologie také přinesly novou vlnu psychogeografických procházek, nové možnosti jejich dokumentace či formování místních komunit.

Obr. 3.20: Serendipitor Marka Sheparda je mobilní aplikace, která účastníkům dává pokyny, co na daném místě udělat. Je inspirována podobnými instrukcemi používanými hnutím Fluxus.



Struktura revoluce

Tendence uměleckých směrů odmítnout role tradičních médií zpochybněním jejich institucí, redefinováním jejich jazyka a narušením jejich technologií je možné chápat jako návrat k předmediálnímu. Ovšem jen do jisté míry, brzy je vytvořena nová struktura, destrukce a dekonstrukce je dočasná. Často je tento obrat učiněn s přispěním technologií nebo na nich přímo založen, což předmediálnímu pojetí neodpovídá. Tento návrat je proto již postmediální. Zkušenost s médii je v něm již obsažena, je transformována vtažením do předmediálních forem. K pochopení těchto procesů je klíčová postava švýcarského vývojového psychologa a později filozofa Jeana Piageta, bez jehož výzkumu kognitivního vývoje a epistemologie, navazující na strukturalismus by mozaika nebyla úplná. Je třeba upřesnit, že pohled na média, díky němuž se nám jeví jako teritoria a diskurzy, je pohled paradigmatický a liší se od horizontální analýzy zaměřené na konkrétní texty.

Piaget na přelomu 10. a 20. let na chlapecké škole v Paříži pomáhal Alfredu Binetovi provádět inteligenční testy. Všiml si, že děti určitého věku dělají typické chyby, které se v jiném věku nebo u dospělých nevyskytovaly, což jej vedlo k myšlence, že jejich kognitivní procesy jsou nějak odlišné. Posléze formuloval celou teorii kognitivního vývoje, spočívajícího v několika fázích od počátečního egocentrismu postupně k sociocentrismu.

1. senzomotorické (do 2 let věku)
2. pre-operační fázi (do 2 -7 let)
3. konkrétně-operační (7- 11 let)
4. formálně-operační (od 11 let).

Genetická epistemologie popisuje vztah platnosti znalostí k modelu jejich konstrukce. Znalosti se skládají ze struktur a jejich adaptace na prostředí. V každé fázi kognitivního vývoje si člověk osvojuje pohled na svět a postupně po uspořádání znalostí podle modelu jedné fáze může nastat přechod k fázi další. Intelektuální vývoj je spirála, v které neustále rekonstruujeme znalosti získané na předchozí úrovni novými koncepty vyššího řádu, získanými na další úrovni.

Pokud nemáme dostatečně rozvinuté reprezentace, jakou je například jazyk, jeví se nám realita v redukované formě. Jak jazyk a jeho schopnosti pojmenovávat vlastnosti prostoru, jeho materiálnost, světlo nebo účel proměňují realitu? „*Slova mají schopnost odhalovat podstatné rysy nonverbální zkušenosti, stávají se nástrojem idealizace a stabilizace významů. Přesto ona odhalená struktura prostoru nemá svůj původ v jazyce, ale v dialektice jazyka a zkušenosti přirozeného světa.*“^[18]

Lev Vygotskij rovněž pozoroval, jak dítě nebo neslyšící člověk, když dospějí k vyšším pojmům, nemusí zvlášť přeorganizovat své dřívější pojmy. Jakmile byla nová struktura začleněna do jejich myšlení, postupně zasahuje do starších pojmů, které jsou vtaženy do intelektuálních operací vyššího typu. Posun k vyšším pojmům neruší ony nižší. Pouze proměňují jejich význam a ve skutečnosti právě konkrétnost a bohatost nižší úrovně dává sílu a význam úrovni vyšší.^[40]

Piaget viděl znalostní systém jako biologickou funkci a vývoj jako diferenciaci biologických regulačních mechanismů. Na základě akcí a reflexí předchozích znalostí se vytváří komplexnější struktury organizace. Proces ale není zcela postupný. Jakmile se nová úroveň organizace, znalostí a porozumění ukáže jako efektivní, rychle se rozšíří do všech oblastí života. Přechody mezi fázemi tak jsou rychlé a radikální a zbytek času probíhá doladění všech vztahů na nové kognitivní úrovni. Té tranzitní fázi se pak říká gestalt, k němu se na nové úrovni vztahujeme. Probíhá diferenciaci, integrace a syntéza nových struktur na základě těch předchozích.

Tato stádia se objevují v různém věku podle toho, jaká oblast znalostí je posuzována. Stáří stanovené pro jednotlivá stádia tedy pouze odráží, kdy jsou obvykle dominantní, ačkoliv jedna a tatáž osoba může vykazovat příklady dvou, tří nebo dokonce i všech čtyř stádií myšlení ve stejnou dobu, přičemž záleží na oblasti znalostí a konkrétním experimentu.

Koncepty objektu, prostoru, kauzality a času v utváření světa senzomotorickou inteligencí vedou k přechodu ze stavu, ve kterém jsou objekty uspořádány kolem centra já, které věří, že je řídí, ačkoli vůbec o sobě jako subjektu neví a pouze asimiluje všechny věci podle subjektivního schématu, ke stavu, v němž je já umístěno ve stabilním světě nezávislém na osobní aktivitě, kdy je rozlišena akomodace a přizpůsobení více různým schématům.^[41]

Své závěry vyvozoval Piaget na základě empirických klinických testů a vyvinul sám několik výzkumných metod, které používal. Odmítl i Freudovu psychoanalýzu jako příliš neexaktní a stavěl na základech soudobého matematického poznání.

V každé vývojové fázi se uplatňuje formální logika určitého stupně diferenciaci, která může být charakterizována algebrou, užívající exaktní matematickou strukturu, odpovídající axiomům logiky daného stupně. Tato logika se prvně manifestuje akcemi jednání, potom relativně brzy senzomotorickými operacemi. Ve specifickém matematickém smyslu akce odpovídají relacím, ale ne ještě matematickým operacím. Nakonec přichází operace na základě myšlení, vědomé účelové aktivity.

Materiální bázi pro přechod od senzomotorické inteligence k reprezentaci a od reprezentace ke konceptuálnímu myšlení je *interiorizace praktické aktivity*. Znalosti nejsou jednoduše získány z okolního prostředí, ale jsou postupně vystavěny zevnitř.

Piaget také rozlišuje tři typy vědomostí. Fyzické, logicko-matematické a společenské. Fyzický znalostní systém, také zvaný empirický, jsou znalosti o objektech vnějšího světa, které lze získat díky jejich perceptuálním vlastnostem. Logicko-matematický znalostní systém je abstraktní a musí být objeven. Ale prostřednictvím akcí s objekty, jež jsou zásadně odlišné od akcí osvojujících fyzické znalosti. Společenský znalostní systém je kulturně specifický a dá se naučit pouze od

ostatních lidí kulturní skupiny. Přijmeme-li myšlenku, že podobně se formuje i širší společenský vědomostní diskurz, nabízí se srovnání s archeologií vědění Foucaultovou.

Jean Piaget od základu proměnil způsob filozofického myšlení, psychologii i lingvistiku. Svým životem obsáhl jak počátky, tak největší rozkvět i úpadek strukturalismu. V roce 1970 publikoval knihu *Le Structuralisme*, odmítl ale statické chápání struktur zděděné od Saussura, protože podle něj struktury neexistují samy od sebe, ale podstupují vývoj. „*Neexistuje žádná struktura bez své konstrukce, ať už abstraktní, nebo genetické*“ Strukturalismus považoval za metodu, nikoli doktrínu, říkal spíše o sobě, že je konstruktivista.

Nabízí se otázka, jak jeho teorie souvisí s filozofií Henri Bergsona, protože podobnosti jsou tu zřejmé. V r. 1966 Gilles Deleuze myšlenkové tendence této doby shrnul knihou *Bergsonismus*, protože takové podobnosti nebyly ojedinělé. Bergson podobně Piagetovi považuje inteligenci za striktně adaptovanou na hmotu a tudíž neschopnou vnímat trvání a rozšiřování jako čistou kvalitu. Piagetovi však v jeho teoretických spekulacích o vztahu mysli a biologie chybí to, že jeho vývody nemají experimentální vodítko. Navíc úplně odmítá intuici jako vědeckou metodu a Bergsonovo rozdělení intuice a inteligence. Ve všech akcích vidí pouze jejich logiku. Nicméně celkový přístup k filozofii a evoluci je u něho podobný.

Filozofie pro Bergsona nespočívá ve výběru mezi koncepty, schematy a zaujímání stanoviska. ^[42] Tyto antinomie konceptů a pozicí podle něho vycházejí z normálního či zvykového způsobu funkce inteligence. Ta je řízena potřebami a znalosti takto získané nejsou nezaujaté, je to relativní vědomost. Skutečná vědomost je získána nejprve analýzou, rozdělováním věcí podle perspektiv, v nichž byly získány a poté rekonstrukcí nebo rekompozicí věci pomocí syntézy těchto perspektiv. Tato syntéza nám sice pomáhá uspokojit potřeby, ale nikdy nám nedá věc samou, ale jen obecné koncepty věcí. Intuice obrací normální fungování inteligence, která je zaujatá, analytická a kvantitativní, je to jiný mód vědění.

Genetická epistemologie má být interdisciplinární vědou, nahrazující gnoseologii, má vlastně nahradit filozofickou teorii poznání. Je nutno ji chápat jako pokusný krok k procesu vydělování věd z filozofie. Piaget se zabývá celou řadou věd, fyzikou, matematikou, psychologií, sociologií, antropologií i filozofií. Ovlivnil například Thomase Kuhna, který na diskontinuitní fáze v historii myšlení poukazuje ve své vlivné knize z r. 1964 *The Structure of Scientific Revolutions*.

Kuhn přišel s argumenty o tom, že pokrok vědy není přímočarým akumulováním nových poznatků, ale že je čas od času přerušován zásadními revolucemi, paradigmatickými posuny. Při těchto vědeckých revolucích dochází k náhlé transformaci samotného způsobu vědeckého poznání. Vědecké poznání, tak jako každá lidská činnost, má svůj kulturní, dějinný, instituční, sociální a psychologický rozměr. I vědecké poznatky jsou proto historicky podmíněné: vyjadřují ducha dané epochy, mění se s dobou i s okolnostmi.

Klíčovým pojmem Kuhnova pojetí vývoje vědy je vědecké paradigma. Ve fázi *před-vědy* ještě není formováno. Za paradigma považuje Kuhn „*obecně uznávané a vědecké výsledky, které v dané chvíli představují pro společenství odborníků model problémů a model jejich řešení*“. Paradigma ovládá jistou vědeckou komunitu, častěji celý vědní obor a je určujícím prvkem při rozhodování, co by mělo být předmětem výzkumu a co ne, jaké metody lze s úspěchem použít, dokonce i jakého druhu musí být výzkumné výsledky. Výzkum tohoto druhu Kuhn nazývá *normální věda*, která, vedena paradigmatem, je velmi produktivní. Poté se však objeví anomálie. Například proběhne pozorování, které není možné vysvětlit v pojmech současného paradigmatu, tehdy dochází i k značně iracionálním pokusům, jak je zažitým představám přizpůsobit. Nahromadění chyb, kdy nelze fakta na staré paradigma aplikovat, vede ke změně. Během období, kdy k tomu dochází a kdy anomálie vyvíjejí už příliš velký tlak na staré paradigma, probíhá krize, po níž následuje vědecká revoluce. ^[43]

Teoretik sociologie znalostí Karl Mannheim v r. 1929 přesvědčivě argumentoval, že podmínky a emergence kognitivních nebo znalostních struktur je silně a systematicky ovlivněna společenským a kulturním prostředím, do něhož je člověk zasazen. ^[45] Tento sociologický přístup k poznání a znalostem, který bere v potaz jisté obdaření člověka hodnotami, přesvědčením a tužbami, jež jsou pro společnost charakteristické, velmi dobře odpovídá konstruktivistickému pojetí vnímání. V návaznosti na to kultura, společnosti, komunity a diskurzy vykazují zákonitosti, vycházející z motivačních a reprezentačních kognitivních struktur jejich konstitutivních individualit. Je třeba si uvědomit, že jestliže naše pojetí znalostí vychází z kódů a konvencí dominantních v společensko-kulturních kontextech, pak spolu s tímto způsobem pohledu si současně osvojujeme i identitu.

Přechod od od zakotvení v předmediálních kolektivních formách k formám mediálním organizovaných skupin, ilustruje vztah etnického a národního. Primární identita členů skupiny je teritoriální, spojená s místem a etnická. Idea národa však mění tuto identitu v loajalitu ke kulturnímu modelu, *ethnos* se mění v *demos*. Národy neexistují přirozeně. Je to idea nacionalismu, která plodí národy, nikoli obráceně, popsal filosof, sociolog a antropolog českého původu Arnošt Gellner. ^[47]

Vznik nacionalismu Gellner spojuje s průmyslovou epochou. Moderní svět průmyslu je nejen prostředím, kde se nacionalismus mohl objevit a prosadit, tedy předpokladem jeho vzniku, ale také naopak nacionalismus je nutným projevem a požadavkem moderní doby. Klíčovými rysy nacionalismu jsou potom stejnorodost, gramotnost a anonymita. Nacionalismus je speciálním typem patriotismu uskutečňovaným v kulturně homogenních jednotkách. Tyto jednotky musí být dostatečně velké, aby mohly mít naději na udržování vzdělávací soustavy. Podmínkou vzniku nacionalismu je totiž *vysoká vzdělaná kultura* (tj. kultura opírající se o písmo), která ke své existenci potřebuje právě vzdělávací soustavu.

Pro jednotlivce už není stěžejní členství v podskupině (komunita, církev, široká rodina, obec, cech), ale je přímo jednotkou národa. Konflikt *ethnos* – *demos* je často právě bojem o jazyk a způsob vzdělání, příslušníci přírodních národů přichází o svá lovecká teritoria výměnou za *občanství*, příslušnost k národu a živoří pak na okraji města. Jazyk zde hraje důležitou roli. Jazyk není rysem národa, ale etnika. Jazyk se dokáže reprodukovat po staletí i bez systémů kodifikace, pouze orální formou. Národ však je určen *literaturou*, a to již mluvíme o plnohodnotném médiu a systému institucí – škol, knihoven, úřadů, aj., díky nimž může existovat.

Identita založená na společenských kódech už je netělesná, formalizovaná a mediální. K uchování systému společenských konvencí již potřebujeme systém médií a fenomenologie médií proto slouží jako dobrý prostředek analýzy původních emocionálních obsahů, pojících se ke vzniku skupin.

Emoce jako komplexní psychofyziologický stav hraje roli v interakci s prostředím, vede inteligenci svou tendencí k účelovému jednání a vnímání a je její součástí, zároveň ji spojuje s komplexní sítí vazeb, oním spektrem možností nebo významů věcí ustavených ve vzájemných vztazích. Je důležité že toto strukturování je dynamické. Procesuální aparát, emocionální komplex nebo gestalt, realizující uspořádání do vztahů a konstrukci světa, vzniká a zaniká z krize tohoto uspořádání, je dynamický, toky informací a energií, vznikající vztahováním se vjemů a dalších rovin poznání k němu jsou jím modulovány, vychází z něho tak pulzace, která prostupuje organismem a projevuje se v jeho jednání a výrazu v okolním prostředí.

Literatura

1. nepoužito
2. Bachelard, Gaston. Poetika prostoru. Z fr. Orig. La poétique de l'espace, 1957, přel. Josef Hrdlička, Praha 2009
3. Deleuze, Gilles and Félix Guattari. 1972. *Anti-Œdipus*. Trans. Robert Hurley, Mark Seem and Helen R. Lane. London and New York: Continuum, 2004. Vol. 1 of *Capitalism and Schizophrenia*. 1972-1980. Trans. of *L'Anti-Oedipe*. Paris: Les Editions de Minuit.
- 4 – 14 nepoužito
14. Čermáková, Eva. Krajinami cizích časů. Dokořán, Praha 2012
15. Tilley, Christopher. A Phenomenology of Landscape Places, Paths and Monuments. Oxford-Providence: Berg. 1994
16. Etter, Hansueli F. Der Schöpfungsteppich von Girona (Jungiana. Reihe B), Stiftung für Jungsche Psychologie, 1989
17. Kline, M. Mathematics. The loss of certainty. Oxford University Press, 1980
18. Veselý, Dalibor. Architektura ve věku rozdělené reprezentace. Z orig. Architecture in the Age of Divided Representation přel. Petr Kratochvíl. Academia Praha, 2008
19. Chatwin, Bruce (1987) The Songlines, published by Jonathan Cape, and Vintage, 1998.
20. Wikipedia, heslo Songlines, 2012
21. Ricoeur, Paul. From text to action, z fr. orig. Du texte á l'Action: Essais de l'herméneutique II, 1986, Northwestern University press, 1991
22. Veselý, Karel. Bojovníci proti spektaklu, in: Živel 32, Praha 2010
23. Ross, Kristin. Henri Lefebvre on the Situationist International. *October* 79, Winter 1997
24. Badiou, Alain., *Being and Event*. London-New York, Continuum 2005
25. Hauser, Michael: Alain Badiou v kostce, 2011, <http://www.sok.bz>
26. Wigley, Mark. New Babylon. The Hyper-architecture of Desire. 010 Uitgeverij. 1998
27. Constant. Another City for Another Life. *Internationale Situationniste* #3, 1959
28. Sant, Alison. Redefining the Basemap. *Intelligent agent* vol. 6 no. 2 interactive city. 2006
29. Walter, E. *Placeways: A theory of the human environment*. Chapel Hill, NC: The University of North Carolina Press, 1988
30. Merleau-Ponty, Maurice. (1965). *The phenomenology of perception*. (C. Smith, Trans.). New Jersey: Humanities Press. (pův. vyd. 1962)
31. Cladel, Paul. Oiseau noir dans le soleil levant. Gallimard, Paris 1929
32. Cryptoforest blog, 2012 <http://cryptoforest.blogspot.cz>
33. Lefebvre, Henri. L'invention du quotidien. Vol. 1, Arts de faire, 1946, do angl. Critique of Everyday Life přel. Steve Rendall 1984
34. deCerteau, Michel. Practice of Everyday Life, University of California Press,. Berkeley 1984
35. Lefebvre, Henri. La production de l'espace, Paris: Gallimard 1974
36. Bekaert, Geert a kol. After Sprawl, NAI Publishers/Rotterdam & deSingel International Arts Centre, Antwerp 2002
37. Benjamin, Walter . The Author as Producer. 1934
38. Nold, Christian (ed.). Emotional Cartography: Technologies of the Self, 2008
39. Rosler, M. Place, Position, Power, Politics', in C. Becker (ed.) 'The Subversive Imagination: The Artist, Society and Social Responsibility'. London: Routledge 1994
40. Vygotskij, Lev S. Thought and Language. Ed. a angl. překl. E. Hanfmann – G. Vakar. MIT Press, Cambridge, 1981
41. Piaget, Jean. The Construction of Reality in the Child, translated by Margaret Cook, 1955, Routledge and Kegan Paul
42. Bergson, Henri. The Creative Mind, z fr. orig. L'Evolution créatrice vyd. 1907, Philosophical library 1946

43. Kuhn, Thomas. The Structure of Scientific Revolutions, 1964
44. Piaget, Jean, Epistémologie génétique, Paris, PUF, 1970
45. Mannheim, Karl. Ideologie und Utopie. Frankfurt. 1929
46. Bourdieu, Pierre. Pravidla umění. Vznik a struktura literárního pole. Z fr. orig. Les Regles de l'Art, 1992, přel. Petr Kyloušek, Petr Dytrt, 2010
47. Gellner, Ernest. Národy a nacionalismus. Praha 1993
48. Dyer-Witheford, Nick. Red Plenty Platforms. In: Culture Machine, vol. 14
49. Zeman, Miloš. Prognostika a přestavba, Technický magazín 8/1989
50. nepoužito
51. Scheepers, Ilse. Graffiti and Urban Space, Honours Thesis, University of Sydney, 2004
52. Chalfant, Henry a Silver, Tony (rež.). Style Wars. USA 1983
53. Hrat, Autonomie 20
54. Berardi, Franco (Bifo), City of Panic, 2007
55. Beller, Jonathan. The Cinegraphic Mode of Production, Dartmouth College Press, 2006
56. Lyotard, Jean-François. Libidinal economy, z fr. orig. L'économie Libidinale, 1974, Indiana University Press, 1993
57. Dany, Hans-Christian. Speed, Edition Nautilus, 2008
58. Richta, Radovan. Civilizace na rozcestí, Praha 1966
59. Raunig, Gerald. RAPIDITÉ! MODELÝ SUBJEKTIVACE ZRYCHLENÍ V PROTO-POSTFORDISMU, Umělec 2/2009, Praha