POSTMEDIALITA

Fakulta Filmová a televizní Akademie múzických umění v Praze

dizertační práce

Michal Klodner

Praha, 2014

Prohlášení:

Tuto práci jsem vypracoval samostatně pod vedením školitele doc. 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....9

I. Prostor a prožitek....13
Film za hranicemi svého média....15
Středověké narativní obrazové cykly....17
Umění paměti, obraz univerza a znalostní univerzum obrazu....23
Archeologie barev....35
Barevné systémy a modely....37
Barvy virážovaných a tónovaných filmů....41
Ikonografie gramatiky....44
Ontologická struktura jazyků a univerzální jazyk strojů....47

II. Krajina kolektivní sémiosis....51
Organismus je melodie, která se sama zpívá....53
Prostor, rezonance a rytmus: hranice organismů....56
Racionalistická morfologie v lingvistice....59
Emergence forem a strukturální jednota s prostředím....62
Kybernetická epistemologie....65
Identitárnost způsobů vidění....69
Znaková podstata harmonie....74
Pod strukturou kódů....77
K pojmům cítění, intenzity a afektu....81
Soudržnost kulturních vrstev....83
Intenzita a modality: charakter pozvání....85
Čas a mediotemporální schemata....87
Syntetický čas a jeho explozivní síla....91
Organická jednota a napětí mezi kódy....95
Média jako instituce....99

III. Architektura, kybernetika a poezie života....107
Psychogeografie a kritika každodenního života....109
Žitý prostor a módy produkce....116
Média a sémiotický kapitál ve společenském prostoru....126
Subjektivní území komunit....132
Struktura revoluce....138

IV. Společenská a emocionální pole....145
Citové stavy....147
Síť jako předivo emocionální zkušenosti....154
Emergence, struktura a dynamika komunit....161
Kolektivní citové stavy....165
Virtuální identita....169
Dialogičnost emocionálních polí....175

V. Nomádi v informačních dimenzích....189
Syntéza pospolitosti....191
Autorství mezi texty....198
Ambientní inteligence a kyberprostor....205
Mediální ekologie a postmedialita....213

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. Málokterý 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 přemosťuje 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, pojímám 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 zavrhli 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 psýché a kultury tak daleko, abychom plně všem jeho aspektům porozumněli. 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 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 víceoborovým 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 linií emocionalita – kulturní znakové systémy (pohled předmediální), ale iliniích 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 podivat, 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 otiskuji 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 roztříštil 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 všímat 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 shlédnutí 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 tito 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 popiskem, 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).

Zkratkovité 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 nepřerušenému 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 inventor, 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 povolanou 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 procházelo procesí svou pouť 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 zabíleny 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 pozlacena 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 nalézá i triptych 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 prétoria, 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 spojovat 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 vysvlečen
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 ozářeni 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 Průhonicích 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 zakokrhal, 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 světice.

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 stimuli smyslů. Vidění není faktem, ale úhrnem počitků. 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 osvícení. 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 zabarvených obrazů s vizualizovanými místy (loci), řetězení nebo seskupování obrazů, asociování obrazů se schematickou 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 renezanci, 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 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 psaním, 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 renezanci 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 diferenciace paměti. Člověk stojící na scéně tohoto divadla měl mít všechny znalosti světa před sebou jedním pohlédnutím.

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.

80 XL: Canales et ossa.

XL.

[84] Canales et ossa. Das Geäder und Gebeine.

Canales corporis sunt: *venae* sanguinem ex hepate, *arteriae* calorem et vitam è corde,

nervi sensum et motum à cerebro per corpus deferentes.

Haec tria 1 ubique sociata invenies.

[85] Porrò: ab ore || in ventriculum *gula* 2, via cibi ac potûs, et juxtà hanc ad pulmonem *guttur* 5 pro respiratione;

a ventriculo ad anum *colum* 3 ad excernendum stercus; ab hepate ad vesicam *uréter* 4 reddendae urinae.

1. sanguinem] quae sang. *Bs.* — hepate] hépare *F.* — calorem] quae cal. *Bs.* — 2. sensum] qui sen. *Bs.* — deferentes] deferunt *Bs.* - 3 ubique soc. inv.] invenis ub. soc. *Bs.* — 4. in . . . potûs] est gula, via c. ac p. in ventric. 2 *Bs.* — 5. colum] est colum *Bs.* — ab] ab *B*, ad *F.* — Vréter *A.* — redd. urinae] ad urinam reddendam *Bs.*

1 *Geröhre* des Leibs sind: die *Adern*, so das Geblüt aus der Leber, die *Pulsadern*, so die wärme und das Leben aus dem Hertzen,

2 die *Nerven* (Senn Adern), welche die Sinnlichkeit und Bewegung aus dem Gehirn durch den Leib leiten.

3 Diese dreye 1 findst du überall beysammen.

4 Ferner: vom Mund || in den Magen der *Schlund* 2, die Strasse der Speiß u. Tranks, und neben dieser zur Lungen die *Luftröhre* 5 zum Odem-holen;

5 vom Magen zum Hintern der *Mastdarm* 3 zu ausführung des Unflats; von der Leber zur Blase die *Harnröhre* 4, den Harn zu lassen.

4. in . . . Tranks] ist der Sch., die Strassen (*Cs*: Strasse) der Speiß u. des Trancks in den Magen 2 *Bs.* — 5. Hintern] Hindern *Cs.* — der *I*] ist der *Bs.* — zu . . . Unflats] auszuführen den Unflat *Bs.*

284 CXLIX: Providentia Dei.

CXLIX.

[310] Providentia Dei. Die Vorsehung Gottes.

Humanae sortes non tribuendae sunt fortunae aut casui

aut siderum influxui (*cometae* 1 quidem solent nihil boni portendere)[1],

sed provido *Dei oculo* 2 et ejusdem *manui rectrici* 3,

[311] etiam nostrae prudentiae vel imprudentiae vel etiam noxae.

Deus habet ministros suos et *angelos* 4,

qui *homini* 5 à nativitate ejus se associant ut custodes contra malignos spiritûs

3. manui rectrici] rec. man. *Bs.* — 5. Deus] DEUS *Cs.*

1 Das menschliche Glückwesen ist nit zuzuschreiben dem Glück oder dem Zufall

2 oder den Stern Einflüssen (zwar die *Schwanzsterne* <Cometen> 1 pflegen nichts guts anzudeuten),

3 sondern *Gottes* allsehendem *Aug* 2 und dessen allregirender *Hand* 3,

4 auch unsrer Vorsichtigkeit oder Unbedachtsamkeit oder auch Sünde.

5 Gott hat seine Diener und *Engel* 4,

6 welche dem *Menschen* 5 von seiner Geburt an sich zugesellen als Beschützere wider die bösen Geister

1. nit] nicht *Cs.* — 2. Schwanzstern *Cs.* — 3:2] 7 *A.* — 5. Gott] GOtt *Bβ*, GOTT *Cs.*

[1] *Srv. Sch. lud. p. I a. 2, 2 k posledku (v tomto vydání sv. IX 160).*

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)

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, nájády, 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. Poliphilo 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.

TRIVMPHVS

ce ligatura alla fistula tubale, Gli altri dui cũ ueterrimi cornitibici concordi ciascuno & cum gli instrumenti delle Equitante nymphe.

Sotto lequale triũphale seiughe era laxide nel meditullo, Nelq̃le glj rotali radii erano infixi, deliniamento Balustico, gracilisceni sepoſa negli mucronati labii cum uno pomulo alla circunferentia. Elquale Polo era di finissimo & ponderoso oro, repudiante el rodicabile erugine, & lo incẽdioso Vulcano, della uirtute & pace exitiale ueneno. Summamente dagli festigianti celebrato, cum moderate, & repentine riuolutiõe intorno saltanti, cum solemnissimi plausi, cum gli habiti cincti di fasceole uolitante, Et le sedente sopra gli trahenti centauri. La Sancta cagione, & diuino mysterio, inuoce cõsone & carmini cancionali cum extrema exultatione amorosamente lauda uano.

**
*

PRIMVS

EL SEQVENTE triũpho nõ meno mirauegliosо dl primo. Impo che egli hauea le q̃tro uolubile rote tutte, & gli radii, & il meditullo defusco achate, di cidide uẽule uagamẽte uaricato. Ne tale certam̃te gestoe re Pyrrho cũ le noue Muse & Apolline i medio pulsãte dalla natura ipsso.

Laxide & la forma del dicto q̃le el primo, ma le tabelle erão di cyaneo Saphyro orientale, atomato de scintillule doro, alla magica gratissimo, & longo acceptissimo a cupidine nella sinistra mano.

Nella tabella dextra mirai exscalpto una insigne Matrõa che dui oui hauea parturito, in uno cubile regio collocata, di uno mirabile pallacio, Cum obstetrice stupefacte, & multe altre matrone & astante NympheDegli quali usciua de uno una flammula, & delaltro ouo due spectatissime stelle.

* *
*

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 nejrůznější 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.

Shromažďování 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: Kunstkomora Manfredo Settala, Milan (1600-1680)

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

Kromě kunstkomor 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 kabinety 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 Aldrovandiho v Bologni a Dánské Museum Wormianum, založené Ole Wormem, profesorem medicíny v Kodani. To bylo později absorbováno do Královské kunstkomory v r. 1655.

Povaha kunstkomor byla přirozeně interdisciplinární. To kladlo i velké nároky na kurátory těchto sbírek, jejichž úloha byla velmi významná a museli ovládat znalosti nejrůznějších 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 panovnických 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 výtvorem 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 proporcí. [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 můžemetouto metodou velmi rychle vytvořit, lze snadno rozvinout do třídimenzionální prostorové iluze. Bylo by ale zavádějící, kdybychom tuto prostorovou iluzi označovali jako perspektivní prostor. Správná nebo legitimní konstrukce (construzione legittima) je pouze formální reprezentací prostoru, který byl dvakrát vydělen z fenomenální reality: poprvé tím, že byl zbaven tělesnosti, a podruhé jako dvoudimenzionální 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 diferenciace. 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 mátla 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 nejaktivnějšími 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. Vyvstala 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“*. Vhledem 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 zabarvení 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 kunstkomor, 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.

Pythagoras ~550BC

Aristoteles ~350BC

Aron Sigfrid Forsius 1611

Athanasius Kircher 1646

Isaac Newton 1704

Tobias Mayer 1775

Philipp Otto Runge 1810

Goethe 1830

Michel Eugène Chevreul 1839

Albert Henry Munsell 1915

CIE 1931

Michel Albert-Vanel 1983

Obr. 1.22: Ukázka vývoje barevných modelů

Barvy virážovaných a tónovaných filmů

V období němé éry filmu se pro ozvláštnění 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 okouzlující 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 senzuální 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 reprodukované 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 zabarvené 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 zabarvuje 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 osvícen. 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 substraktivním procesem ze složek tyrkysové, 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 analogický 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 acetátního 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 nitrátního 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: Restaurovaná 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 tradicí 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 meži 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.

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, vynálezkyně 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 úrovně. 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 partře 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. Věj 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 rozdělená 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 schematu, 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 třídit 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. Aristotelský 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 characteristica*, umožňující dokonalý popis znalostí představením skutečného charakteru myšlenek a věcí, tak *calculus rationati*, 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 Hobbese *cogitatio est computatio:* rozumuje-li někdo, nedělá nic jiného, než že počítá. [29] Podle nominalisty Hobbese 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 charakteristiková 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 (*chiarioscuro*) propojil umění a vědecké poznání. Pro artikulaci a zařazení jevu, který pozoroval, mu základy poskytlo výtvarné umění.

Leibniz sám našel jako svého předchůdce Abdullaha Beidhawyho, 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 všímat, 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. Cinémas : 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. Knihovník 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 Linguisics 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 morfobiologická 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, medůzy 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 tehdejším 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 *„síť 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 (percepcím). 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 sémiosis 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.

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 nekonečnem možných 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 µTime

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 mykorrhiáz tvoří síť pro výměnu metabolitů a chemických látek. Houby jsou schopny svou ve srovnání s rostlinami mnohem jemnější spletí 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, kohabitace 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 rozeznívají 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 teorií 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 senzorického vstupu. Přesto organizují jazyk. Jazyk se proto nelze naučit imitací, generalizací a asimilací, tyto lingvistické elementy neodpovídají obvyklým způsobům myšlení ani senzomotorickým schematům, 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 u*rformy.* Vracíme se tím ke Goethovi. S biologickým konceptem u*rform* 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 nejúžasnější 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 bezkontexto-vé 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	$\alpha \to \beta$ where $\lvert\alpha\rvert \leq \lvert\beta\rvert$ $\alpha \in V^*NV^*$ $\beta \in V^+$	$a^n b^n c^n$	$S \to aSBC$ $S \to aBC$ $CB \to BC$ $aB \to ab$ $bB \to bb$ $bC \to bc$ $cC \to cc$		Linear Bounded Automaton	Tape a linear multiple of input length	NP Complete
2	Context Free	$A \to \alpha$ $A \in N$ $\alpha \in V^*$	$a^n b^n$	$S \to aSb$ $S \to ab$	Arithmetic Expression $x = a + b * c$	Pushdown Automaton	Pushdown Stack	$O(n^3)$
3	Regular Right Linear Finite Automaton Recognizable	$A \to xB$ $A \to x$ $A, B \in N$ $x \in T^*$	$a^n b$	$S \to ab$ $S \to aS$	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 mozkem 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 mysli 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 jedici 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 nepřeberné množství téměř organických forem.

Obr. 2.3.b: Generativní gramatiky svou rekurzivní podstatou mohou popisovat přírodní větvící se struktury. 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 jednota 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 individuí, 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 stálé 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 vzájemné 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 homeostází či morfostází.

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

Kdykoli se rozvine trvající deviační 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 složité sítě pozitivních i negativních zpětných vazeb.

Pro von Bertalanffyho byl kybernetický model s okruhovou kauzalitou příliš mechanistický, protože předpokládá konkrétní strukturní vlastnosti, jako receptory, efektory, 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 nejadekvátnější 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 mysli 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 událostí.

Ve světě mysli jsou jedinými relevantními entitami nebo realitami *zprávy*. Relace a metarelace, kontext a kontext kontextu – všechno jsou komplexní agregáty informací nebo diferencí, které vytvářejí diference. 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 mysli 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 jedlotlivých prvků v systému, ale i na úrovni jeho vetších 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 sémiosis 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 Lebnizovo 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-atentivní vegetativní složky vnímání si všímá 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 *pragnänz*, 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 percepce. 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 gestalty? 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. Gestalty 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 nejrůznějšího 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-atentivní úroveň vnímání. Další aspekty vnímání jsou naučené a kulturně variabilní. Jak popisuje americký historik a teoretik dokumentárního filmu Bill Nichols, *„užitečný zvyk, formovaný naším mozkem, 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 osvojovat, 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 mysli, 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, ře 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 úrovní je vnímání, založené na aktivitě pozornosti a záměru, které uspořádávají vjemy v kolektivně sdílené obsahy. Na ní je formována kulturně získaná zkušenost lidských společenství. Je zde již dohodnutá a někdy již zapomenutá kodifikace, ale stále je to úroveň *předmediální*. Budeme si všímat, 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 reakci 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 obecenstva a jeho předpokládané reakce. Namísto toho hrají zevnitř sama sebe.
„Učiníš-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, hipochondrie 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 vzmachy, jež vybočují z obvyklých kolejí pragmatické řeči, jsou miniaturami životního vzmachu. ... 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

odpočívat, 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 spojenectví, jedině a pouze spojenectví.“* [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 nevnímatelným. 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 stálostí opakování se postupně vynořuje konzistentní střed: naše já. Ačkoli není nikdy plně determinováno těmito internalizacemi, já by bez nich bylo zcela neurčité“*, 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 introspekcí, 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 (média), 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 porozumnění.

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 partituře 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 *systému 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 zprostřed-kovaný 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 světonázory 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 bily 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 součástmi 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 atithmeticae 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 umisťují 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. Vyťukávání 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 vokalýza 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. Uspět 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 symfonic-ké 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 vytříbenější 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 dolaďujeme 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 schématy, 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 kacířstvím zobrazovat Krista na malbě jinak, než jak to učí církev, při motlitbě musí být verše také opakovány podle pevného vzoru. V divadle se herci drží svých rolí, musí se je naučit zpaměti 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. Zážitek ze shromáždění, kde byla představena divadelní hra , báseň nebo film, sice uchovává 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, všímá 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... pojímání 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 Sartrovu syrově existenciální Nevolnost. 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 nejvíc 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 pos-tav. 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 nejž 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 interpretací 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 perverzním 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 žárlícího 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 podezíravých pohledech odchází.

Grillet se později dal na filmovou dráhu. Experimentální pojetí co do časových souslednosti 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 podpovrchové formy a citové hladiny, nám bude Eugene Ionesco, autor divadelních her hrdě označovaných za antidivadlo, 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 nicneříkajících 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. Komediální 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 průpovídky 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, charakterizo-vána 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 chvilku 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 bezvýchodné 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: *„Ať už je naše rozpoložení jakékoliv, ať jsme smutní, veselí, zamilovaní, ať 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 unáší 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?“

„Richarde...“

„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, zatimco ostatních marginalizované. Nepoužívání dominantních kódů je znakem těch, kdo jsou outsideři, ať už proto, že jsou cizinci, nebo jsou ve vlastní kultuře marginalizovaní.

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 pojídají 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 zábran, 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 Bankovnictví 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 vášnivé zaujetí pro svobodu projevu“*. Objeťmi 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 agresívním tónu a protestech proti multikulturalismu, právě v Holandsku tak rozšířenému. Byl členen 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 ztělesněnám zla, pýchy a arogance možná už proto, že nosil kožešinové límce a jednou napsal, že *„musíme už jednou učinit přítrž tomu kňučení 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 nabídnou návrat do idylických časů zjevného mýtu *„kdy jsme byli ještě sami sebou, kdy všichni byli bílé pleti a neohrožení Holanďané drželi osud svého nárda 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, Bankovnictví 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 vášní 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, říkala 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 hruď nožem přibodl vzkaz pro Alíovou, představitelku zla, nástroj sionistů a křižáků, *„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 všímali 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 spektáklu, 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 modality například experimentálního filmu a videoartu jsou jiné, blíží se někdy výtvarnému umění, podobně do jiných modalit zasahuje umění performační, 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

nepřeberné 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 světů 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 schemat 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 Odyssei. 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 Odyssea, 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 schemata

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 psychických intenzit a individuačních 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 *cinegrafickému 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 bestiemi 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 *teď* 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 vyvstávají 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 diskontinuitní 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 pociťovaná energie, intenzita cítění v intervalech gest a akcí. [64]
V této době získal koncept rytmu ústřední postavení v konceptualizaci 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 konceptualizace, 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 sofistikované 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 pohltí všechna předchozí média. Obrazu že přidává rozměr času a obrazy se tedy začnou vytvářet na film, což mnozí experimentátoři realizovali. Man Ray, Lászlo 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 médiálními 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 schematu. 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 radách.

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 formáty a způsoby interpretace dat. Obraz, který nám předkádá webová stránka je interpretací, vizualizací nejrůznějších složek, které musí být dekódovány 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, objevovanou ranými filmaři.

Texty produkované médii jsou složené 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 usouvztažnění 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 písně 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 nevzpomenout na Vladimíra Boudníka. Proč? To hned vyplyne z jeho slov. Boudník se prezentoval svými dvěma manifesty již v roce 1949. Svým výtvarným směrem, explosionalismem, 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.“*

Explosionalismus 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 koncepce 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.

Ejzenštějn 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. Ejzenštějn 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.

Ejzenštejn 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 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 rozlišujme 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 divákova 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 žízeň. 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, prostříháváno 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 zvovuobjevila 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 třeseme. Empatii můžeme považovat právě za takové emocionální pohlcení.

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 otřes. Teprve tento otřes 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 Mozžuchina, 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, účin 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 dětem.

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,

které 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 využity 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 vlastnostia 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 představivost, 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 originálnějším, *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 hrou na housle ovládá pohyby robotické struktury. Na jedné straně hudba, na druhé kybernetická struktura. Kód jednoho média, sestávající z hudebních tónů, je p5eveden 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 prázdné 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 časovému okamžiku.

2. jazyk jako systém je sám sebe-obsahující, diskurz však vždy odkazuje na osoby, které mluví nebo píší 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 obecenstvo v koncertní síni, očekávající klasickou hudební produkci, bylo svědkem příchodu hudebníků, v odpovídajících šatech, vše jak by na koncetě vážné hudby mělo být. Na piano na pódiu ale už nikdo nezahrál. Umělci jej pocákali 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 vskutku 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 obrazi, nikoli podle běžných vnějších měřítek. Experimentátoři s abstraktním filmem vyvinuli hned několik systémů časových souslednosti 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, nevšímal 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 půlsnímků 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 spjaty 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-společenské, kdy Nam June Pajk do krabice televizního přístroje, zbavené obrazovky a elektronických obvodů, umísťoval 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 postmédiem. 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, Télérama 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. Foulcault, Michel, L'archéologie du savoir, Editions Gallimard, 1969
13. Searle, John. The Mystery of Cosciousnes, 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. Petrů, 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, Iluminace, 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. Esthetique et psychologie du cinema (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 Gemeinschaftsporträt 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, Cinémas : revue d'études cinématographiques / Cinémas: 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 dziel filmowych. In: Interpretacja dziela. Konferencia w Instytucje Sztuki PAN 5. / 7. listopada 1984 roku. Woroclaw, 1987
76. Málek, Petr. Teorie intertextu a 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 zkoumání 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, nepředvídavosti 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 zavrhováni pro své komunistické a marxistické ideje a kavárenské intelektuálství. Debordův styl vedení, zjevně inspirovaný Andre Bretonem se projevoval častými vyhazovy situacionistů, kteří se nějak proti pravidlům provinili. Nikdy tedy neměli více jak 10 členů současně. I Michele Bernsteinové, družce Deborda, která do časopisu o jezdectví 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 spektákl 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 Devalem 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 Franci 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 holícího se muže, ve velkém detailu, doprovázeným nikoli zvukem holicího strojku, 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 hrajícího 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]

Srovnejme tyro úvahy s filozofií dalšího zapáleného komunisty, nebo dokonce maoisty Alana Badiou. Ten spolu s dalšími založil v r. 1969 Marxisticko-leninskou fancouzskou 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-Françoisem 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 bloudění, 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 roztříštěna. 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 schematy, které mají být promítnuty do fukční 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 Corbusierivi 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 Nieuwenhuyse 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, vpodstatě 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, jenž 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 roztříštěna 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, účastnící 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 vyly 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 architekturou 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, temným 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 vertikalitu 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 théorétiké, namísto aby se opírala o tradiční chápání tvořivosti, vycházející z poetického poznání a rozvíjení praxe – techné poiétiké. [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,

které 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 mentálním 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 beztvará 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 objektivity.“* [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 beztvarou zemí 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 píseň. 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. Užitkovost 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 geomorfní, odpovídá čtyřem světovým stranám a představuje zemskou stabilitu.

Eva Čermáková, když si všímá 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 výtvory. 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 obydlený prostor, 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 neznamená 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 chvilku 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 číst. 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 řády 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 nevychází 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 mějakým 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 kdokoliv, nehledě 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 stylotvornými a žánrotvornými 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 obecenstva, na jeho hodnotách a konformismu. [34]

Centralizovaná média spektáklu 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 provázeno procesem diferenciace uměleckých výrazových prostředků a postupným objevováním svébytného tvaru, vlastního jen danému umění a danému druhu a žánru, a to bez ohledu k vnějším, společensky rozpoznaným 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 nezatíženou 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 figurou, 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 komercionalizováno, 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 zvídavý 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, nezávislými 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 akceleracionismu, kdy množství společenských interakcí paradoxně narůstá. Možná je na místě si všimnout i kritiky levicového intelektuálství, 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 setrvávat 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]

Lyotard ztratil mnoho marxistických přátel, když toto publikoval. Ovšem navazujíc na Deleuze a Guattariho Anti-Œdipa 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-Œdipus oponuje freudistickému pojetí touhy a nevědomí jako divadla reprezentací a přichází s modelem továrny. Zde je touha reálná, produktivní síla. Mechanistická, na pravidlech a schematech 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 nevzpomenout 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 introspekcí 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 nečeho 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 Cinegraphic 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 jesoučasný 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 párty.“* [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 pociťujeme 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 dostatku 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: „M*ísto 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 komputační 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 komputačním 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 výrobci, 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, ovládání fyzickou silou ustupovalo variabilnímu ovládání 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 individuačních 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 přebytkových 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 vyřítili 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 Sheaperd 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 křižovatku. 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 strojku a tak přibylo 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 přibyly 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 responzivitu 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 účastnící 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 všímat 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 maou. Nejvyšší bod grafu zpusobila 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 jistou 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 odmítnutnout 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 médiem 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 alanýzy 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 přeorganizovávat 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 diferenciace, 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 schematu, ke stavu, v němž je já umístěno ve stabilním světě nezávislém na osobní aktivitě, kdy je rozlišena akomodace a přizpůsobení více různým schematům. [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 diferenciace, 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 bází 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, *etnos* 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 etnos – 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 spektáklu, 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! MODELY SUBJEKTIVACE ZRYCHLENÍ V PROTO-POSTFORDISMU, Umělec 2/2009, Praha

IV.

Společenská a emocionální pole

Citové stavy

Již jsme se několikrát dotkli souvislosti označovacích a kognitivních procesů s emocemi. Slast, afekt a percepce znaku. Barvy a jejich dramatické citové působení. Vnímání svého vnímání jako brána zkušenosti. Kulturní konvence a zvyk. Mnoho indicií vede k emocím jako k podpovrchové vrstvě, o které jsme zatím neuměli mnoho říci, je tedy na čase se podívat, jak jsou emoce chápány vědeckými směry. Ukázalo se, že jde o složité téma, které si zasluhuje víceoborový přístup, protože se týkají vnímání, fyziologie, psychologie, sociologie i širokého pole kulturologie. Naše doba má výsadu zabývat se touto oblastí dosud nedostupnými prostředky a nástroji, což nám umožňuje naši subjektivitu dokonaleji prozkoumat.

Naše duševní stavy, naše intelektuální aktivity, vědecké analýzy i chování jsou neustále ovlivněny našimi citovými stavy. Jinak vyhodnocujeme události a významy, máme-li radost, jinak když jsme rozladěni. Idealizovat si zásady objektivity ignorováním *subjektivní* nebo ve širším měřítku *kulturní* podmíněnosti je pošetilost. Již jsme zjistili, jak dalekosáhle konstruovaná je realita *přesných* dat a významů v kulturní komunikaci. Musíme tedy vzít v úvahu další rozměry skutečnosti a pustit se do vod ještě hlubších a nejistějších.

Studie a experimenty v oborech neurofyziologie, neuropatologie, psychologie a výzkum oblastí mozku - takzvaná kognitivní revoluce a z ní vycházející pokrok lingvistiky a informatických výzkumných nástrojů, odhalily komplexní spojení dimenzí *konceptuálního*, *emocionálního* a *tělesného*. Izolace pouze jedné z dimenzí znamená neporozumění ostatním. Důležitá je také konvergence poznatků těchto různých oborů, umožňující nám nalézt uvěřitelnou teorii jazykových systémů a médií.

Znaky naší kulturní sémiosis nesou citové obsahy a pracují s citovými stavy. Figurují v základních procesech určujících naši identitu, udávají podmínky přístupu k vědomostem. Tento problém zajímal, ne-li uchvacoval člověka od dob antiky. Emoce jsou prvkem zprostředkujícím vztah našeho já s okolím, s prostředím. Proto úzce souvisí s prostorem. Nejde však o jakousi vrstvu mezi myslí a fyzickým prostorem nebo tělem. Emoce jsou přímo spíše koncepcemi našeho vnímání světa.

V teoretické poznámce v Úvodu do teorie sdělování v r. 1983, časově tedy v období počátku formování kognitivní teorie filmu, uvádí přední slovenský teoretik fotografie Ján Šmok termín *angelma*, který používá namísto dřívějšího termínu *sdělení*: *„'Sdělení' je nepřeložitelné do řady jazyků, navíc i v češtině je vesměs chápáno jen ve spojení s významem, sdělení bez významu se zdá nesmyslné (hudební sdělení). Angelma je definováno jako člověkem uměle vytvořený jev, sloužící k tomu a jen k tomu, aby byl ve vědomí druhého člověka vyvolán specifický stav.“* [35] Rozdíl vysvětluje i dále: *„Vedle sdělování, které vyplynulo z potřeb společenského provozu, se začalo rozvíjet velmi záhy i sdělování jako způsob vytváření umělých emocionálních zdrojů. První skupina přináší adresátovi informace použitelné v praxi, druhá emocionální zážitky. První představuje skupinu sdělení informativních, druhá emotivních.“* [36]

I podle teorie informace je třeba za jakoukoli informací hledat její materiální základ. Přesněji, jak rozlišuje L Brillouin v r. 1956 [40], můžeme uvažovat s pojmy informace volné, která není vázána na žádnou fyzikální veličinu, kdy nám čistě abstraktní pohled nebrání jakékoli operaci logického systému, a informace vázané. Reálná informace, ta, kterou můžeme zaznamenat, přenášet a vůbec zpracovávat, je vždy vázána na nějaký materiální nosič, signál, a jako taková podléhá termodynamickým zákonům. Fyzikální veličinu nesoucí energii nalezneme i v případě, kdy jde o vázání informace na chemický či biologický proces.

Analýzy Descartovy, prezentované v jeho knize Touhy duše (1649), obsahují základy filozofických názorů, které přetrvaly několik set let, až do počátku 20. století. Jsou založeny na principu duality duše-tělo a vztahů mezi těmito dvěma entitami. Podobně jako jeho současníci, Descartes navrhuje seznam základních, nebo primárních emocí (obdiv, láska, nenávist, touha, radost, smutek), z kterých se skládají ty komplexnější. Podobně jako Platón je Descartes považuje za negativní jev, když je vidí jako překážku čisté a objektivní funkce rozumu. To byl pravděpodobně důsledek redukování emocí na vztah k tělu.

Pro Sókrata, resp. Platóna, je mysl účastna na objektivním myšlenkovém obsahu světa. Myšlenky jsou bytostné a nejlepším myslitelem je ten, kdo učinil poznávající část své duše orgánem vnímání světa idejí. To ovšem předpokládá, aby se poznávající duše již zbavila toho, že je kalena životními procesy.

„Protože tělo nám působí tisíceronásobné obtíže pro nutnou výživu, pak také když na nás udeří nemoci, zabraňují domoci se pravdy, a také nás tělo naplňuje choutkami s žádostivostí, strachem a mnohými přeludy. Vždyť i války, rozbroje a bitvy nevyvolává nic jiného než tělo a jeho žádostivost. Neboť všechny války vznikají pro vlastnictví peněz a statků, které musíme mít kvůli tělu, sloužíce jeho potřebám. Je nám skutečně naprosto jasné, že pokaždé, chceme li něco poznat, musíme se odpoutat od těla a učit se hledět na věci přímo duší.“ [37]

O libosti a nelibosti jako kritériu poznání světa nám Platón naosal: *„Pravím tedy, že u dětí je prvním dětským pocitem libost a nelibost a to že je oblast, v které nejprve se duši dostává dobrosti a špatnosti, kdežto rozum a pravdivá mínění – štěstí, komu se toho dostane v stáru….jestliže pak libost a přátelství i nelibost a nenávist správně vzniká v duších těch, kteří to ještě nedovedou chápat rozumem, avšak později, když nabudou rozumu, jestliže ty city uznají ve shodě s rozumem, že jsou správně vypěstovány příslušnými zvyky, tu je tato shoda ve své úplnosti dobrost;“* [38]

Jen málo z lidí nechá svou mysl řídit pomíjivé a proměnlivé pocity a z nich vznikající emoce, většinou je lidský rozum jejich zajatcem a tím ztrácí tu malou kapku objektivnosti, která je k poznání zapotřebí. *„Tak tedy i tito, kteří vyhledávají nejkrásnější zpěv a nejkrásnější múzické umění, mají hledat, jak se podobá, ne to, které je líbivé, nýbrž které je správné; vždyť správnost napodobování byla podle všeho soudu v tom, jestliže je napodobená věc představována ve své pravé velikosti i jakosti.“* [38]

Rovněž Aristotelovo myšlení je dodnes aktuální. Aristoteles fakticky položil první základy kognitivní dimenze. Namísto podrobování se emocionálním stavům je lidé používají ke konstrukci jejich osobního *univerza referencí*. Nejenom že říká, že naše subjektivní city spočívají na našich osobních poznatcích a přesvědčeních, ale dále ustavuje valenci emocí, rozlišující mezi stavy, které jsou příjemné a přijatelné a které nepřijatelné.

Vidí také emoce z perspektivy akce a chování, které vyvolává. A ptá se, zda emoce, které cítíme v určitých situacích, ovlivňují naše rozhodnutí a jednání, které z nich plyne. Je zajímavé konstatovat, že pro Aristotela měly před více než 25 stoletími emoce kognitivní determinanty a produkovaly účinek na mozkové funkce, což odpovídá nejnovějším koncepcím.

Martin Heidegger ve své době podotýká, že interpretace afektivity od dob Aristotela nepokročila. [33] K rozumění přidává jako další ontologický fundament: rozpoložení. Rozpoložení je původní stejně jako rozumění a svými možnostmi jaksi odemyká existenci a otevírá cestu rozumění.

Paul Ricoeur, když si ve Filozofii vůle již v r. 1950 (do angl. přeloženo 1966) všímá selhávajícího *cogita* vědy, považuje za nutné rozšířit jej znovunalezením těla a momentu nevolního ovlivnění. Jedinečné a neopakovatelné *já jsem* nekonečně přesahuje každé *já myslím*; integrální zkušenost kognice zahrnuje každé *toužím*, *mohu*, *žiji* skrze existenci těla. Tělesná existence a jeho skrytá afektivita a cítění jako neprůhledná stránka cogita zakládají určitý rozšířený modus myšlení. Cítění je racionální, ale již nepředstavuje objektivitu, ale odkrývá existenci. Tělo zesiluje a zvětšuje okamžik myšlení, dává mu extenzi trvání, čas tělesného uchvácení. [34]

Podle Ricoeura se volní a nevolní momenty subjektivity utvářejí nahromaděním soukromé zkušenosti mnoha subjektů. Tím, že se přenáší vědomí druhého na své vlastní, zakouší vědomí

hlubokou proměnu. Jednak je vědomí sebe sama vždy určitým průvodcem při poznání druhého, zpočátku však je vždy druhý či druhá prvotně originálním vcítěním. Vzájemnou kontaminací reflexe založené na poznání sebe sama a vciťování do druhého utvářejí pojmy subjektivity a překračují oblast individuální subjektivity. *Ty* je jiné *já*. [34]

Americký neurolog Robert Damasio poukazuje na základní chybu v Descartově pojetí: *„Položil základy kategorickému oddělení mezi hmotným tělem, charakterizovaným rozměry a ovládaným mechanismy, a duchem, nemateriálním, bez rozměrů a mechanismů. Tvrdil, že rozum a morálka, stejně jako citové bouře a utrpení pocházející z fyzické bolesti, mohou existovat nezávisle na těle. A obzvláště, že operace mysli nemají nic společného s organizací a funkcí biologického organismu.“* [39]

Damasio v parafrázi Pascalova výroku o moudrosti těla říká *„Organismus má některé důvody, které musí rozum zohlednit.“* Spodní poschodí neuronové budovy mysli regulují zpracování pocitů a globálních funkcí těla, které pečují o přežití organismu. Bolest a slast jsou prostředky nátlaku, jež organismus potřebuje, aby efektivně nasadil instinktivní a naučené strategie.

Perspektiva Roberta Damasia a s ním celého proudu 60. let není již zaměřena na redukci opozice tělo a duch, city a rozum, ale povyšuje emoce v kognitivních vědách na stavy komplexní, variabilní a hlavně stavy prvořadé důležitosti. V běžném chápání emocí by je mnozí ztotožnili s výrazem tváře, úsměvem, mračením se. Výraz však je jen jedním faktorem ve funkčním okruhu, kterým emoce jsou. Neurologie rozlišuje dva základní funkční okruhy v organismu, a to sympatický, aktivizační a parasympatický, relaxační. K aktivizaci organismu musí být souhře pozornost a motivace, svaly, tep srdce, fyziologie organismu, nervové přenašeče. Podobně u relaxace zase chemické látky nahradí jiné, z nervových zakončení se vyplaví stimulanty a obsadí je inhibitory, tep klesne, svaly se uvolní. Úsměv tak může být znakem účastnícím se v různých okruzích na různých místech. Jednou znamená radost, jindy uvolnění napětí, jindy stud nebo bezradnost, nemusí být ani realcí, může být záměrný, záleží na celkovém procesu.

Myšlení není odtrženo od tělesného, emocionální stavy mají přirozeně fyziologický základ. To odrážejí i běžná slovní spojení, které používáme, jako např. *nedýchatelná atmosféra*, *vyrazilo mu to dech*, *musela to vydýchat* apod. Brát plně v úvahu fenomén emocí znamená dívat se na něj ze tří úhlů pohledu: jako na systém reakcí *fyziologických*, reakcí *behaviorálních a výrazových* a reakcí *kognitivních a zkušenostních*. Aktuální výzkum zdůrazňuje jednak aspekt kognitivního vyhodnocení situace, které determinuje typ citového stavu a jeho intenzitu, a aspekt mentální připravenosti k akci, který nevědomým způsobem předchází behaviorální reakci.

Radikální posun v pohledu na emoce historicky znamenaly poznatky Charlese Darwina, který pár let po známé knize O původu druhů vydal v r. 1872 nejdříve poměrně málo významné pojednání The Expression of the Emotions in Man and Animals. Obsahovala náčrty ukazující podobnost lidských výrazů s některými zvířaty, psy, kočkami a opicemi. Darwin tvrdí, že existence takových podobností znamená, že emocionální výraz se vyvinul přírodní selekcí stejně jako jiné charakteristiky. A dodal také, že výrazy musí mít nějakou evoluční funkci, a tou je přežití organismu. Dále si ukážeme, že touto funkcí je s největší pravděpodobností skupinová komunikace.

Darwin byl jedním z iniciátorů analýzy hlasových projevů emocí, které porovnával s křikem zvířat u adaptivních reakcí. Zjistil, že některé z emocí, které přežily, už nemají v naší době relevantní funkci a vidí tyto hlasové výrazy emocí jako relikty z předhummánních vývojových stupňů. V současné době, jak ukazuje množství studií, je prozódie, přízvuk a melodie řeči v akcentu dynamickém a intonačním, bezpochyby jeden z prvních systémů komunikace, které si děti ve svém vývoji osvojují. [49]

Americký filozof a psycholog William James byl Darwinův současník a po článku v časopise Mind v r. 1884 nazvaném Co jsou emoce, vydal v r. 1890 svou vlivnou práci Principy psychologie. [41] Kniha obsahovala kapitolu, ve které předestřel novou, velmi odvážnou tezi o povaze emocí. James navrhuje obecnou teorii, z níž mohou být odvozeny některé univerzální

principy. Prezentuje ji ale jako hypotetickou a spekulativní, jež sice čerpá z každodenní zkušenosti, ale potřebuje ještě odpovídající empirické důkazy. Ve stejné době potvrdil jeho závěry dánský psycholog Carl Lange, používá se proto také označení Jamesova-Langova teorie.

"Náš přirozený způsob uvažování o těchto hrubších emocích je, že duševní vnímání určité skutečnosti vybuzuje mentální afekci nazvanou emoce, a že tento následný stav mysli vede k výrazu těla. Moje teorie naopak je to, že tělesné změny přímo následují vnímání excitujícího faktu, a že náš pocit z těchto změn, když k nim dochází, je emoce."

Bez tělesných stavů navazujících na vnímání, bylo by vnímání čistě kognitivní formy, bledé, bezbarvé, postrádající citovou vřelost. Mohli bychom pak vidět medvěda, a považovat za nejlepší utéct, obdržet urážku, a posoudit, že je správné udeřit, ale skutečně bychom necítili strach nebo vztek. *„Neměli bychom pochybovat o tom, že objekty excitují tělesné změny předem organizovaným mechanismem, nebo dále o skutečnosti, že tyto změny jsou tak početné a jemné, že celý organismus může být nazván ozvučnou deskou, kterou každá změna vědomí, jakkoli nepatrná, může rozeznít."*

James zdůrazňuje, že přítomnost tělesných změn je rozhodující pro to, co nazýváme emocemi. Připouští však dále, že nemusí mít vždy vnější spouštěč, ale mohou být způsobeny čistě tělesnými procesy nebo stavy. V čem byly jeho myšlenky převratné je také to, že nepovažuje emoce za příčinu, vedoucí k nějakému jednání. Naopak, emoce je pro něj následkem, nikoli příčinou nějaké akce. Máme strach, protože utíkáme, jsme naštvaní, protože jsme někoho udeřili. Neodpovídá však už na otázku, zda jsou emoce jen vedlejším produktem mechanismů, způsobujících naše jednání.

Jamesova práce měla následně obrovský vliv. Co je u něho důležité, je přesné oddělování emocí a toho, čemu říká kognice (cognitions), tj. rozlišování kognitivních a nekognitivních stavů.

Modalita podnětu	zrak	sluch	dotyk	teplo	chlad	chuť	pach	rovnováha	bodnutí	štípnutí
kognitivní hodnota	10	8	8	6	6	6	4	4	4	3
emotivní hodnota	2	4	4	6	6	6	8	8	8	9

Tab. 4.1: Emotivní a kognitivní hodnoty podnětů různých modalitpodle H. Piérona, 1950. Posuzovatelé měli přiřadit hodnotu 1 -10 bodů každému z uvedených smyslových podnětů.

Jako sekundární vidí obsahy vědomí i disonanční teorie Leona Festingera. Festinger kognitivní disonancí rozumí napětí mezi dvěma protikladnými, navzájem se vylučujícími obsahy vědomí, které se stává výraznou hnací silou. Ta nás tlačí k tomu, že raději změníme obsahy vědomí, aby odpovídaly našemu chování, namísto abychom změnili naše chování, aby odpovídalo obsahům vědomí. Snadnější je prostě si své jednání nějak odůvodnit, než něco udělat jinak.

Univerzalistický přístup, reprezentovaný psychologem Paulem Ekmanem, má za to, že se emoce v lidské historii vyvinuly jako adaptivní odpověď na měnící se podmínky života. Byly by pak organizovány do vzorů adaptivních reakcí, přitom určitá skupina základních emocí je přítomna univerzálně. [42] Je zřejmé, že takový přístup vychází z teorie Darwinovy a Ekman neváhá zajít tak daleko, že považuje Darwina za zakladatele psychologie vůbec.

Proces kognitivního vyhodnocení předchází emocionálnímu stavu, protože je *automatický* a uniká tak vlivu společenského a kulturního kontextu. Ekmanova studia interpretace výrazů tváře mezi různými kulturami (pořídili fotografie lidí vyjadřujících strach, hnus, zlost, veselí, smutek a překvapení) indikovaly vysokou úroveň podobnosti. Měřením zjistil *rodinu* až 60 různých výrazů pro zlost, sdílejících společné rysy. Rodinami emocí nazval témata, jejichž jednotlivé variace co do intenzity a forem mají společné fyziologické a výrazové znaky a typ vyhodnocení. Shaver jeho

kolegové ve studii významu určitých emocí u Italů, angloameričanů a Číňanů tento poznatek také potvrdili, když zjistili, že existují interkulturní univerzálie, determinované evolucí. [43]

Biologická oblast skýtá asi nejsnadnější argument k adaptační povaze emocí, a to extrémně rychlý náběh reakce, umožňující okamžitou mobilizaci všech zdrojů organismu k řešení dané situace. Dvě oblasti ale zůstávají nevysvětleny. Charakteristické rozlišitelné fyziologické profily různých emocí a rozlišitelné signály emocí. Univerzální a totožný signál, jako je úsměv, může vyvolávat různé stavy, jako radost, ironii, pýchu, uvolnění. Práce Ekmana a jeho skupiny, spočívající přirozeně na fyziologických datech a behaviorálním vyjádření ovšem nebere příliš v úvahu aspekty zkušenostně-kognitivní.

I když emoce jistě mají svou biologickou a fyziologickou složku, existuje společensky konstruktivistický proud myšlení o emocích, který zdůrazňuje nadřazenost jejich kulturní determinace. Psycholog z Massachusetts James Averill zpochybňuje pozici zastávanou Paulem Ekmanem a spolu s Romem Harré a podporou antropologů a filozofů poukazují na limity univerzalistického přístupu. Argumentuje faktem, že komplexní citové stavy, jako je naděje, vina, pýcha, nám o fenoménu emocí říkají více, než emoce základní. Pak také správně podotýká, že v různých kulturách nikdy neexistuje přesná korespondence mezi pozorovatelnými citovými stavy nebo mezi slovy, které je překládají z jednoho jazyka do druhého. Jsou i jazyky, ve kterých některé stavy nejsou lexikalizovány. Je ovšem otázkou, zda absence slovního výrazu znamená, že citové stavy nejsou univerzální. Averill ukazuje, že pohled společenský a psychologický může být také vitální. [44, 45]

Nejsilněji referovaná citová pohnutí se týkají setkání s velkými zážitky, kterými jsou buď rozbita, nebo naopak posílena. Jak lidé vyjadřují emoce na základě jejich pohlaví nebo společenské skupiny nám odhaluje, jak jsou emoce v dané kultuře konstruovány, aby plnily společenské cíle.

Nelson Goodman v knize Jazyky umění [51] demýtizuje přímý vztah emocí a jejich výrazu. Herec nemusí sám cítit smutek, přesto jej může přesvědčivě vyjádřit. Záměrně nepatřičný smutný výraz v divácích zase vyvolá smích. Vyjadřování emocí je předmětem kulturní konvence. *„Když se k nám dostaly první původní japonské filmy, západní publikum obtížně rozeznávalo, jaké emoce herci vyjadřují. Nebylo vždy hned zřejmé, zda tvář vyjadřuje utrpení, nenávist, úzkost, odhodlání, zoufalství nebo touhu. I výrazy tváře jsou totiž do určité míry formovány zvykem a kulturou. Co může sváteční divák považovat za instinktivní a dané, o tom profesionální herec nebo režisér ví, že je získané a proměnlivé.“*
Taneční figury cizích kultur považujeme za vyumělkované a ty naše nám připadají přirozenější, tvrdí Goodman a cituje choreografku a režisérku Doris Humphrey: *„Často jsem byla nucena učit mladé muže, jak milovat, a mladé dívky, jak být dravé, koketní nebo svůdné, a musela jsem každému radit, jak vyjádřit úzkost, obavy a nekonečně mnoho dalších citových stavů. Mohli tyto věci sami procítit, ale odpovídající pohyby jim byly zcela cizí. ... gesta jsou vzorce pohybu, zavedené dlouhým užíváním mezi lidmi ... Existuje mnoho pocitů, které mohou být vyjádřeny tolika způsoby, že jim prostě nemůže odpovídat jediná šablona. Například naděje nemá žádný tvar a stejně tak inspirace nebo láska.“* [52]

Podobně se zamýšlí i Sergej Ejzenštejn ve svých zápiscích v r. 1945:
„Známou Jamesovu formulaci — nepláčeme proto, že je nám smutno, ale je nám smutno proto, že pláčeme — jsem znal již před tím.
Tato formulace se mi líbila především esteticky, svou paradoxností, a vedle toho i proto, že vyjadřovala skutečnost, že určitý, správně vytvořený výrazný projev může být popudem k příslušné emoci.
Je-li však tomu tak, pak chlapec, když mimicky znázorňuje to, co dělají herci, musí zároveň plně prožívat i to, co ve skutečnosti prožívají nebo dostatečně hodnověrně představují herci na scéně.

Mimická spoluhra dospělého diváka je mnohem zdrženlivější, ale pravděpodobně právě proto je intenzivnější její fiktivnost, to jest, divák bez skutečné příčiny a bez reálného činu nebo děje prožívá tu velkolepou stupnici šlechetnosti, heroismu, kterou mu předvádí drama; nebo dá rovněž fiktivní průchod nízkým instinktům a zločinným vlohám jeho povahy — ovšem nikoli činem, nýbrž zase prostřednictvím těchže reálných citů, provázejících fiktivní spoluúčast na nepravostech, odehrávajících se na scéně.
Ať tak či onak, ze všech těchto úvah mne zaujal prvek »fiktivnosti«.
Tak tedy umění (prozatím aspoň divadelní) umožňuje člověku spoluprožíváním fiktivně provádět hrdinské činy, fiktivně prožívat velké duševní otřesy, fiktivně být šlechetným s Františkem Moorem, zbavovat se břemene nízkých instinktů prostřednictvím sympatií s Karlem Moorem; cítit se moudrým s Faustem; blahoslaveným s pannou Orleánskou; vášnivým s Romeem; vlasteneckým s hrabětem Rysoorem; střásat se sebe všelikou mučivou vnitřní problematiku za laskavé účasti Karena, Brandta, Rosmera nebo Hamleta, prince dánského.
Ale na tom není dost! Divák následkem takového fiktivního činu pocítí naprosto reálné, konkrétní uspokojení.“ [14]

V současnosti dominující kognitivistické paradigma má původ u starých řeckých filozofů. V novodobém přístupu je to asi práce české rodačky Magdy Arnoldové, jedné z mála čelních psycholožek, ovšem již na univerzitě v Loyole, která otevřela cestu kognitivní analýze. Ústředním konceptem tohoto proudu výzkumu je, že myšlení a emoce jsou navzájem neodlučitelné. V dnes klasické knize Emoce a osobnost z r. 1960 [46] dává Arnoldová do vztahu kognitivní vyhodnocení a emoce. Podle ní v emocionálním procesu jako první dochází ke stimulu, který člověk velmi rychle a nevědomě vyhodnotí jako v základu dobrý nebo v základu špatný. Samo vyhodnocení je nevědomé, ale jeho účinky jsou zažívané vědomím jako cítění emocí.

Vyhodnocení vede k tendenci k akci. Na rozdíl od Jamese nepředpokládá nutnost, že akce musí nastat. Vůbec nemusí nastat k tomu, aby se cítění objevilo – takže vyhodnocení vede k pocitu. Ačkoli proces vyhodnocení může být biologickou adaptací, kultura determinuje obsah těchto vyhodnocení. Část společenské funkce emocí také slouží k regulaci chování. Například hněv či pláč regulují vztahy mezi jedinci a ustavují hranici toho, co je dovoleno a co ne.

Koncept *vyhodnocení* je pro kognitivisty zásadní. Každý typ emoce je jiný model vyhodnocení situace. Jak popsal Randolph Cornelius [47], tyto modely reprezentují vztah mezi charakterem člověka, jeho minulostí, učením, temperamentem, osobností, fyziologickým stavem a charakterem aktuální situace, kde se nachází. Proces evaluace informuje organismus o přítomnosti v situaci s určitými charakteristikami a dává mu reagovat. Podle Arnoldové je toto vyhodnocení „přímé, okamžité, nereflektivní, neintelektuální, automatické.“

Kognitivní pojetí emoce jako prvosoudu, *le proto-jugement* nalezneme i u Paula Sartra. Strach ze tmy a samoty není prvotním stavem mého já, *já se bojím*. Je až racionálním posouzením určitého aspektu světa jako nebezpečného za účasti důležité poznávací schopnosti člověka. Neadekvátní rozpoznání situace, které ve skutečnosti nevyžaduje afektivní reakci *já se bojím* je spíše posuzováno jako psychická porucha nebo přinejmenším komentováno jako “je to strašpytel”.

Se zajímavou teorií přišel Robert Levenson. Emoce považuje za procesy citových programů, které aktivují různé subsystémy reakcí, jmenovitě subsystémy vyjadřovací, motorické a zkušenostní. Aktivace jednoho z nich spouští aktivaci dalších. Takto ukazuje, že nejenom paměť může být stimulem zapřičiňujícím citový stav, ale také další systémy, které mohou být považovány za reakce (výrazy tváře, vokalizace). Záměrný výraz tváře tedy vzbudí emočně-specifickou reakci autonomního nervového systému. Každá součást také může působit symetricky naopak. Prozódie tak může být jedním ze systémů aktivovaných citovými programy a naopak programem, který aktivuje další emoční systémy. Prozódie, zjednodušeně dynamická tonalita, rytmus řeči a fonetika, kóduje citový stav mluvčího a ovlivňuje interpretaci vyřčeného. [48]

Za určitou syntézu současného pojetí emocí lze považovat systematický výklad L. Ciompiho. V r. 1997 vydal monografii s názvem Emocionální základy myšlení, s podtitulem Nástin fraktální logiky afektů. [55] Východiskem mu je empiricky prokazatelná funkční komplementarita cítění a myšlení. Ciompi se dlouhá léta zabýval afektivní logikou, sestávající jednak z logiky afektů a také efektivity logiky. Postulát o tom, že cítění a myšlení, afekty a logika jsou neoddělitelnými a komplementárními složkami lidské psychiky, zakládá na Piagetově empiricky odvozené genetické epistemologii. Kognitivní struktury se vyvíjejí ze vzorů senzomotorických činností *mentalizací* těchto vzorů. Hlavní roli přitom hrají procesy asimilace a akomodace, nové elementy se zapojují do kognitivních struktur a ty se pak přizpůsobí vnější realitě. To jsou biologicky založené jevy, jako např. trávení, rozhodně se nejedná o nutně vědomý nebo chtěný proces, nýbrž o fyzický fenomén sebeorganizace.

Jenže každá aktivita má vedle kognitivních také emocionální komponenty, bez kterých neexistuje žádná akce: *„jako sedlina akce nebo zkušenosti vyvstávají nejen kognitivní, nýbrž vždy také typicky afektivně-kognitivní vztažné systémy neboli schemata.“* [55] Popálené dítě se bojí ohně, s kognitivním obsahem oheň se pojí emoce strachu. Tak ze zkušeností vznikají afektivně-kognitivní dynamismy, neboli vztažné systémy. Tyto „integrované programy cítění, myšlení a chování“ se týkají všech oblastí života, od zacházení s věcmi po složité mezilidské chování a na nejrůznějších rovinách hierarchie tvoří základní stavební kameny psýché. Mohou být i transgeneračně přenášeny, když jako důsledek v minulosti prožívané přemocné a dominantní figury v rodině se u dítěte objevuje agresivní postoj vůči autoritativním osobám. Pro nás bude podstatné, že je produkují a přenášejí také média a vizuální média s významnou afektivní složkou.

Takové programy a vztažné systémy se neustále nevědomě projevují a spluurčují cítění, myšlení i chování, dokud nedojde k jejich restrukturaci nějakou korektivní zkušeností. Emoce v tom hrají organizační roli a dílčí funkce integrují v jednotně fungující celek. Afektivní komponenty ovlivňují naše myšlení tak, že upřednostňuje určité dráhy, které se v minulosti ukázaly jako účelné a vedoucí k úspěchu. Jsou tím stabilnější, čím častěji se stejné zkušenosti opakují. A čím lépe se funkcionální programy cítění, myšlení a chování automatizují, tím méně jsou provázeny vědomou pozorností.

Substrátem psychodynamiky je mechanismus neurální plasticity, přednostního utváření často aktivovaných asociačních cest v síti neuronů. Mentální programy, tedy mentální reprezentace skutečnosti mají dynamickou povahu a dají se přirovnat k systému ulic s hlavními cestami, postranními uličkami a chodníky. „Vyvstávají z vrozených základů, ze sebeorganizace v akci, prostřednictvím operacionálního přiřazování určitých afektů k určitým kognitivním a behaviorálním sekvencím.“ Jsou zpevňovány a nově konstruovány opakovanou nebo odlišnou zkušeností aminulé zkušenosti jsou „reaktivovány v příbuzném kontextu specifickými kognitivními a afektivními uvolňovači.“ Tato logika má vrozené biologické základy a s emocionálními a kognitivními komponentami jsou integrovány také senzomotorické a hormonálně-neurovegetativní komponenty.

Ciompi filozoficky dochází k epistemologické skepsi, tedy k možnosti nějakého absolutního poznání, případně gnoseologickém konstruktivismu Piagetova ražení. Má blízko k teoriím disipativních struktur I.Prigogina, nelineárním systémům, teorii chaosu. Afektivní systém totiž chápe jako případ nelineárního systému. Logikou nerozumi formální správnost postupu myšlení, ale způsob, jakým jsou navzájem spojovány kognitivní obsahy. Mluví tak o *logice strachu*, *logice radosti*, obecně logice afektů, která vytváří *systémy pravdy*.

Afekty jsou v nich nosiči energie, motory či motivátory veškeré kognitivní dynamiky, určují fokus pozornosti, působí jako brány, které otevírají nebo uzavírají přístup k různým skladům paměti, vytvářejí kontinuitu a pojivové tkanivo kognitivních elementů, určují hierarchii obsahů myšlení a jsou důležité reduktory komplexity. Všechny procesy myšlení jsou tak řízené afektivními operátory. Příkladem jsou političtí oponenti v diskuzi, kteří o stejné věci dospívají ke zcela odlišným závěrům, vedeni k redukci komplexity hledisky individuálního nebo kolektivního zájmu.

Psychická fraktálnost vystupuje v nesčetných variantách zážitkových kvalit, která v sobě současně má cosi invariantního a soběpodobného, což ve variabilních emočních stavech působí jako určité atraktory a repulzory informací. Fraktální struktury určují myšlení a chování v individuálních, mikrosociálních i makrosociálních psychodynamických procesech, tedy přítomných i v psýché národů.

Síť jako předivo emocionální zkušenosti

Psycholog Stanley Milgram, tehdy mladý absolvent Harvardu, po druhé světové válce experimentálně zkoumal témata týkající se konformity člověka vůči skupinám a autoritám. Známý je jeho kontroverzní pokus z r. 1963, zaměřující se na konflikt mezi poslušností k autoritě a vlastním svědomím, kdy účastníci měli dávat domnělé elektrické šoky svým *žákům* za špatné odpovědi. A oni dávali. I když pokyny autority dostávali jenom telefonem, i když byla sténající a křičící oběť přímo s nimi v místnosti. Ještě dříve, ve své dizertaci, Milgram popsal, jak se při rozpoznávání délky dvou tónů pokusné osoby přiklánějí k názorům ostatních osob ve skupině. Ty dokonce nahradil pro ušetření peněz hlasy nahranými na páskách, také to fungovalo.

Jeho inspirace, až identifikace s utrpením židů byla zjevná. V dopise svému spolužákovi v r. 1958 napsal: *„Mým opravdovým duchovním domovem je střední Evropa, ne Francie, středomořské země, Anglie, Skandinávie nebo severní Německo, ale oblast, která je ohraničena městy Mnichov, Praha a Vídeň... Měl jsem se narodit do německy mluvící židovské komunity v Praze v roce 1922 a zemřít v plynové komoře o 20 let později. Jak se stalo, že jsem se narodil v nemocnici v Bronxu, nikdy asi nepochopím.“* [13]

V roce 1967 ovšem provedl zásadní experiment týkající se struktury *společenských sítí*. Chtěl zjistit *vzdálenost* mezi libovolnými dvěma lidmi ve Spojených státech, zprostředkovanou osobními známostmi mezi nimi. Vybral město Omaha v Nebrasce, kde 160 lidem rozeslal dopisy s popisem jedné cílové osoby, kterou byl makléř z Massachusetts a instrukcemi, jak se zúčastnit studie. V nich všechny, kterým se dostane dopis do rukou, požádal o připsání svého jména do seznamu a v případě, že přímo znají cílovou osobu, tzn. že se spolu někdy setkali a tykají si, odeslání dopisu jí, nebo v případě, že cílovou osobu neznají, odeslání dopisu někomu jim známému, o kom si myslí, že má větší šanci ji znát.

Jak je již v dnešní době všeobecně známo, nebylo potřeba několika set prostředníků, aby dopis doputoval k cíli přes celé Státy. Ani obavy z toho, že se dopisy ztratí u lidí, kteří nespolupracují, se nepotvrdily. První došel hned za pár dní přes pouhé dva prostředníky a celkem se vrátila čtvrtina rozeslaných dopisů s průměrným počtem 5 prostředníků. Myšlenka, že stačí jen šest kroků, které by od sebe dělily libovolné dva lidi na zemi, se ovšem posléze stala novodobým mýtem.

Toto číslo je různé pro různé společnosti, jiné je ve městech, jiné pro Spojené státy, jiné v globálním měřítku. Také je diskutabilní, do jaké míry je platné, když nebere v úvahu dopisy, které se nevrátily. Celá metoda byla vážně kritizována. I bez metriky konkrétní společnosti však můžeme konstatovat, jak na základě matematického výzkumu sítí uvádí Barabási [17], že stačí, aby každý jedinec dispono-val více než jednou společenskou vazbou a stává se součástí plně propojené lidské společnosti.

Společenská síť pracuje jako komunikační prostředek mezi lidmi bez potřeby k tomu určených institucí nebo uměle vytvořených nástrojů, je tu podobně jako samotná řeč odedávna a můžeme ji tak zařadit mezi předmediální formy. O médiu hovoříme až se vznikem technologického komunikačního nástroje. Médiem je tedy až *on-line společenská síť*. Podle znění patentu, který

získal v r. 2006 Jonathan Abrams a jeho web Friendster *„systém, metoda a aparát pro spojování uživatelů v online počítačovém systému, založený na jejich vztazích ve společenských sítích.“* [16] Můžeme ji nazvat také *virtuální komunita*.

Jaký je rozdíl mezi skutečnou lidskou sítí a tou na webu? Nesmíme zapomínat, že on-line sítě jsou technickým nástrojem pro organizaci informací na základě deklarovaných vztahů s lidmi. Do jisté míry je jejich základem elektronická obdoba diáře se seznamem jmen a telefonních čísel, kam si poznamenáváme narozeniny, záležitostí pracovních vztahů apod. Společenská média reprezentují jen část skutečných vazeb, další část zkreslují nebo vůbec neodpovídá skutečnosti. Jsou zkrátka flusserovským *technickým obrazem*, programem, který nezrcadlí svět, ale produkuje fikci.

Přesto tyto rozsáhlé celky díky své specifické uspořádanosti fungují jako velké organismy, a pokusím se popsat, jak vztahy lidí určují předpoklady ke spolupráci a důvěře jako základu skupin a schopnost lidské sítě šířit informační a emocionální sdělení a formovat tím společenské struktury.

Malcolmu Gladwellovi stačila kariéra novináře, aby napsal úspěšnou knihu Bod Zlomu a někteří sociologové ho proto v pozici odborníka na společenskou změnu nevidí rádi. Why The Revolution Will Not Be Tweeted, Proč revoluce nebude na Twitteru, je podtitul jeho článku Malá změna z r. 2010 v The New Yorkeru.

The Revolution Will Not Be Televised, píseň legendárního *kmotra rapu* Gilla Scott-Herona, jejíž název Gladwell parafrázuje, je deklamací politické poezie za jednoduchého doprovodu bubínku, kterou vydal v r. 1970 a stala se jednou z jeho nejznámějších performancí. *„Zpěvák v ní útočil na spotřební kulturu i mainstreamová média za jejich neschopnost přispívat k sociálním a společenským změnám.“*, *„Důvod, proč revoluce nebude v televizi je, že bílí lidé ovládají média a proto ji nebudou vysílat.“* jsou běžné reakce na tuto píseň.

Nebudeš moct zůstat doma, bratře.
Nebudeš moct se zapojit, zapnout a vymluvit se.
Nebudeš se moct uvolnit na háčku a přeskočit,
skočit si pro pivo během reklam,
protože revoluce nebude v televizi.

Revoluce nebude v televizi,
revoluce vám nebude přinesena Xeroxem
ve čtyřech částech, bez komerčních přestávek
…
NBC nebude moct předpovídat vítěze v 8:32
nebo reportovat z 29 okrsků,
revoluce nebude v televizi.
…

Obr. 4.1: Gill Scott Heron

Revoluce nebude hned zpět po zprávě
o bílém tornádu, bílém blesku nebo bílých lidech.
Nebudete se muset strachovat o holuba ve vaší ložnici
tygra ve studni nebo obra na vašem záchodě.
Revoluce nebude lepší s Colou.
Revoluce nebude bojovat se zubním kazem.
…

Revoluce nebude v televizi, nebude v televizi, nebude v televizi,
nebude v televizi, revoluce se nebude opakovat, bratři.
Revoluce bude naživo.

(zkráceno)

Začíná příkladem, který s písní Scotta-Herona docela souvisí. Událostí, která měla v šedesátých letech velký význam pro zrovnoprávnění černých a bílých obyvatel USA. 1. února 1960 se čtveřice černochů, studentů z nedaleké školy, posadila do bělošské části restaurace Woolworth's v jednom městečku v Severní karolině a objednala si kávu. Nebyli obslouženi, ale zůstali sedět dál. Když po zavření vyšli ven bočním vchodem, čekala tam už skupinka lidí včetně reportéra místních novin. Druhý den se vrátili zase, čtveřice se však rozrostla na 27 mužů a 4 ženy. Muži byli vzorně oblečení v sakách s kravatami a jelikož to byli většinou studenti, rozložili si v restauraci svou práci a učili se. Další den se přidali černoši z místní střední a počet se zvýšil na 80. Další den už protestujících v tomto sit-in bylo 300, včetně několika bílých a o další dva dny později se kolem restaurace shromáždilo 600 lidí.

V následujícím týdnu se sezení rozšířila nejprve do dvou blízkých měst, posléze rychle překročila hranice dalších států a do konce měsíce se jich zúčastnilo na 70 000 studentů. Když se jich ptali, jaké to bylo v těch prvních dnech, všichni měli podobný pocit: *„Bylo to jako horečka. Každý chtěl jít.“*

Gladwell tím chce poukázat na malý omyl, kterého se dopouští horliví zastánci on-line společenských sítí, kteří v nich vidí spásu dneška, převracející tradiční vztah mezi autoritami a lidem a nový způsob organizace a koordinace protestů např. v revolucích Arabského jara. *„Nebyla to žádná twitterová revoluce v Íránu, zahraniční novináři neschopní kontaktovat skutečné osobnosti místní revoluce prostě prohledávali tweety na #iranelection. Nikoho přitom nezarazilo, že protestující koordinují své úsilí v Íránu jiným jazykem než fársí…“* [53]

On-line aktivismus je něco trochu jiného než co udělala čtveřice černochů v r. 1960 bez počítačů, mobilů a sítí. To, co dělali, bylo nebezpečné. Tisíce protestujících bylo pozatýkáno, na akcích se objevovali členové Ku-klux-klanu, policie. V dalších protestech v Letním projektu svobody Mississippi v r. 1964 byli tři dobrovolníci zajati a zabiti, 37 černošských kostelů vypáleno, lidé byli odváženi náklaďáky plnými ozbrojených mužů a uvězněni. Čtvrtina lidí podporujících protest posléze odpadla. *„Facebookový aktivismus funguje nikoliv tak, že by motivoval lidi přinášet skutečné oběti, ale tím, že je motivuje udělat věci, které lidé dělají, když nejsou dostatečně motivováni přinést skutečné oběti,“* shrnuje Gladwell pasáž, v níž se zamýšlí nad akcemi, které jsou uváděny jako skvělé příklady nových možností aktivismu, které přináší společenské sítě a kritizuje příklad, který v knize Here Comes Everybody uvádí Clay Shirky, kdy jedna dívka díky společenským sítím získala zpět ztracený mobil. [53]

Rozdílem mezi tradičním a online aktivismem je, že společenská média nezahrnují hierarchickou organizaci. Facebook a jemu podobní je nástroj na vytváření sítí, které jsou protikladem k hierarchii: jejich procedury nejsou ovládány jednou centrální autoritou. Rozhodnutí jsou činěna konsensuálně a vazby, které lidi poutají k takové skupině, jsou volné, tvrdí Gladwell o další nevýhodě sociálních sítí pro revoluce, jejich přílišné demokratičnosti. A dokládá to na příkladech dějinných revolucí, na první pohled vypadají jako velmi demokratický proces vzniklý v podhoubí společnosti jako její latentní požadavek, ve skutečnosti jsou ale centralizovaně a striktně hierarchicky řízeny. Podle sociologického průzkumu Douga McAdama odpadlíci z Letního projektu se od těch, co zůstali, lišili v jednom. I když byli na počátku i poté všichni pro věc stejně zapáleni, ti, co zůstali, tak učinili proto, že je k protestům poutaly blízké osoby. Měli mezi ostatními své příbuzné nebo dobré přátele. Čtveřice, která rozpoutala horečku v r. 1960 se také dobře znala, prožili spolu už několik událostí a byli členové občanské organizace za lidská práva - Národní asociace pro pokrok barevných lidi (N.A.A.C.P). Ta takové protesty organizovala, plánovala, tipovala místa, dělala nábory, trénovala své členy. Naše čtveřice několik takových setkání absolvovala a byli v kontaktu s místním vedením. Další města, kam se protest přelil, také nebyla náhodná. Bylo to tam, kde už existovala centra hnutí a byla tak horečku schopna proměnit v akci. N.A.A.C.P byla centralizovaná organizace řízená z New Yorku. Každá skupina byla úkolově orientovaná a koordinovala svoje aktivity přes struktury autority. Skutečná revoluce, i ta v Íránu, je vždy založena na pevných, téměř vojensky organizovaných strukturách a silných vazbách mezi lidmi. [53]

Společenské sítě jako Facebook jsou naopak nástroj, jak řídit vazby slabé, jak zůstat v kontaktu s někým, s kým bychom jinak v kontaktu nezůstali. Proto můžeme mít tisíce on-line *přátel*, což bychom ve skutečném životě mít nemohli. To je v mnoha ohledech skvělá věc, jak si všiml Mark Granovetter, naši *známí*, nikoli přátelé, jsou nejlepším zdrojem nových informací. Internet nám umožňuje objevit potenciál těchto vzdálených propojení. Je to úžasné při šíření inovací, interdisciplinární spolupráci, hledání kupujících a prodávajících... ale málokdy slabé vazby vedou k vysoce riskantnímu aktivismu. Twitter tedy předběhne všechna tradiční média a tiskové kanceláře při informování o zemětřesení, revoluce se však na něm neodehraje.

Hierarchický model lidských organizací je obvykle založen na předpokladu, že lidé jsou primárně motivováni kombinací strachu a vlastního zájmu. Tento *společenský realismus* předpokládá, že důvěra k lidem je naivní představa, protože ti se uchýlí k sobeckému jednání, jakmile nejsou patřičně sledováni k tomu určenými autoritami. Efektivní řízení je tak pojímáno jako uzpůsobení individuálního zájmu cílům organizace. Na druhou stranu *společenský idealismus* argumentuje tím, že lidské přirozenosti je vlastní pomáhat jeden druhému a jednat pro společné dobro. Tato skupina tvrdí, že hierarchie není pro efektivní řízení potřebná. [5]

Rozmach analýzy společenských sítí v poslední době prokázal, že v hierarchických organizacích existují vazby mezi lidmi zcela nezávisle na formálním organizačním členění a postavení. Komunikace a způsob řešení problémů si nachází neoficiální cesty v síti skutečných vazeb spolupráce a lidského kontaktu. Existují lidé, kteří jsou v organizaci skutečnými komunikačními centrálami a kteří zprostředkují potřebnou výměnu v mnoha úkolech, aniž by byli na nějakém vedoucím postu. Také výzkum komplexity, evoluční psychologie, biologie a neurověda postupně rozkrývají tradiční mýty o lidské motivaci a pomáhají porozumět, jak spontánně vznikají formy organizace a jaké jsou přirozené procesy jejich synchronizace a řízení.

Společenské chování lidí je do velké míry podobné jiným živočišným druhům. I u geneticky značně odlišných tvorů se objevují podobné kooperativní strategie. John H. Clippinger [5] to přisuzuje principu evoluční stability. *Evolučně stabilní strategie* je takové chování druhu, které za daných okolních podmínek není nahrazeno žádným jiným chováním, protože je nejlepší možné. Tyto strategie jsou nezávisle objevována různými druhy v jejich životních podmínkách a ukládána v genomu po tisíce generací evolučního výběru. Průběhem času se tak vytváří velmi stabilní vzory kolektivního chování. Lidský mozek má nejstarší části podobné jiným savcům a plazům, teprve na nich se vyvíjí novější vrstvy, specifické již svou velikostí a funkčností určitému druhu. Evoluční teorie dlouho brala v úvahu jen evoluční výběr na základě vlastností jedince. Díky evoluční biologii se dnes ukazuje, že výběr funguje i na úrovni skupin a schopnost udržovat komplexní společenské vztahy. Pracovat kooperativně přináší reprodukční výhodu a má zásadní význam pro přežití.

Z antropologických výzkumů lidských fosílií, provedených Robinem Dunbarem vyplynulo, že velikost *neokortexu*, části mozku spojené s myšlením a řešením problémů, se zvětšovala úměrně s velikostí skupin, v nichž hominidé žili. Nutnost koordinovaného chování a uspořádání vztahů ve skupinách byla tak důležitá, že způsobila růst této části mozku nejen u primátů ale i jiných savců.

„Všechny naše analýzy byly dosud založeny na předpokladu, že problém, se kterým se každé zvíře musí vyrovnat, je uchovat si záznam o stále se měnícím společenském světě, kterého je součástí. Musí vědět, kdo je in a kdo je out, kdo se kamarádí s kým, kdo je nejlepší spojenec. Ve společenském tlaku jsou tyto věci stále v pohybu, mění se den ze dne. Zvíře se ve všech musí vyznat a stále si aktualizovat sociální mapu každodenními novými pozorováními.
Ale jsou i jiná vysvětlení. Jedním z nich je, že relace mezi velikostí neokortexu a velikostí skupiny záleží vlastně mnohem více na kvalitě vztahů než na jejich kvantitě.“ [1]

Podle analýzy neokortexu z nálezů Dunbar předpověděl, že horní mez počtu různých vztahů je v průměru 150. Tzv. Dunbarovo číslo znamená schopnost rozpoznávat členy skupiny a uchovávat si o nich historii emocionálních faktů. To odpovídá i nejrůznějším sociologickým analýzám a

velikostem skupin náboženských, vojenských i domorodých vesnic. V těchto menších skupinách záleží na osobních kontaktech. Větší celky už mají hierarchickou strukturu. Také organizace do 150 - 200 lidí mohou být založeny na zcela neformálních vazbách a kontaktech, přičemž je zajištěna spolehlivá výměna informací. U větších celků už jsou nutné formální struktury definující odpovědnost. Problémem mnoha těchto formálních a neosobních struktur je, že jsou neprůhledné a nemají důvěru lidí. Proto se stejně většina aktivit odehrává prostřednictvím neformálních sítí. [1, 6]

Neurologické experimenty potvrdily, že nejen v lidských bytostech je zakódována vzájemná společenská výměna, že emoce související se společenským chováním jsou také biologicky založeny a jsou charakteristické pro většinu druhů savců. Empatie a reciprocita nejsou jen ideje, ale evolučně stabilní strategie chování mnoha druhů. *„Vztek, strach, stud, rozhořčení, žárlivost, pýcha, soucit, vděk, smutek a radost se zdají být částmi celkového programu bioregulace."* [2]

George Lakoff uvádí: *„Konfigurace obličejových svalů vyjadřují určité emoce. A naše zrcadlové neurony reagují, když vidíme stejnou konfiguraci svalů na někom jiném, kterou by naše obličejové svaly vytvořily také. A tato reakce může aktivovat naše emoční centra. Umožňuje nám to empatii - cítit nečí bolest nebo radost... Díky zrcadlovým neuronům a spojení s emočními centry mozku jsme se vyvinuli v empatické bytosti."* [3]

Dohady, zda je lidské chování sobecké [4] nebo kooperativně altruistické, se míjí účinkem. Naše kognitivní instinkty sociální výměny jsou hluboce spjaté s přírodním výběrem skupin sběračů a lovců nejméně po dva miliony let. Kulturní historie ukazuje, že společenská výměna je univerzálně lidská a není tedy soudobým vynálezem.

Mnozí lingvisté brali jazyk jako logický systém přenosu formálních výroků. Jak ovšem argumentoval např. Noam Chomsky, jazyk pravděpodobně vznikl jako schopnost společenské koordinace, který umožnil několika účastníkům vytvořit konvence pro sdělení informace a koordinaci chování. [7] Ve své původní práci Syntaktické struktury z r. 1957 Chomsky představil koncept hluboké struktury jazyka a jeho povrchové formy jako dvou vrstev reprezentace. Např. dvě různé věty jako *X miluje Y* a *Y je milována X* vyjadřují stejný význam, jsou jen různými povrchovými formami společné hluboké struktury. Chomsky věřil, že existují značné podobnosti mezi hlubokými strukturami jazyků a tyto struktury ozřejmí vlastnosti společné všem jazykům. Tento koncept Chomsky později opustil, přesto byl dále rozvíjen zástupci generativní sémantiky, až byl nakonec v 80. letech zapracován do kognitivní lingvistiky. Obrovská část tzv. hluboké struktury jazyka se vztahuje k vyjadřování sociálních rolí a vztahů variacemi v povrchové struktuře.

Hlubší vrstvy jazyka vyjadřují význam ne tak ostře a přesně, zato s mnohem větší schopností najít společný základ sdělení. Jestliže jazyk původně vznikl jako prostředek společenské koordinace, existují jeho emocionální vrstvy, které přenášejí emocionální zážitky. Jsou tím pojivem, které plní primární funkce znakového systému. Jsou i společným základem různých znakových systémů. Julia Kristeva se emocionální a pudovou stránkou sémiotického procesu označování zabývá jak z pozice lingvistiky tak freudovské psychoanalýzy. Možnost přecházet z jednoho znakového systému do druhého, zaměňovat a permutovat je, nazývaná *transpozicí.* Je to právě ta schopnost, přejít od karnevalové scény k psanému textu. Transpozice předpokládá opuštění starého znakového systému, přechod přes pudové zprostředkování společné oběma systémům a artikulaci nového systému s jeho novou znázornitelností. [15]

Používání jazyka slouží k navazování a udržování sociálních vztahů, umožňuje vytváření rozsáhlejších společenských uskupení. Je tomu tak proto, že jazyk je systém schopný podpořit a vynutit komplexní formy kooperativního chování. Ty tedy nejsou dány s*vrchu*, ale vznikají tam, kde příslušný kontext dovolí rozvinutí systému společenských signálů, které se v tomto kontextu pak odehrávají. Jakmile takovéto prostředí a dorozumívání vznikne, jsou skupiny schopné sebeorganizace a kontroly. [5]

Lidé jsou mezi druhy unikátní tím, že mohou konstruovat nové a jakkoli složité *konvence mediace* a koordinace interakcí mezi členy velkých skupin. Je to schopnost extrahovat symbolickou reprezentaci z fyzických interakcí a pak této symbolické reprezentaci vtisknout vlastní *společenskou realitu*, která může směrovat a orientovat chování nezávisle na fyzických objektech nebo akcích, ze kterých původně vznikla. Toto filozof a lingvista John Searle vidí jako kritickou funkci jazyka: kompetenci volně konstruovat to, čemu říká *společenské* a *institucionální reality* ze společenských a institucionálních faktů. Institucionálním faktem je např. občanství nějakého státu. Lidé kromě společenských faktů, které vykazují i zvířata a jsou založeny na fyzické kooperaci, jako je lov, stavění hnízda apod., vykazují schopnost překročit dál k institucionálním faktům. Mluví spolu, vlastní majetek, uzavírají manželství, formují vlády. [8]

Searle uvádí jako příklad peníze a je to velmi příznačné. Peníze jsou médiem společenské výměny odedávna. Původně měna vyjadřovala dohodnutou výměnu objektů srovnatelné hodnoty, řekněme věc za věc, což byla hlavně zvířata. Druhým stupněm jsou smluvní peníze. Kdo je jejich držitelem, může je podle potřeby směnit za cokoli hodnotného. Zde jako směnný prostředek figurují jisté komodity, jako zlato a stříbro, jejichž hodnota je ovšem více *určená* než vlastní. Místo výměny objektů, které jsou velmi různorodé a nepraktické při přepravě a jejichž porovnatelné hodnoty se těžko počítají, se začaly používat cenné mince. Když se však transport velkého počtu kovových mincí stal v určitých situacích nepraktický, vznikla další vrstva abstrakce, papírová měna. Prvotně se papírové doklady objevily jako potvrzení toho, když si někdo uložil u obchodníka určité množství mincí. Dostal o tom písemný zápis, na jehož základě si je mohl zase vyzvednout. Posléze se tyto doklady začaly směňovat i navzájem. Znovu *společenská dohoda* nahrazující hmatatelnou hodnotu mincí hodnotou deklarovanou na papíru.

Pak přišla nekrytá měna - peníze, které ani nelze vyplatit, je pouze vydávající institucí deklarováno, že jsou měnou. Jejich hodnotu tvoří systém, ve kterém banky provádí složité avšak matematicky přesné horizontální a vertikální transakce, kterými převádí hodnotu mezi sociálními vrstvami a uvnitř nich. Celkem nedávno nastoupila další inovace v efektivitě směny: digitální peníze. Nic jiného než zástupné symboly 0 a 1 v bankovním systému výměnou za reálný statut vztahu mezi účastníky transakce. Sociální realita má digitální reprezentaci.

A aby toho nebylo ještě málo, přišly kryptoměny. Bitcoiny se uvolňují anonymním mechanismem nikoli za základě směny, ale na základě vkladu aktivity do kolektivního projektu podle jeho pravidel a jejich hodnota je dána důvěrou v tuto kolektivní činnost. Podobně je to se zpeněžením bonusů, doplňků a postav v on-line hrách. Jejich hodnota a to, kolik si profesionální hráči a vývojářské firmy vydělají, je dáno ochotou ostátních hráčů hru hrát.

Po finančních krizích se ukazuje, jak je hodnota peněz založena na kruhu důvěry a kolísající kryptoměny mohou být příkladem, když už ne nástrojem, jak je důležité důvěru ve společnosti vytvářet. Jonathan Beller proto mluví o komputačním kapitálu v dnešní společnosti.

K vyšší abstrakci směřují i další společenské procesy. Josef Keller [10] popisuje transformaci společnosti, která nastala ve středověku při přechodu od feudalismu k urbánní společnosti. Feudální území a dvůr místního pána se všemi poddanými a produkty, vše fyzicky patřilo feudálovi. Poddaní pracovali na jeho poli, starali se o dobytek z jeho stájí, patřily mu všechny výnosy i nakonec samotní poddaní. Městský úředník oproti tomu byl již jen správce majetku nebo občanských záležitostí. Oddělily se prostředky veřejné pokladny, s kterými hospodařil, od jeho vlastních. Co ovládal, mu již nepatřilo, ale podléhalo pravidlům, kterými se sám musel řídit. Vývoj institucí poté prošel mnoha dalšími transformacemi, než dospěl k současnému uspořádání. Sledujeme globalizaci a postupující elektronickou reprezentaci společenských kontaktů v informačních sítích, namísto dřívějších osobních setkávání. Není to však změna co do historie lidstva první a jedinečná.

Searle tvrdí, že unikátní lidská schopnost konstruovat společenské reality je založena na několika relativně jednoduchých pravidlech. Jedním z klíčových pravidel jazyka a sociální organizace je *X je bráno za Y v C*, kde X a Y je jakákoli věc nebo tvrzení a C je kontext. Toto

pravidlo pomáhá objasnit, jak vznikají nové vrstvy společenského uspořádání. Tím, že jeden symbol může zastupovat druhý a že existují kontextem podmíněné možnosti substituce, je možné vytvářet nové systémy významu a společenské konstrukce, které jsou na jednu stranu součástí starého pořádku a uchovávají dřívější vztahy, a na druhou stranu přinášejí nové možnosti chování na nové, oddělené úrovni. Tato kapacita ke generování emergentních vrstev je funkčně ekvivalentní tomu, co nastává v morfologickém vývoji mozku při lidské evoluci.

Terrence Deacon z pohledu antropologa, který zkoumal vývoj lidského mozku a jazyka za 2 miliony let, dospívá k podobnému názoru: *„Všichni jsme dědici symbolických forem, které se přenáší z generace na generaci, z jedné komunity na druhou, v jediné nepřerušené tradici. Všechny naše symbolické charakteristické rysy odvozujeme z tohoto společného proudu a přinášíme do něho nové. Být součástí tohoto symbolického informačního rodokmenu je v mnoha ohledech mnohem určitějším znakem lidství než jakýkoli fyzický znak. Ne všechny informace, které určují druhové charakteristiky, jsou kódovány v genech."* [11]

Část historického dědictví lidského druhu se takto uchovává a předává mimo tělesnou stránku, je to zkušenost kódována v jazyce a také nástrojích, které člověk používá. Jak uvádí Flusser: *„Ve hře je totiž zpětný vliv nástroje na jeho uživatele, a právě toto zpětné působení je tím, čím se lišíme od ostatních živých bytostí. Například pračlověk vytvořil kamenný nůž, aby v kameni napodobil svůj zub. Kamenný nůž pak zpětně působil na pračlověka, a ten začal napodobovat svůj nástroj. Začal všechno řezat, dělit na vztahy, začal racionálně myslet a jednat."* [55]

Vraťme se ale ke konstrukci jazyka. Doposud lingvistika považovala jazyk za formální symbolický systém a nepátrala po tom, kde se vzal nebo jaké jsou zákonitosti jeho vývoje. Jazyk je však zkušeností a zároveň nástrojem kreativních společenských procesů. V nich lidé nezůstávají jen anonymními nezávislými elementy, jazyk artikulací vztahů zprostředkovává jejich společensky konstruované identity [12] v biologicky kódovaných protokolech spolupráce.

Noam Chomsky se stal reprezentantem formálního směru v lingvistice 2. poloviny 20. století. Tento aparát, jehož hlavní síla a výhoda spočívá v tom, že stojí na široké bázi formálního sémioticko-informačního systému, vznikajícího desítky let, může adresátovi sdělení přinášet ověřitelné informace využitelné v praxi. Schopnost artikulovat složité formy do sebe vložených vztahů je vyjádřena právě Searleho pravidlem X-Y-C a je také základem toho, čemu lingvisté říkají kontextově senzitivní gramatiky. Chomským navržené přepisovací gramatiky se jako symbolické automaty stále více používají pro modelování procesů vysoké složitosti s velkým počtem zúčastněných elementů. Lingvistický aparát tak proniká do mnoha vědních oborů a je základem i pro simulační modely společenské a institucionální reality.

Emergence, struktura a dynamika komunit

Jelikož jsou postmediální tendence založeny na fragmentaci většinového diváctví a fragmentaci distribučních strategií podle linií skupinových zájmů a komunitních kanálů, participaci na procesu tvorby a rovněž mediální obsahy jsou tvořeny kolektivními vzory, je pochopení morfogenetických sil určujících podobu postmediální sféry více než podstatné. Principy, na jejichž základě se formují komunity, přitahují nové členy a rozvíjejí se, se stalo ústředním tématem výzkumu ve společenských vědách. On-line komunity v digitálním světě přitahují značnou pozornost pro svou obrovskou schopnost růstu a potenciálem k tvorbě společenských médií. Struktura a dynamika menších společenských skupin, tj. několika propojených jedinců na pozadí rozsáhlejších sítí, je klíčem k celkové dynamice sítě.

Blanquiho přehlídka

Bylo slunečné lednové odpoledne, pro Pařížany jako stvořené pro procházku v zahradě Tuileries. A jestli ne pro všechny Pařížany, tak alespoň pro určitou sortu, jež s oblibou mířila přes Place de la Concorde na kávu na Champs Elysées. Byl rok 1870 a tak se stále mohli nechat unést pohledem na Palác Tuileries, který bohužel neměl přežít následující rok, kdy byl vyplundrován a zničen komunardy. Zatím stál jako připomínka autoritářské moci králů a královen, stal se však obětí pokusu takticky převést neudržitelnou absolutistickou moc do liberální podoby. Ten se jak známo nezdařil a 4. 9. 1871 byla vyhlášena republika. Ale lidé, kteří korzovali na Champs-Elysées toho osudového odpoledne ještě nic netušili a nedokázali si podívanou, která se jim naskytla, s budoucím politickým zemětřesením spojit.

Několik dnů předtím, 10. ledna 1870 byl zabit Victor Noire, novinář extrémně republikánských novin La Lanterne. Zabil jej Pierre Bonaparte , bratranec známého vládce. To značně rozezlilo Louise Auguste Blanquiho, věčného konspirátora, jehož revoluční republikánský aktivismus si získal mnoho oddaných příznivců. Ten si náhle uvědomil, že osobně zná pouze své poručíky, ale nikdy neviděl muže, kterým veleli jeho jménem. Neznal ani jejich přesný počet a jeho chuť poznat osobně sílu svých jednotek rostla. Uspořádat však přehlídku revolucionářů, jako by to byla skutečná armáda, nebylo možné. Řešení bylo nasnadě. Ukrýt přehlídku tak, aby ji nešlo rozpoznat od poklidných odpoledních procházek.

Blanqui si tedy strčil do kapsy pistoli a zaujal své místo na Champs-Elysées. Nyní měl konečně uvidět své jednotky, jejichž byl tajemným generálem. Příprava proběhla v tichosti, takže nikdo netušil, co se tu má odehrávat. Blanqui stál opřen o strom v a sledoval přibližující se zástupy. V tom se procházka na okamžik změnila v přehlídku. Přímo v neustávajícím pohybu se procházející se muži změnili v pochodující vojáky. Po chvíli se zase vyčlenili z linie a zapadli do davu, aby se opět stali občany na procházce. Blanquiho přehlídka se rozplynula stejně snadno, jako se objevila. Ostatní nic netušící diváci nevěděli, co vlastně viděli. Byli svědky manifestace jiného řádu, jiné společnosti, která neměla žádné institucionální místo na politické scéně. Skrytý svět se na chvilku objevil v běžném světě, na místě, kde to nikdo nečekal a bylo těžké říci, který z nich byl reálnější. Procházení a pochodování se prolnulo v simultánní harmonii. Tato emergentnost, znepokojující zaměnitelnost a neostrost rozdílu byla přitom zkušeností posunu významu. [51]

Být součástí znamená přijmout úlohu v komunitě. Ačkoli je pole, v němž se participace odehrává, často velmi široké, vlastní akce se děje v mnohem menším měřítku, v mikrokomunitách, které existují ve větších sítích makrokomunit. Např. účast v pochodu proti chudobě je zdůvodněna dobrým pocitem účasti celé rodiny na události, která se odehrávala ve městě, kde rodina žije.

Mikrokomunity se někdy spojují do větších hnutí a některé zůstávají malé a lokální. Těmito mikrokomunitami, které jsou hnací silou rozsáhlejší participace, jsou pro většinu lidí rodina a přátelé, v menší míře také kolegové v zaměstnání. Tedy lidé, kteří se navzájem velmi dobře znají.

Ve výzkumu masové participace, provedeném pro BBC ve Velké Británii, byl pro většinu respondentů pocit komunity také spojen geograficky s místem, kde žijí, až na skupinu mladých lidí, které technologie osvobozují od geografických vazeb. Dá se ovšem říci, že lokální záležitosti oslovují všechny jednotlivce ať už racionálními důvody, které se jich mohou týkat, tak hlubokými emocionálními pouty. [19]

Citovaný Malcolm Gladwell sledoval ve společnosti jevy, při kterých dochází k masové řetězové reakci. Jeho *tipping point* je určitý bod, kdy začnou probíhat společenské změny. Popsal tři typy (nebo společenské role) jedinců, kteří v takových situacích působí jako katalyzátor, protože mají určité vzácné a specifické schopnosti. Nazval je *agenty změny*.

Prostředníci

Někteří jedinci mají několikanásobně víc běžných kontaktů a známostí s ostatními než je průměr, fungují jako komunikační centra, jejich specializací jsou právě kontakty. Znají stovky i tisíce lidí. Šíří trendy a módní vlny, jsou pojivem společnosti. Jak komentuje Barabási, jsou takovéto uzly s abnormálním počtem vazeb charakteristické pro jakékoli sítě, nejen lidské a tento fakt hraje roli i v systémech v biochemii, informatice či ekologii. Je důležitým prvkem jejich organizace a stability. Zkoumání ukázala, že i v sítích sexuálních vztahů existují jedinci s velmi nadprůměrným počtem partnerů, což je důležitým faktem v epidemiologii, hrál roli např. Při šíření viru AIDS. [17] Díky prostředníkům je vzdálenost mezi lidmi v síti kratší. Jestliže je cesta ke komukoliv v síti 6 kroků, k prostředníkovi je to jen 2 – 3 kroky. Noví členové sítě tak získávají mnohem větší přínos z propojení, když se připojí k některému z prostředníků.

Odborníci

Informační specialisté jsou lidé intenzivně soustřeďující znalosti a vědomosti a vědí jak je poskytnout ostatním. Ostatní se na ně obrací s potřebou nových informací a odborníci jsou tedy těmi pravými pro zachycení nových trendů nebo vhledů pod povrch věcí a událostí. Mají velký vliv na ostatní členy sítě a vytváří hodnotový systém. Gladwell poukazuje na jejich efektivní spojení s prostředníky, díky jejichž sítím, překračujícím sociální hranice, mohou vědomosti šířit. Odborníci také znají topologii sítě a mají velký vliv na cílené šíření informací. Když v r. 2003 Duncan Watts opakoval Milgramův experiment z r. 1967 a získal 61 000 účastníků, aby poslali zprávy 18 cílovým osobám, reprodukoval úspěšně výsledek zhruba 6ti článků řetězce. Zjistil ovšem, že vysoce propojení prostředníci nehráli velkou roli. Jen 5% emailových zpráv přešlo přes některého prostředníka.

Obchodníci

Jsou charismatičtí a přesvědčiví, mají výborné schopnosti vyjednávání. Mají jistou nedefinovatelnou zvláštnost, která nehledě na to co říkají, nutí ostatní lidi jim věřit.

Ačkoli agenty změny asi nejsou, můžeme k univerzální typologii přidat ještě pro úplnost *černé pasažéry*. To jsou lidé, kteří využívají výhody komunity nebo společnosti a úsilí ostatních ve prospěch všech, sami se však na vytváření celku odmítají podílet.

Dalšími faktory Gladwellovy *epidemie* jsou kontext, ve kterém změna nastává, a jistá chytlavost obsahu zprávy, která se šíří. Určitý specifický obsah znamená že si zprávu lidé zapamatují a předávají dál a navíc je toto lidské chování velmi citlivé na podmínky a okolnosti v čase a místě, kde se odehrává. [18]

Ústřední koncept, kterým se v této souvislosti zabývá již delší dobu sociologie, ale i ekonomie nebo teorie organizací, byl nazván *společenský kapitál*. Používá se všeobecně již od počátku 20. století. Společenský kapitál znamená, jak je člověk důležitý pro společnost a sestává z rysů jako dobré jméno, množství kontaktů, sympatie, přátelství. Takový jedinec je důležitý pro komunitu a sám těží z lepších životních podmínek nebo produktivity práce. Společenský kapitál má pozitivní vliv, protože zapojení do společnosti zlepšuje mentální zdraví a tlumí negativní jevy v chování. [24]

Rozlišujme společenský kapitál, který přemosťuje a ten, který váže. Pojmy *bridging* a *bonding*, představené Robertem Putnamem, se staly trendem v sociologických diskusích a literatuře. Dynamika přemosťujícího a vázajícího společenského kapitálu je klíčem k formám kontaktu a spolupráce, které se ve skupinách odehrávají. Bez přemosťování vznikají silně vázané skupiny, které se izolují od zbytku společnosti, zesiluje se jejich homogenita a šance upoutat se na společnou radikální myšlenku, vzniká etnická marginalizace, sekty, gangy apod. [25] Přemosťování je charakteristické tím, že spojuje lidi navenek a napříč různými skupinami. Přináší nové poznatky, nové vzory jednání, společenská témata, díky němu se šíří informace. Vázání zase spojuje skupiny často stejné rasy, stejného věku nebo jiných společných vlastností, má funkci soudržnosti, spočívá v pochopení vzájemných zájmů, vzniká v situacích fyzické blízkosti a emocionální otevřenosti. Přemosťování a vázání hrají velkou roli ve formování komunit a pokud jsou v souladu, ideálně se podporují. Nerovnováha může vést k negativním jevům.

Počáteční fázi vzniku komunit, kterou Scott Peck [26] nazývá *pseudokomunit*y, můžeme charakterizovat převažujícím přemosťováním. To je nasnadě, protože se setkávají různí lidé různého původu. Účastníci jsou na sebe milí, snaží se ukázat v nejlepším světle. Emocionalita v takových skupinách zůstává z velké části odmítnuta, neboť je velký tlak na emocionální konformitu a vyjadřování pouze kladných emocí. Ve složitějších situacích je dána přednost schematismu nebo se raději problém ignoruje a obchází. Panuje formálnost, odměřenost, také klientelismus i pokrytectví. Vyprázdněné vztahy lidí jsou udržovány uměle, nebo dochází iracionálnímu přeceňování vztahů. Kritika je faux-pas narušující celé prostředí. Silnější vázací emocionalita je vytěsňována, jako její zástupný jev dochází k nekritickému přijímání idejí, ale otevřenost skupiny je velká, takže nevzniká mánie. Role technologií je přeceňována nebo jsou jí přisuzovány iracionální aspekty, nebo opět vytěsněné psychické obsahy (vyřeší potíže v organizaci skupiny, bude dosaženo výsledku jako mávnutím kouzelné hůlky). V pseudokomunitách jsou teritoria ještě navzájem oddělena, mezi lidmi existují hranice. Je to typické např. pro setkání svolaná díky společenským on-line médiím (Facebooková akce).

Další fáze vývoje skupin, můžeme ji nazvat *chaos a prázdnota*, je charakteristická nutným převážením vázací afektuální emocionality. Uvnitř skupiny je realizováno navazování kontaktů a plnohodnotnějších vztahů a vzniklý společenský kapitál má význam jen mezi jejími členy. V čele skupiny bývá charismatický vůdce, který určuje pravidla, je v podstatě vytěsněním přemosťující emocionality. Bývá dobrodincem s pokrokovými názory a vytříbeným jednáním, je to pouze on kdo zajišťuje kontakt skupiny s okolím a určuje, která další skupina je přátelská a která ne. Obecně se začíná vyjasňovat a řešit, kdo má jaké hlubší zájmy, dostávají slovo i negativní emoce, nastává boj o moc. Křik je však znakem růstu. Většinou zde však lidé nacházejí silnou vzájemnou empatii a pochopení, mají pocit správné party. Taková skupina podléhá kolektivním mániím, zhypnotizování modlami, své jednání vysvětluje hesly o kterých hlouběji nepřemýšlí. Vnitřní konzistence je však

již silnější, v této fázi se autopoieticky vytváří ohraničení komunity vůči vnějšku. Bývá silný důraz na specifický domovský prostor a vzájemnost. Odměňování je pouze za loajálnost, vytváření závislosti. Ačkoli má rysy sekty nebo gangu, i takovéto společenství se může po překonání rozporů a dosažení *prázdnoty* ve smyslu zbavení se naučených pevných vzorů, které mají vést k sebeprosazení, ve prospěch opravdových tužeb, cílů a potřeb. V této fázi se osobní teritoria spojují do teritoria kolektivního.

Nikdy není na škodu mít na paměti Milgramovo varování: když se individualita *„sloučí do organizační struktury, autonomního člověka nahradí nová bytost, jež není omezena individuální moralitou, je osvobozena od zábran a vědoma si jenom sankcí autority. Poslušnost k autoritě nepozorujeme prostě proto, že je to přetrvávající kulturní nebo historický fenomén, ale protože to vyplývá z logických potřeb sociální organizace. Jestliže máme mít sociální život v jakékoli organizované formě, to jest jestliže máme mít společnost, pak musíme mít členy společnosti ochotné přijmout organizační imperativy.“*

Přemosťování a vázání v rovnováze a s tím spojené rozvíjení emocionality je znakem *skutečné komunity* a předpokladem jejího začlenění do širší společnosti, nejen určitých *kruhů*. Lidé přiznávají a vyjadřují emoce, umí je ovládat a citlivě vnímají emoce okolí. Tím je možné vzbudit společenský zájem, artikulovat sociální témata. Spolupráce je přínosná a obohacující, vznikají plodné dlouhodobé vztahy i krátká efektivní setkání. Vzájemný respekt, lidé mají svou individualitu a oceňují individualitu ostatních, temperament je vítán. Persona není přirostlou maskou, ale odpovídá situaci. Mají zde prostor kritické přístupy, odlišnosti, různé jazyky (doslova i obrazně např. multidisciplinarita), probíhá sebereflexe.

Princip vůdcovství je flexibilní a *proudí* mezi členy. Problémy jednotlivců je snaha pochopit a pomoci jim. Vnímání sebe a svých aktivit adekvátně v širokém kontextu. Do skupin a týmů je otevřený transparentní přístup, probíhá vyvážená diskuse, běžné je naslouchání a konsenzus. Výsledky dohod jsou respektovány, panuje důvěra v ostatní a osobní zodpovědnost. V projektech probíhá vícevrstvá aktivita, více aktivit ve vzájemných vztazích a souhře. Osobních sympatie nebo antipatie jsou již vyváženy se zájmem celku. Adaptace nových postupů, rychlá reakce a komunikativnost. Díky racionalitě v emocích i myšlení schopnost postupovat v dlouhých složitých procesech, analyzovat náročnost, problémy nebo neúspěch. Velmi kreativní týmy, které začínají s novými věcmi a nebojí se je prosazovat, účastníci se snadno setkávají s lidmi, spolupracují a přitom artikulují vlastní cíle a naplňují je, oproti pouhému přebírání schemat a napodobování. Hranice mezi teritorii jsou měkké, virtuální a ekologické.

Kolektivní citové stavy

Citové stavy se mohou přenášet přímo z jednoho člověka na druhého, jde o známý jev nazvaný citová nákaza, který je založen pravděpodobně na napodobování emočně relevantních tělesných akcí, obzvláště výrazů tváře, nebo i držení těla, které vidíme u druhých. [29] Lidé mohou zachytit citové stavy, které pozorují u druhých, v rozmezí několika sekund po několik týdnů. Například u studentů, náhodně přiřazeným ke spolubydlícím s lehkou depresí, se po třech měsících projevila také vyšší míra deprivovanosti, je možná i nákaza mezi cizinci v letmém kontaktu.

Politolog James Fowler a sociolog a lékař Nicholas Christakis,, oba působící na amerických univerzitách, zkoumali faktory, které u člověka souvisí s pocitem štěstí. Že prožívání štěstí má socioekonomické a genetické faktory, již bylo známo. Zajímalo je ale, jak citovou nákazu štěstím ovlivňují společenské sítě. Vzali si nejprve rozsáhlou a dobře dokumentovanou síť 4739 lidí, participující v jednom medicínském výzkumu mezi lety 1983 a 2003 a ptali se jich na několik otázek ohledně jejich pocitů štěstí. Každý z nich měl průměrně 11 vazeb i mimo zkoumaný okruh a tvořili tak větší síť 12000 lidí.

Ve vizualizaci této sítě jsou vidět shluky šťastných, méně šťastných a nešťastných lidí. Souvislost mezi pocity lidí sahá až do třetího stupně separace. To jsou přátelé přátel našich přátel, tedy většinou lidé, které už vůbec neznáme. Fowler s Christakisem dospěli ke statistické hodnotě, že pravděpodobnost, že budeme šťastní, je o 9% vyšší, pokud je některý z našich blízkých také šťastný. Jenže u těch blízkých záleží opět na jejich vazbách, takže zdroje štěstí mohou sahat poměrně daleko. Mimochodem u faktorů ekonomických to byla jen o 2% vyšší pravděpodobnost štěstí při zvýšení příjmu o 5000$ v r. 1984. [29]

Obr. 4.2: Výzkum Fowlera a Christakise, 2007. Usmívající se studenti jsou označeni žlutě, mračící se modře a s výrazem neurčitým zeleně. Ve společenské síti barvy tvoří shluky.

Šťastní lidé mají tendenci nacházet se uprostřed takových shluků. Není to způsobeno jenom tím, že se takoví lidé hledají. Přátelé, kteří žijí do vzdálenosti 1.6 km a jsou šťastní, zvyšují pravděpodobnost o 25%, u příbuzných ve stejné vzdálenosti je to o 14%, u přímých sousedů 34%. U společně bydlících manželů jen 8%, zde se sjistilo, že emoce se více přenáší po vazbách stejného pohlaví a všichni manželé ve výzkumu byli pohlaví opačného. Efekt se nedostavuje u kolegů v zaměstnání a také klesá s geografickou vzdáleností.

V r. 2007 se Fowler s Christakisem rozhodli ověřit výsledky i v on-line společenských sítích. Vzali si vzorek 1700 vysokoškolských studentů, propojených na Facebooku. Nezkoumali však jakékoli přátelství, těch měl každý průměrně 110. Zaměřili se na fotografie, kde kamarádi jeden druhého označili. Znamená to silnější vazbu a osobní kontakt, takových přátel měli průměrně jen 6. Z fotografií pak u participantů určili, zda se na nich smějí, nebo mračí. V tom byl výzkum odlišný, uzly ve výsledné síti obarvovali podle úsměvu na fotografii, nikoli podle otázek na pocity. Výsledkem opět bylo silné shlukování veselých a smutných lidí. Navíc, usmívající se měli o jednoho blízkého přítele víc, což je poměrně významné, když v průměru to bylo pouze 6.

Emoce jsou kolektivní fenomén. Jsou ovlivnovány mimovolně, i tím, co nemáme zcela pod kontrolou, možná převážně tím. V otázce emocí jsme kolektivními organismy, patřícími a zapadajícími do celých skupin, do citových polí větších, než vůbec můžeme poznat.

Obr. 4.3: We feel fine. Jonathan Harris, Sepandar Kamvar, 2005. Z databáze více než 12 milionů pocitů získávaných z osobních blogových příspěvků na internetu projekt různými způsoby, podle věku, pohlaví, lokace vytváří vizualizace pocitů. Je globální mapou, ukazující proudění pocitů v lidské síti.

Obr. 4.4: We feel fine. Jonathan Harris, Sepandar Kamvar, 2005. Autoři projektu sestavili graf korelace emocí, přičemž vycházeli ze současného výskytu výrazů v jedné větě. Výzkumným statistickým nástrojem je přitom projekt sám a lze jej kdykoli použít.

Co to kolektivní emoce, které lze také nazvat emocionálními poli, jsou, o tom doposud literatura příliš nepíše. Vodítkem nám mohou být práce některých sociologů, kteří zkoumali rituály. Sociologické teorie často předpokládájí, že rituály v sobě obsahují latentní společenské funkce, například udržují sociální kohezi a reprodukci sociálního řádu. Klíčovým mechanismem přitom je podle Emile Durkheima *kolektivní perlivost*, označující vzájemně sdílené citové vzrušení. Durkheim připisoval kolektivní perlivosti kritické společenské funkce, zvláště co do geneze hodnot a *afektivního nabití* symbolů, reprezentujících skupinu, navíc jí však přičítal i emergenci kolektivního svědomí a tudíž roli v upevňování vazeb a solidarity. Jak k tomu dochází a jak se tedy liší kolektivní emoce od individuálních?

V Elementárních formách religiózního života (The Elementary Forms of the Religious Life, 1912) Durkheim analyzuje hlavně religiózní praktiky australských aboriginců. Zajímala ho otázka, jak se náboženská víra a systémy víry objevují a jsou v komunitě reprodukovány a jak přispívají k tvoření každodenních systémů klasifikace a kategorizace, například rozlišení *profánního* a *svatého*. Předpokládal, že religiozita a religiozní praktiky ustavují morální řád tím, že ovlivňují základní hodnoty, definují kolektivní identitu a svědomí a rozhodně formují silné kolektivní vazby a pocit komunity.

Pro Durkheima nebylo pouhé kognitivní získání poznatků náboženské víry dostatečné k takovému formování pocitu komunity a jejího svědomí. V tomto smyslu považoval rozptylování každodenním a profánním světem a svody k účelovému individuálnímu směrování jednání za příliš silné a svět náboženských myšlenek, víry a ideálů za příliš efemérní. Co mu chybělo, bylo nějaké uzemnění náboženské víry, např. zakotvení v přírodním světě. Právě toto zakotvení je podle něho dosahováno v rituálech. Při nich se členové skupiny shromažďují, aby vykonávali různé rituální úkony, jako uctívání bohů, odpouštění hříchů, připomínání si určitých událostí. Ústřední vlastností takového rituálního shromáždění je, že je perlivým seskupením, generujícím zvýšené a vzájemné emocionální vzrušení kolektivním prováděním různých úkonů. [30]

Takto vybuzené vzrušení je nasměrováno k symbolům, např. totemům, nebo individualitám skupinu reprezentujícím a skrz tyto symboly k víře a morálním hodnotám ve skupině udržovaným. *„Je to kolektivní perlivost stimulovaná sestavenými společenskými skupinami, která sputává lidské vášně do symbolického řádu společnosti.“* [31]

Durkheim přitom předpokládal, že za podmínek kolektivního vzrušení se individuální psýché mohou transformovat a informovat k jednoznačně kolektivnímu vědomí. Kolektivní perlivost a její hlavní složka – emocionální vzrušení – je zažívána mentálně i fyzicky a připoutává lidi k hodnotovým ideálům. Důležité je, že víra a její symboly, které jsou afektivně naplněny během rituálů, rozvíjí své funkce v komunitě i v době nepřítomnosti rituálu, tedy v každodenním životě. Afektivně nabité symboly nebo normativní přesvědčení nepřenáší jen citově zabarvený význam, ale probouzí i stopy emoční paměti, vztahující se ke kolektivnímu zážitku. Jejich podmanivost a přesvědčivost a závazek a věrnost generující kvality jsou dány spojením se stavem afektivního vzrušení. Tyto předpoklady potvrzují i moderní psychologické a neurologické výzkumy. [30]

Individuální reprezentace jsou vlastně jen fyziologické a neurologické fenomény a pokud by na nich bylo naše poznání reality zcela založeno, nelišili by se lidé od zvířat, jejichž chování je řízeno počitky. Za kolektivní reprezentace Durkheim považoval představy, postoje, symboly a jiné koncepty vyrůstající přímo z kulturních struktur určité společnosti. Tyto kolektivní reprezentace zahrnují všechny sociálně produkované fenomény, které cirkulují a jsou společností sdíleny, jako například náboženství, mýty, věda a jazyk.

V nové sociologické teorii je nejblíže tomuto přístupu Randall Collins který staví na pojmu *emocionální energie*, která vzniká tehdy, když se účastníci vzájemně angažují v různých formách *interakčních rituálních řetězců*. Emocionální energie může mít při osobním setkání formu kolektivních emocí a přispívat ke vzniku a reprodukci společenské solidarity. Je to motivační síla, produkovaná ritualizovanými společenskými interakcemi, která povzbuzuje jednotlivce, aby se opakovaně angažovali v interakcích, vybuzujících vysokou úroveň emocionální energie.

Collins staví na Durkheimovi a upozorňuje na to, že jeho analýza rituálu je slučitelná s jinými obecnými sociologickými teoriemi, jako teoriemi stratifikace a konfliktu. Ty do tohoto rámce vstupují tím, že navazují reference na různé techniky a zdroje, které komunity mají k dispozici k realizaci a implementaci rituálů, zajišťujících dostatek emocionální energie.

Collins se zaměřuje na repetitivnost společenských interakcí a setkání a vzory, které vytváří. Setkání odvozují svou pravidelnost od množství energie, kterou jsou schopny produkovat. Čím více energie účastníci získají, tím spíše se budou v podobném setkání znovu angažovat. V tomto modelu

leží vysvětlující síla emocí v jejich statusu hodnotného zdroje s potenciálem generovat *interakční pokyny*. V principu není třeba k emergenci emocionální energie nic víc, než obyčejné dyadické interakce. Sociologie rituálu je hlavně sociologií shromáždění – davů, seskupení, kongregací, audiencí: *„Když jsou lidská těla pohromadě ve stejném prostoru, dojde zde k fyzickému sladění: proudy cítění, pocit obezřetnosti nebo zájmu, zřetelná změna atmosféry."*

Fyzické sladění, které je nejen vyladěním tónů, ale i sychronizací rytmů, je potřebnou podmínkou pro to, aby se kolektivní perlivost a kolektivní emoce objevily, připravuje jim cestu. *"Jakmile jsou těla pohromadě, může nastat proces intenzifikace sdíleného zážitku, kterou Durkheim nazval kolektivní perlivostí a formování kolektivního svědomí nebo kolektivního vědomí. Můžeme to nazvat podmínkou zvýšené intersubjektivity. Ústředním procesem je vzájemné strhávání účastníků pokud jde o emoce a pozornost, vytvářející sdílený emočně-kognitivní zážitek."* [32]

Toto strhávání je synchronizací organismu vůči vnějšímu rytmu, většinou produkovanému společenstvím. V každém případě telesná spolupřítomnost a sdílené činnosti, ať už v náboženských rituálech nebo profánní společenské výměně, jsou dostatečnými podmínkami pro fyzickou a psychologickou synchronizaci.

Virtuální identita

V on-line společenských sítích nastává podobně revoluční přechod, jako při rozpadu feudálních mocností a vzniku městských republik. Vztahy dané hierarchickou závislostí, vazalství, patronství, klientelismus, ve kterých jsou původně zapojeni a které jim přináší výhody a jistotu, se nahrazují vztahy založenými na rovnosti. Lidé mohou původní ochranu, které se jim dostávalo od osoby s vyšším postavením, hledat v on-line systému samotném, přisuzovat mu vlastnosti, které systém mít nemůže. Opuštění důvěrně známého světa a vstup do technického systému, v němž platí jednotná společenská pravidla a omezené možností svou identitu konstruovat, s sebou nese obavy. Strach ze ztráty subjektivně pociťované výjimečnosti, nechuť vůči nové konformitě a mnoho dalších jevů doprovází přechod k novým formám vztahů.

Více nám tento přechod osvětlí Benedict Anderson, který v r. 1983 uvedl v povědomí myšlenku *imaginované komunity*. Komunita jako představa se v jeho uvažování liší od skutečné komunity, protože není založena na každodenním osobním setkávání. Namísto toho si členové uchovávají v myslích mentální obraz spřízněnosti. Národ je například imaginován, *„protože ani členové nejmenšího národa nikdy nepoznají většinu svých spoluobčanů, nesetkají se s nimi, ani o nich neuslyší, avšak v mysli každého žije obraz jejich souznění."*

Tyto komunity jsou jak omezené, tak suverénní. Omezené, protože mají hranici, za kterou žijí jiné národy a suverénní, protože žádná dynastická monarchie si na ně nemůže dělat nárok: *„Koncept se zrodil ve věku, v němž Osvícenství a Revoluce zničily legitimitu shůry daného řádu hierarchické dynastické říše. Vyspěl ve fázi lidské historie, kdy i ti nejoddanější stoupen-ci jakéhokoli univerzálního náboženství byli konfrontováni s živým pluralismem takových náboženství a přímým vztahem mezi ontologickými nároky a územním rozšířením každé víry. Národy sní o tom, být svobodné a zástavou a znakem této svobody je suverénní stát."* [54]

Národ je také představou komunity proto, že nehledě na vlastní nerovnost a přetrvávající vykořisťování je národ považován vždy za hluboké, horizontální kamarádství. Ve výsledku je to toto bratrství, které jej umožňuje.

Média také vytváří imaginované komunity, ačkoli se většinou zaměřují na masovost a občany berou jako veřejnost. Podle Andersona je vytváření imaginovaných komunit možné díky na tisku založeném kapitalismu. Podnikatelé tiskli knihy v lidových jazycích namísto exkluzivní latiny,

aby zvýšili odbyt. Jako výsledek čtenáři hovořící lokálními dialekty začali být schopni porozumět jeden druhému a objevil se společný diskurz. První Evropské národní státy proto byly formovány okolo národních tiskových jazyků.

Na internetu s nulovou cenou publikování se vracíme do před-literární doby orální komunikace s mnoha různorodými komunikačními kódy a slangy mýticko-rituálního původu. Je charakteristické, že jak je mediální konstrukt nacionalismu překonán a spěje k nejvyššímu společenskému celku multikulturní globální vesnice, dochází zároveň k posilování tendencí k virtuální etnicitě a komunitárnosti. Lidé tíhnou k subkulturám, protože jim chybí pocit identity.

Jaký je tedy vztah obou světů, intimního, osobního na jedné straně a společenského, síťového na druhé? Ivan Havel v r. 1999 píše: *„Virtuální komunity definují novou mezilidskou síť, nezávislou na obvyklé síti osobních, příbuzenských, sousedských a jiných vztahů a kontaktů. Zatímco ty mají zpravidla přímý vztah k topologii fyzického prostoru, síť virtuálních komunit souvisí s kolektivní 'krajinou vědění'. I když obě sítě jen zřídka splývají (jako sítě), jejich účastníci jsou nakonec jedny a tytéž osoby - jde tedy o dvojúrovňovou strukturu vztahů, v níž se obě úrovně stýkají právě v jednotlivých účastnících.“*

Někteří uživatelé MySpace nebo Facebooku tráví denně hodiny vytvářením svého profilu a jeho dotahováním k dokonalosti, to jest zvyšováním své atraktivity a společenského kapitálu. Čím je síť větší a má více členů, tím větší je pravděpodobnost, že je v ní mnoho jejich přátel a tím větší jsou výhody, ale i společenský tlak zapojit se do ní také. Funkce společenských sítí se jako generické webové technologie rozšířily i do celého spektra internetových služeb včetně těch klíčových pro vědeckou práci a komunikaci. Osvojení jejich používání je tedy výzvou pro vědu a vzdělání a může znamenat průlom v mnoha oborech. Tím, že přináší nové vzory jednání a novou sociální realitu, je důležité se zabývat potřebou nové gramotnosti. Gramotnosti síťové, gramotnosti vztahů a objasnit, jaké bariéry mohou bránit při její adaptaci.

Identita je společensky konstruovaná a v on-line systémech jsou reprezentovány jen určité její aspekty. To, co bylo dříve vlastněno, se stává částí mozaiky věcí veřejných, někdy stejných, někdy podobných, vždy otevřených srovnání a kritice, jiným úhlům pohledu. Transformace psychických obsahů souvisejících s takovým odnětím osobních záležitostí a výsledků duševní činnosti je emocionálně prožívána. A ne vždy negativně, lidé jsou nadšeni, že se mohou projevit, že jsou vidět, že je o ně zájem, že mohou ovlivnit ostatní, často je to ovšem i frustrace. Co společenská hodnota profilu proto přináší, je emocionální vývoj. Posun dále ve vztazích, rozšíření spektra společenských vzorů chování, nové vztahy a nové aktivity. Celkově se tento emocionální vývoj dá nazvat osobním růstem směrem k sociocentrismu. Virtuální vztahy rozvíjejí nový rozměr důvěry, na rozdíl od teritoriálních, založených na tělesné blízkosti. Významným prvkem on-line sítí je, že různé negativní jevy dostávají pod společenskou kontrolu. Tam, kde mladí berou ve fyzickém světě do ruky zbraň, tam má společenská síť mechanismy, jak napětí zvládnout.

Jak souvisí společenský profil propojený na virtuální přátele v síti s reálným uspořádáním společnosti diskutuje Peter Gonda v práci, ve které použil různé druhy vizualizace vztahů na členy komunity diskusního webu Kyberia.sk. Metody vizualizace propojených dat se v poslední době staly vděčným tématem informatiky. Používají postupy, kdy vyjádření relevantních zkoumaných veličin spočívá na matematickém a algoritmickém základě. V následujícím příkladě byly pro detekci shluků velkou měrou propojených jedinců použity neuronové sítě. Ty jako nástroj umělé inteligence nevědí nic o reálném světě, pouze dokonale klasifikují předložená data, což je charakteristické pro většinu bádání využívajících nástrojů matematiky a informatiky.

Gonda uvádí: *„Na obrázku je vidět, že většina spojení se koncentruje do shluku 30. Právě do tohoto shluku byla (neuronovou sítí, pozn. aut) umístěna většina prvotních uživatelů systému. Na vizualizaci lze také spatřit, že shluky 4 a 35 jsou velmi koherentní, jsou zaplněné červenou barvou, protože mají uvnitř vysoké množství spojení. V případě shluku 4 se jednalo skupinu uživatelů, z*

nichž jsou téměř všichni aktivní v různých aktivistických a politických hnutích. Tvoří velmi soudržnou skupinu. V případě shluku 35 se zase jedná o členy hackerské komunity. Další věc, která zaujme, je velikost a relativní nezapojenost shluku 22. Ten je z velké části tvořen uživateli, kteří se na Kyberii dostali jako poslední a ještě nebyli asimilovaní do komunity.“ [23]

Příslušnost uživatelů do jednotlivých shluků se však ukazuje jako problematická z hlediska významu. Po prezentaci v dotyčné komunitě oslovení uživatelé protestovali, protože se necítili být součástí shluků, do kterých je metoda zařadila. Z matematického hlediska byl důvod zařazení jasný, ale z pohledu lidí bylo rozdělení nepochopitelné. Často se vedle sebe v shluku ocitli lidé, kteří osobně mají jen velmi málo společného, jako záliby nebo názory. Proto se držme označení shluky, nikoliv mikrokomunity. Na síti se zdáli být přáteli proto, že jejich společenský profil reprezentovaný binárním vektorem, byl podobný. Všechny vztahy v on-line systému byly hodnoceny stejně, přičemž v reálném životě bývají hodnoty různých vztahů zcela odlišné.

Vyplynulo již z analýzy abstrakce, kterou vnáší do společnosti jazyk, že přechod k novým typům společenských vazeb je v podstatě změnou paradigmatu. Identita a vztahy v on-line společnosti nejsou a nemohou být lineárním obrazem vztahů fyzických. Mění se zcela principy, podle kterých se lidé v tomto prostředí sdružují. Ty člověka zpětně ovlivňují, takže se spolu s technologickým pokrokem těchto systémů ve smyslu citlivější reprezentace vztahů možná dočkáme v budoucnu jednoznačnějších závěrů. Na webu se také nemůžeme omezit hranicemi jedné komunity jako uzavřeného souboru stránek. Specializovaných on-line společenských sítí je tolik, že se navzájem prolínají a relevantní vztahy jsou jak mezi nimi, tak dále ve sféře blogů, osobních webů i občanských zpravodajských portálů. Velká část celého vizuálního systému webu je propojena na principu virtuálních komunit. Vytváří nové technologie a nová média nová jednání? Síť a on-line

publikační nástroje s prvky společenských médií jsou novými společenskými prostory, pervazivní technologie vytváří hybridní zóny na rozhraní fyzického a elektronického světa a lidé digitální teritoria obydlují.

Je to typicky postmediální, tj. technologicky založená a k subjektivitě zhroucená situace. V předchozí kapitole jsme se zabývali tím, jak důležitou roli ve formování kulturní reality skupin hraje prostředí, ve kterém žijí. Václav Bělohradský připomíná, že veřejný prostor má svoji základní funkci v tom, že masu konzumentů předpřipraveného spektáklu přeměňuje v publikum. Publikum, které si vytváří distanci. Na rozdíl od masy, která se s nečím identifikuje na bázi své stejnosti, publikum zajímá pohled druhého na stejnou věc.
I pro virtuální komunitu je zásadní, v jakém prostředí se formuje. Webová stránka nebo softwarové rozhraní jsou jim místy setkávání, jsou jim domovem, určují jejich základní orientaci na síti, odkud vycházejí a kam se vrací. I zde se obraz stává prostorem, žitým prostorem, místem zážitků.

Durkheim rozlišoval dva druhy společenské solidarity, jako prvku soudržnosti skupin. Mechanická solidarita je typická pro předmoderní společnost, je založená na stejnosti.
vidíme, že jsme stejní. Členové skupiny jsou přitahováni jeden k druhému, protože se navzájem podobají. Ale jsou také vázáni na to, co je podmínkou existence tohoto kolektivního typu, to jest na společnost, kterou dohromady formují.
Organickou solidaritu oproti tomu produkuje složitější dělba práce, vzájemným doplňováním, komplementárností rolí vznikají společenské orgány, společnost je jako organismus, v němž si uvědomujeme svou různorodost a charakteristickou interdependenci, vzájemnou závislost orgánů, bez nichž by organismus nežil.

Spektakulární stejnorodost ukazoval Siegfried Kracauer ve 20. letech na příkladu Tiller-Girls. Synchronizované pohyby varietních tanečnic odráží tehdejší situaci kapitalistického výrobního procesu. Taylorův systém je vymyšlen podle racionálních principů, které dovádí do logických důsledků. Dělá z člověka částečku masy, každá vykoná svůj pohyb u běžícího pásu, aniž by znala celek. Taneční stroj Tiller-Girls je estetický odraz racionality aspirující na to, být převažujícím ekonomickým systémem. Operace produkují abstraktní vzor pomocí stejných pohybů, jaké vykonávají stroje. Linie, rotace, opakování.

V ornamentu masy je ženské tělo a jeho části de-erotizovány, tělo se stává čistě označujícím, zjevně lidské a sexuální elementy jsou transformovány do puhých stavebních bloků. Dívky byly uměle vyrobeny v USA a exportovány do Evropy. Nebyly jen americkými produkty, demonstrovaly také skvělost americké produkce. *„Když se zformovaly do vlnícího se hada, předváděly výhody běžícího pásu. Když v rychlém sledu podupávaly nohama, znělo to jako byznys, byznys. Když vyhazovaly s matematickou přesností nohy vysoko do vzduchu, nadšeně potvrzovaly rozvoj racionalizace. Když znovu a znovu opakovaly stejné pohyby bez přerušení, mohli jsme si představit řetěz aut vyjíždějících z továren do světa a věřit, že požehnání prosperity je bez konce.“* [57]

Médii zprostředkovaný zážitek slouží jako skupinový rituál, kterým se společenské reprezentace replikují a šíří. Skupinový zde znamená něco podstatně odlišného než kolektivní. Zde už není ve středu pozornosti osobní tělesný kontakt a perlivost procesů interakce, ale spíše ten fakt, že účastníci mají tendenci se identifikovat jako členové skupiny. Tím, že se identifikuje se skupinou, nebo přesvědčením, že je členem určité skupiny, se mohou kolektivní emoce objevit i o samotě, když jiní členové skupiny nějak jednají např. při hrách, kdy sami nehrajeme, ale smějeme se, u diváků. Společenské reprezentace se takto utvrzují ve své pravdivosti.

Serge Moscovici (1961, 1984), průkopník zkoumání myšlení ve společenském kontextu, definuje společenské reprezentace jako systém sdílených hodnot a přesvědčení, které ustanovují řád skutečnosti a umožňují předávání těchto konstruktů povahy reality v rámci komunikační výměny. Pro úvahu, jak se z kolektivní reprezentace stává společenská realita, se ještě obrátíme ke Kracauerovi.

Obr. 4.6: Tiller-Girls v Revue An und Aus, 1926/27

„Předpokládejme, že skupina je na počátku v bojovém postavení proti celé sociální skutečnosti. Snaží se dobít realitu ideji, skrze niž vznikla, a její kroky jsou doprovázeny jistým úspěchem. Původně potlačovaná skupina postupuje do popředí, zvětšuje se a získává ve společnosti na vlivu. Jí nesená idea přitahuje stále širší kruhy a tak v omezené míře přechází z regionu toho, co má být, do oblasti bytí. Potom v životě skupiny nadejde okamžik, v němž se mnoho jejích příslušníků domnívá, že cíl skupiny byl dosažen do té míry, jak bylo vůbec možné, a každopádně už vůbec nepomýšlejí na konfrontaci s realitou, ovládanou výlučně idejí." [56]

Idea skupině propůjčuje soudržnost, jinak by ji společnost *„rozemnula mezi prsty"*. Tato idea se chce stát realitou, jako rostlina, která postupně zapouští své kořeny do společenství a stále více se zaplétá do jeho vnitřního života, až ji už nelze od skutečnosti odmyslet. Orgány, které vytváří, přebírají společensky důležité funkce, které díky skupinou podniknutým opatřením zdomácňují a dosahují právní síly. Kromě procesu, jak se společenské reprezentace stávají skutečností, si Kracauer všímá také toho, jak se pohyb skupině zpočátku udělený, který již nemůže ustat ve své přímočarosti, nezávislý na jedincích, odtržený od individualit, stává kolektivním mechanismem, neustále se snažícím o sebepotvrzení, neschopen již žádného obratu, jen přitakání sama sobě.

Z plné bytosti člověka se ve skupině odděluje částečné já, které už nevykazuje nekonečnou mnohost rysů, hnutí, myšlenek a citů. Ke konstrukci skupinové individuality přispívají jen takové rysy, které jsou společné různým subjektům ke skupině příslušejícím. Pudové a organické životní bohatství jednotlivce s jeho iracionální mnohostí obsahů je skupinové individualitě cizí. Ta je proti individualitě chudá a chybí ji plodně tvůrčí duševní základ.

Kracauer hovoří spíše o skupinách založených na mechanické solidaritě. Média stejnorodých skupin jsou sémiotické stroje, generující ideje a obrazy a tím generující komunity založené na touze po těchto zdrojích identitární slasti. K pochopení Durkheimovy organické solidarity, pro postmediální ekologickou situaci mnohem charakterističtější, postoupíme v německém sociologickém myšlení o několik desetiletí dále, k Niklasi Luhmanovi.

Luhman do sociologie v 60. a 70. letech přinesl koncepty teorie systémů, tedy zejména vztah společnosti jako systému a jeho prostředí, teorie komunikace a evoluční modely. Podle něho se rané society vyvinuly z různých regionálních etnik a byly založeny na teritoriálních diferencích. Moderní kultura v sobě vytvořila funkčně diferencovaný systém. Politický systém a jeho prostředí, ekonomický systém a jeho prostředí, vzdělávací systém a jeho prostředí atd. Každý subsystém akceptuje pro své komunikační procesy primárnost sebe sama. Ostatní subsystémy tvoří jeho prostředí a naopak.

Jakože se zakládá na této formě diferenciace, stala se moderní společnost zcela novým typem systému, produkujícím obrovský stupeň složitosti. Okraje jejích subsystémů už nemohou být integrovány obvyklými teritoriálními hranicemi. Jenom politický systém je stále používá, protože segmentace na státy se zdá jako nejlepší optimalizace jeho funkcí. Ovšem jiné systémy, jako věda nebo ekonomika se rozšířily po celé planetě. Proto se stalo nemožné omezovat společnost jako celek konkrétním teritoriem. Jediná smysluplná hranice je hranice komunikativního jednání, tj. diference mezi smysluplnou komunikací a dalšími procesy. Ani různé způsoby reprodukce kapitálu ani stupeň vývoje v různých zemích nedávají přesvědčivý základ pro rozlišení různých společností.

Luhmann vidí náš svět jako realitu udržovanou a utvářenou *autopoietickými systémy*, tedy uzavřenými systémy, které jsou sebereferenční, které se rozvíjí ze sebe sama. Okolí takového systému pak tvoří jednak ostatní systémy, ale zejména pak potencionální oblast jeho dalšího vývoje (tematizace). Každý systém zvyšuje vlastní celistvost a především se vůči ostatním diferencuje. Média pak komunikaci mezi jednotlivými systémy podmiňují. Mediační sdělovací schopnost mají i symbolické reprezentace jako jsou moc, peníze, pravda či láska. Každé z těchto *médií* má svoji sémantiku, tedy systém znaků, jako prostředek vyjadřování smyslu, který se mění s požadavky systémů.

Sémantiku lásky lze pochopit jako trojstupňový *systém regulace* kde svoboda, média a instituce nepozorovaně splývají, sexualita se mění ve společensky řízenou reprodukční funkci:
1. Jazykem kultury je vyjadřována ideologie, která ovlivňuje individuální utváření citu.
2. Individuální cit reguluje generativní (na reprodukci orientované) chování lidí.
3. O reprodukci se rozhoduje v plně individualizovaném, nicméně nepozorovaně regulovaném procesu volby.

Luhmann nastiňuje důvody, které vedly k přechodu od domluvených sňatků k manželství z lásky. Počátek tohoto procesu klade do 18. stol., do období velkých hospodářských proměn, kdy diferenciace společnosti umožnila vzdát se rodinných vztahů jako pilířů politických, ekonomických a náboženských funkcí. Dostatečně autonomní funkcionální systémy se o svoji sebereprodukci starají samy. Objevuje se *konfekční romantika* pro obyčejného člověka, srozumitelná, intelektuálně nenáročná, snadno dostupná, „*podle níž sice mohou žít jen nemnozí, ale všichni o ní mohou snít*“.

Funkce rodiny a rodových vazeb se stává pouze formální. Manželství tak paradoxně nabylo na důležitosti, protože rodina je jím vždy jakoby znovu zakládána. Naše současná společnost, aniž bychom si to příliš uvědomovali, používá mýtus pravé lásky k propagaci ideologie reprodukce. Luhmann mluví dokonce o institucionalizaci abnormálního exaltovaného chování, kterým se romantická láska má tradičně projevovat, přičemž tolik potřebná klidná, každodenní, samozřejmá láska zůstává jaksi stranou pozornosti a oslavování. Rozvody moderních manželství se tak jeví v trochu jiném světle, lze soudit, že vinu má možná chybná ideologická regulace romantickou láskou.

Diference osobních a neosobních vztahů začíná postupně být tím, co utváří sociální život jedince a do jisté míry vysvětluje novou proměnu sémantiky intimních vztahů. Osobní vztahy, do kterých může jedinec vnést své já, přestávají mít v každodenním společenském styku místo a o to více vzrůstá jejich význam a potřeba doma a v rodině. Je to však právě oblast vnějších neosobních vztahů, v níž je člověk nutně zajišťuje většinu svých existenčních potřeb. Pro oblast osobních vztahů tak jakoby nezbývala náplň a jejich potřeba je spíše jen kompenzační. Z takové situace

zřejmě pochází nenaplněnost touhy po intimních vztazích, kterou Luhmann zmiňuje. *„Právě naděje a očekávání, která se snaží nalézt cosi, co chybí, naplnit cosi nenaplněného, mohou ustavovat měřítka, kterým buď nelze dostát vůbec, anebo jen obtížně.“* [58]

Luhman by se tak asi nedivil závěrům výzkumu z Humboldtovy univerzity v Berlíně z r. 2013, který u uživatelů Facebooku konstatoval, že po delším pobytu na této on-line společenské síti cítí většina lidí zhoršení nálady. Facebook na první pohled nabízí neocenitelnou možnost být neustále v kontaktu s ostatními lidmi. Místo lepšího pocitu - který se jinak dostaví, když člověk potkává přátele - se ale ukazuje, že komunikace přes sociální síť může mít opačný výsledek. Za hlavní příčinu frustrace na Facebooku lidé považují závist (29,6 procenta respondentů), následuje nedostatek pozornosti (19,5 procenta osob), osamělost a vědomí, že uživatel ztrácí čas. [59]
Eben Moglen, právník a zastánce svobodného software, se vyjadřuje dokonce tak, že Facebook považuje za ekologickou katastrofu lidské duše. Lidská duše na rozdíl od těla žije uvnitř, ne na povrchu. Aby mohla být produktivní, něco tvořit, vyžaduje jistou míru soukromí. [60]

Dialogičnost emocionálních polí

Emocionální pole jsou každodenním chlebem společenského života. Spontánně se tvoří fyzickou přítomností, událostmi navázání kontaktu, vytvořením pohybového nebo komunikačního souznění. Jako filmový příklad dynamiky emocionálního pole si vezmeme ukázku České nové vlny, film Jana Němce z r. 1966, nazvaný O slavnosti a hostech. Kafkovsky absurdní alegorie vznikla podle povídky Ester Krumbachové, která se na filmu podílela jako spoluautor scénáře a samozřejmě jako výtvarník kostýmů. Účastníci slavnosti jsou hráni vesměs neherci a jednotlivé role zastupují vždy celou společenskou vrstvu nebo převládající vlastnost či vzor jednání: vladař, aktivista, racionalista, přitakávač, demokrat, jediný, který nesouhlasí.

Jestliže se ve filmu podaří ztvárnit emocionální pole, vždy to vede k množství interpretací. V emocionálním poli, na rozdíl od narativního příběhu, dává přirozeně smysl více interpretací, ne jenom jediná. Ačkoliv byl tento film stigmatizován jako alegorie vůči komunistickému režimu, nenese s sebou žádný náznak takové skutečnosti, je svobodným dílem a ve vlně nových vln najdeme filmy s velmi podobnou strukturou vzniklé ve Francii nebo Itálii. Např. Antonioniho L'Avventura z r. 1960 zobrazuje situaci, kdy se při výletu smetánky na pustý středomořský ostrov ztratí žena a jakýsi prostor *mezi* těmi, co ji hledají, je polem realizace různých vztahů. Zvláštní společnost hostů odtrženou od světa obvyklých konvencí ve vyumělkovaném, neupřímném prostředí najdeme i v Resnaisově L'Année dernière à Marienbad. V každém z těchto filmů jde o jiný typ sebereferenčního pole, které je reflexí vnější skutečnosti, má jiný typ interakcí a vztahů, ve všech je také jiný typ falše, rozporu postav mezi povrchovým zdáním a vnitřními pohnutkami. Ve Francii a Itálii byly nové vlny také jistě kritikou společenských poměrů a mířily na manýry aristokracie, ale není třeba je takto redukovat. Schemata, která zobrazují, jsou nadčasová a v různých kontextech se mění pouze aktéři a specifické prostředí.

Erwing Goffman začal v 50. letech se studiem něčeho, co nemělo žádné obvyklé jméno, interakcí lidí tváří v tvář v každodenních situacích. Jsou to takové mezilidské události, které mají krátký časový průběh, malý prostorový rozsah a jakmile začaly, jsou také ukončeny. Jsou to události, které se dějí ve spolu-přítomnosti jiných lidí a díky ní. Konečným behaviorálním materiálem jsou pohyby, gesta, pozice a verbální vyjádření, které od lidí neustále plyne do situace, ať už záměrně nebo ne. Toto jsou však jen externí znaky stavů mysli a těla. Jedním z cílů Erwinga Goffmana bylo zkoumat tyto přirozené jednotky, z kterých se interakce skládají. Druhým cílem

bylo, zda existuje něco jako normativní řád, společný ať už ve veřejném prostoru, tak v soukromém, jak při náhodných setkáních, tak v organizovaných společenských podmínkách.

Linie výrazu, kterou člověk záměrně nebo nevědomky v situaci přijímá, tento vzor verbálních a neverbálních jednání, vede ke společenské hodnotě, kterou účastník pro sebe získává. Tuto hodnotu můžeme nazvat *tvář*. Tvář je obraz self, složený ze společensky uznaných atributů. Je obrazem, který na základě jeho vystupování ostatní o někom sdílí.
Tvář si spojujeme také se svou emocionální reakcí na situaci. Jestliže setkání bude mít za výsledek potvrzení výrazu, který máme za daný, nebude náš pocit nijak zvláštní. Jestliže se osoba etabluje s tváří lepší, než očekávala, bude mít dobrý pocit a jestliže očekávání nebudou naplněna, bude se cítit špatně nebo zraněna. Tvář je tady něco, co nesouvisí s tělem, je volně lokalizovaná v toku událostí. Dá se říci, že je člověku jenom propůjčena společností a je také mnoho případů, kdy je společností zase někomu odňata.

Díky konvencionalizovanému charakteru setkání je člověku k dispozici několik málo otevřených linií, kterými může vstoupit do situace a několik málo na něj čekajících tváří.

Udržet si tvář v dané situaci znamená, že se člověk musel v minulosti zdržet jednání, která by jej nadále mohla diskreditovat. Tím vzniká vzájemná závislost mezi situací a společenským světem. Zvolit konfrontační linii může jen v případě, pokud se s danými lidmi už pravděpodobně nesetká. Naopak zase často vstupuje do situací z opatrnosti jakoby bez tváře. Širší společenská rovina tak neutralizuje konflikty a nahrazuje je interakcemi, jejichž účelem je vyjednat pro jednotlivce i ostatní účastníky přijatelnou kontinuitu, vyhnout se emočním zraněním a nerovnováze.

Goffman to nazývá rituální rovnováhou či nerovnováhou. Jistě jde o archaické síly, uvažujeme-li kdo z interakce vyjde jako vítěz a získá převahu, čí témata, které do situace vloží, budou těmi, kterými se skupina bude hlavně zabývat. Sakrální rozměr zde ale není. Jde o každodenní situace, Goffman užívá výraz společenská shromáždění, která jsou *„pomíjivé, přechodné entity, vznikající příchody a zanikající odchody.“*

Situace je nad individualitou. Nikoli lidé a jejich momenty, ale momenty a jejich lidé. Dialogičnost situace spočívá v tom, že každý do ní vstupuje se svým vnitřním hlasem, se svou minulostí. A stejně jako hovoří se svými partnery ve sdílené společenské realitě, vede každý účastník dialog i se svým partnerem vnitřním, existenciální a plný relativit.

O slavnosti a hostech je esenciálním filmem nové vlny rovněž ve smyslu Deleuzovy analýzy přechodu od obrazu jako pohybu k obrazu jako času. Kinematografie vidění nahrazuje kinematografii jednání. V novém románu, neorealismu i nové vlně ve filmu se akce mění v pozorování věcí. Různé typy zhroucení senzomotorického schematu, symptomy dezintegrace, vedou ke krizi postavy. Postava se stává divákem, situace přesahuje její pohybové možnosti, pozoruje svoje nejednání, nejedná - vnímá. Krize vede k bloudění, hledání, klesání do emotivně intimní materie.

Hlavní roli žoviálního oslavence zde hraje Ivan Vyskočil. Studoval herectví a režii, poté psychologii a také pedagogiku s filosofií, které ho učil i Jan Patočka. Již během studií působil jako externí vychovatel v psychiatrických a nápravných ústavech a zajímal se o převýchovu založenou na důvěře, kontaktu a vztahu. Pro úplnější poznání nechal se na jeden měsíc inkognito zavřít jako chovanec v chlapecké polepšovně v Opatovicích (1951). Kariéru psychologa opustil a věnoval se čistě divadlu a jeho experimentálnímu výzkumu.

Patřil k iniciátorům tzv. malých scén či jinak řečeno divadel malých forem. V r. 1963 se stal uměleckým vedoucím Salónu Reduta a založil tu Nedivadlo. Za jeho vedení se v Redutě uskutečnilo několik text-appealových projektů, konaly se jazzové koncerty, pořádaly výstavy soudobých výtvarníků a uskutečnilo se rovněž několik happeningů. Postupně vznikla jeho koncepce studia psychosomatických disciplín a autorského herectví jako výchovy k osobnosti. Jako pedagog k výuce herectví začal používat metodu dialogického jednání, spočívající v nepředmětných improvizacích a dialogu s vnitřním partnerem.

Obr. 4. 7a,b: Sledujeme skupinku lidí putujících lesem, hovořící spolu o svých každodenních tématech, útržkovitě komentující události, které se staly a jsou známy jen jim a z těchto konverzací vytržených z kontextu se postupně vynořují vysvětlení. Odkazy jakoby na vnější svět jsou pomalu převáženy tématem slavnosti, na kterou směřují a očekávání s tím spojených. Slavnost se koná daleko od civilizace a v jakémsi mezičase a meziprostoru si skupinka dělá piknik, posléze se slavnostně oblékají. Není tu příběh, situace vyjadřuje formování očekávání, odpoutání se od vazeb s každodenním světem (les je místo rušící sociální stratifikaci).

Obr. 4.8: Na cestě je obstoupí množství převážně mlčenlivých mužů, vedených podivným tyranem, který rozehrává hru pro příchozí nepochopitelnou až nepříjemnou. Nechává v sobě otisknout obavy z neznámého, jež si nesou příchozí. Skupinka se dále formuje. Neví, jak reagovat, ale racionální advokát je rozdělí na muže a ženy, což se zástupcům z neznáma zalíbí. Vyslanci emocionálního pole slavnosti vůbec mají rádi pořádek a od příchozí skupiny očekávají dodržování pravidel, která ovšem zatím nebyla sdělena. Pole slavnosti zde rozšiřuje svůj způsob organizace na ještě nepohlcené vnější a nesourodé elementy v jakémsi vstupním rituálu, v němž musí příchozí popřít sebe sama. Pole je asimiluje a nivelizuje jejich individualitu. Ten, kdo poruší pravidla hry, je fyzicky konfrontován, aby v sobě přijal kolektivní identitu pole slavnosti, do něhož vstupuje. Muži ho obstoupí, poválejí, dají mu hobla, aby byl řádně zpracován a zapojen. Dění v celé scéně je hyperbolicky zesíleno, explicitně podáno v absurdní koncentraci na vnější znaky procesu.

Filmová stavba situace, jak je do ní vtahován divák, je neméně důležitá. Christian Metz vyvinul teorii filmové identifikace, jejíž primární formou je identifikace s vlastním pohledem, který nutně souvisí s pohyby kamery. Divák je veden iluzivní perspektivou vůči fiktivní realitě. Kamera předepisuje, kam bude zaměřen jeho pohled, kam se bude pohybovat, kam se obrátí. Tím se stává subjektem filmu. Dalším rozšířením této teorie identifikace byl koncept sutury. Doslovně sutura označuje chirurgický steh, v Lacanovské teorii, v jejímž kontextu v 70. letech vznikl, však znamená spojení subjektu se symboličnem.

Sutura je filmová operace, při níž je divák všíván, nebo zavařován do systému filmových pohledů, zejména použitím záběrů a protizáběrů. Zpočátku stojí vůči obrazu v imaginární pozici suverenity. Jenomže záběr ukazuje pouze výřez a je zachycen z určité perspektivy, která patří nějaké postavě nebo pozici ve filmovém prostoru. Tím je divák záběry vtahován do vyprávění, je interpelován do ideologické pozice.

Je zřejmé, že tato teorie má jisté slabiny, zejména co se týče působení záběru a protizáběru, který se nevyskytuje všude, také se vždy nevyskytují záběry se subjektivním hlediskem. Další autoři posléze ideologickou funkci aparátu diferencovali v dialogické pojetí. *„Divák nepřebírá nutně pohled kamery, ale žongluje s rozličnými hledisky, aby si film osvojil, aby jej posoudil a aby s ním soucítil.“* [61]

Nejen porozumění filmu, ale i identifikaci diváka je třeba chápat jako aktivní proces. V tomto procesu používá podobné strategie orientace, jako se společenské realitě.

Edward Hall se v r. 1966 v knize *The Hidden Dimension* zabýval antropologií prostoru, tedy jevy, kterých jsme si nejvíce všímali dříve. Velmi se v ní ovšem přibližuje intimní dimenzi v komunitách a odpovídá tomu, co ve filmové tvorbě označujeme jako proxemické vzory. Hall teorii proxemiky rozvinul na argumentu, že lidské vnímání prostoru, ačkoli založené na smyslovém aparátu, kteří mají všichni lidé společný, je utvářeno a formováno do vzorů kulturou. Jsou různé kulturní rámce pro definování a organizování prostoru, které jsou internalizovány všemi lidmi. Jde jak o osobní prostor, formovaný okolo jejich těl, tak citlivost, která tvaruje kulturní očekávání ohledně organizování ulic, sousedství, měst. Hall definoval několik základních proxemických vzorů:

Intimní prostor
Nejbližší okolí člověka, kontakt kůže, prostor lásky a něhy, přístupný jen blízkým přátelům. Emocionální dopad tohoto prostoru ve filmu je vytvářen záběry typu detail a velký detail, vzdáleností kamery do 45 cm.
Osobní prostor
Prostor do vzdálenosti paže je vyhrazen přátelům, do 120cm, zachycuje se záběry jako polodetail.
Společenský a konzultativní prostor
Prostor pro obvyklou společenskou interakci, neosobní záležitosti a nahodilé vztahy. Vzdálenost do 4 m, záběry polocelek, celek.
Veřejný prostor
Oblast, ve které již lidé vnímají interakci jako neosobní, anonymní. 4 m a více, velký celek.

Filmoví tvůrci tak našli překlad vzdálenosti emoční do vzdálenosti kamery a rámování scény. Čím větší vzdálenost, tím neutrálnější postavení zaujímáme a tím méně jsme emocionálně spojeni s děním. Například v groteskách je větší vzdálenost nutná, protože nebezpečné situace, které se dějí postavám, by zblízka vzbuzovaly pocit ohrožení, z velké vzdálenosti a s tím souvisejícím odstupem mohou být vnímány komicky. Long shots for comedies, close-ups for tragedies, říká prý Holywoodské rčení.

Obr. 4.9: Emocionální vzdálenost v polodetailu a velkém celku

Obr. 4.10 a, b:. Přichází charismatický oslavenec v bílém. V jeho přítomnosti se záměny a pochybnosti rychle sladí a všichni spěchají ke společnému cíli. Banket na břehu jezírka uprostřed lesů je elegantní a nesmyslný. Všichni jsou součástí pravidel pole a plně jim podléhají, ovšem v kontrastu je opět každá židle zasedacího pořádku jiná, jakoby v odkazu na kdesi ztracenou individualitu hostů. Jejich osobní teritoria jsou pryč, stali se konformními součástmi pole, slavnost je lidsky otevřená i formální zároveň. Manželka jednoho z příchozích hostů v průběhu ceremonie pláče. Její manžel zmizel, jeho židle je prázdná. Začne vyšetřování a zjišťování, proč host (hraný dalším režisérem nové vlny Evaldem Schormem) zmizel, protože rozšafný oslavenec nelibě nese takovéto pokažení slavnosti, která již není dokonalá.

„On tam seděl, šel, jedl a taky pil kávu... jako my...“

Emoce se rozrůzní. Mlčenlivý muž zdá se odešel pro nesouhlas s povrchní zdvořilostí slavnosti a událostmi při příchodu. Pole slavnosti, jakmile v něm nejsou všechny prvky na svém místě ve svých rolích, dostává trhliny. Ve snaze jej opět zacelit je zorganizována výprava, která má odchozího přivézt zpět. Ačkoli ze začátku snaha vedená lidskostí a starostlivostí, sledujeme atributy lovecké výpravy s vojenskými rysy. Slavnost se rozpadá a mění ve štvanici, film končí.

„Jednotlivé Já od skupinového však především odlišuje prožitek obratu.“ [56]

Prvotní filmy z vaudevillů z počátku kinematografie zobrazovaly jednoduché pohybové vzory. Tanečnice, vzpěrač... Ovšem už Pokropený kropič Louise Lumièra překračuje od pouhé pohyblivé fotografie k zápletce.

Scéna příchodu a zajetí skupinky hostů je také takovou groteskou s více neznámými, dialogickou situací, kdy vzájemné neporozumění a nečekaná událost vede k přešlapům a snaze řešit ji každý svým zažitým způsobem, které však všechny selhávají. Groteska totiž jako žánr objevuje základní stavební kameny emocionálního pole, a to je propojení behaviorálních schemat více lidí. Komik v určitém bodě svého jednání naráží na jednání svého partnera nebo společnosti a s přehnanou snahou, přes nečekané překážky, fyzické výkony a jiné groteskní prvky se pokouší do partnerského nebo kolektivního schematu zapojit.

S Ivanem Vyskočilem můžeme pozorovat posun od herectví ilustrace k herectví výkladu, k herectví, které tím, že popisuje a vysvětluje, jak ho vidí a vnímá vytváří člověk právě vlastní vystupující. Začíná se uplatňovat i tzv. kolektivní autorství .

„Podstatný je, aby člověk měl nějakou zdvojenou existenci. Kdyţ Pavlík při představení ztratil dech nebo se schoval do sebe, nezbylo mi než mluvit sám se sebou. Hrál jsem dvojroli, dokud se nepřidal. Mohlo to skončit jako moje exhibice, protoţe jsem byl opravdu v prázdném prostoru a nevěděl jsem, jak ho zaplnit. S někým tam být musíš, tak jsi tam se svým dalším já. Ale je třeba to zveřejňovat, aby to diváci mohli sledovat. Tak jsem přišel na to dialogické jednání. Z nouze. ..“

„Co dělá vnitřní partner, když ten se ten vnější zase vrátí do hry?“

„Záleží na tom, jestli ho přiznáváš. Jestli ho pustíš ven. Můžeš reálnému tlumočit, co ti říká vnitřní. Ale pořád to musí být sledovatelné, artikulované.“

„A nehrozí pak nebezpečí, že dialog s vnějším, reálným partnerem se stane pseudodialogem, protože ve skutečnosti, »v pravdě« jsi obrácen dovnitř?“

„Když se začne reálný partner uplatňovat, vnitřní přirozeně ustoupí, protoţe začíná být otevřený: jak k »tomu druhýmu«, tak k publiku.“

„Ten vevnitř ti tedy pomáhá se otevřít. Nedovolí ti, aby ses zalkl nedostatkem kontaktu, nutí tě vnímat.“

„Jen ho nesmíš cenzurovat a nechávat ho uvnitř. Chce ven, projevit se.“ [62]

Emocionální pole má velkou schopnost udržovat stabilitu své struktury. Pole je propletencem rolí a kontaktů, setkání, narážek, který má silnou soudržnost. Na prvku chybějící osoby, která dříve částí pole byla a nyní jako partner vnějšího dialogu chybí. V mnoha filmech jsou desítky minut věnovány obtížnosti nebo i nemožnosti opustit takové pole. Ve filmu Ovoce stromů rajských jíme režisérky Věry Chytilové z r. 1969, na jehož scénáři se podílela opět Ester Krumbachová, možná jistým způsobem Marguerite Duras České nové vlny, se hlavní hrdinka Eva, která s manželem Josefem tráví čas v luxusním penzionu, snaží opustit společnost, jejíž je součástí. Kamera ji zachycuje na pustých haldách ve statickém záběru, v němž putuje po své cestě napříč směrem ven. Ze stran se objeví dva muži, kteří jí zkříží cestu. Okraj pole se uzavře a ona je zachycena a stažena zpět. Večer opět tráví znuděna v lázeňské restauraci, v dialogickém poli lázeňských hostů.

Obr. 4.11: Věra Chytilová, Ovoce stromů rajských jíme. Útěk a zadržení, večer proti své vůli zpět ve společnosti

Posledním příkladem vnitřních mechanismů emocionálního pole je projekt Choreographic Objects Williama Forsythe (2009). Taneční představení One Flat Thing, reproduced, dokumetované množstvím vizualizací vzniklo jako interdisciplinární projekt objevující tvorbu, pohyb a prostorovou kompozici.

Matt Lewis, počítačový vědec a spolupracovník na projektu se věnoval tomu, jak se choreografické koncepty stávají snáze srozumitelnými jiným disciplínám a jak jsou použitelné v jiných kontextech. Vystavení těmto ideím poskytuje nové způsoby nazírání, komunikace a posuzování vztahů mezi elementy v komplexních dynamických systémech.

Představení se odehrává v mřížce tvořené jednoduchými stoly. Tanečníci se mezi nimi pohybují a jejich pohyby jsou synchronizovány a navazovány ve složitém systému postavení a vzájemných pozic, v nichž tanečníci reagují svým pohybem na některého s ostatních, buď více tanečníků na jednoho, nebo paralelně dvojice na sebe, někdy se jednotlivec pohybuje autonomně a poté se zase zapojí, jednotlivé linie pohybů se proplétají, můžeme sledovat jejich příběhy v kolektivním kontextu nebo choreografii jako celek s komplexním emocionálním působením. Nevzniká však některá z emocí, kterou známe, živé pole kontaktů je zde zdrojem jedinečného zážitku. Vizualizace mám dávají různé vhledy do vnitřních mechanismů souzvuku tvořeného situací.

Obr. 4. 12: Synchronous Objects, 2009. Každý tanečník začíná svůj part na specifickou narážku (v divadelním a pohybovém smyslu) od některého ze spolutanečníků. Tvůrce anotací, které jsou zaneseny do záznamu, zajímala intenzita a integrita pozornosti tanečníků jeden k druhému, rychlá výměna informací mezi nimi a různé kvality pohybu v odpovědích na narážky. Tyto vizuální a hlasové signály fungují jako vnitřní hodiny představení, které není podřízeno žádné externí hudební patrituře. Tok tance je organizován samotnými tanečníky.

Forsythovi jde o vnímání choreografie jako organizační praxe zahrnující kreativní strategie, relevantní pro mnoho dalších domén. Interaktivní projekt, vizualizační nástroje a instalace s projekcemi jsou zde aparátem vhledu a sémantickou platformou podstatně odlišnou od fotografických forem filmu. To, co je u filmu nebo tradičního tance emocionální a smyslovou materií, je zde artikulováno i v rovině abstrakně konceptuální.

Choreografie byla historicky neoddělitelná od lidského těla v akci. Tradičně se tedy choreografická myšlenka materializuje v řetězci tělesných akcí, přičemž momenty její performance jsou první, poslední a jediné instance její interpretace. Pro Forsythe jsou choreografie a tanec dvě odlišné a velmi různé praktiky. V případě, že choreografie a tanec setkávají, slouží choreografie často jako kanál pro touhu tančit.

„Lze potom snadno předpokládat, že substance choreografické myšlenky sídlí výhradně v těle. Je možné, aby choreografie generovala autonomní výrazy jejích principů, choreografické objekty, bez těla? Síla této otázky vychází z reálné zkušenosti o pozici, kterou fyzické praktiky, zvláště tanec, mají v západní kultuře. Ostouzené staletími ideologických útoků je tělo v pohybu, tento zázrak existence, stále sesazováno do domény syrových smyslů: prekognitivní, negramotné. Naštěstí se choreografické myšlení ukazuje jako vhodné pro mobilizaci jazyka, aby odboural omezení této degradace imaginováním jiných fyzických modelů myšlení. Co jiného, kromě těla, může fyzické myšlení znázorňovat?

Choreografický objekt je model potenciálního přechodu z jednoho stavu do druhého v jakémkoli představitelném prostoru. Příklad podobného přechodu již máme v jiné časově založené umělecké praxi: v hudbě. Notový záznam reprezentuje potenciál perceptuálního fenoménu vyvolat akci, jejíž výsledek můžeme vnímat smyslem jiného řádu. Přechod skrze tělo z vizuálního do sluchového.

Efemérnost a emocionální hloubka momentu a jeho přechodná povaha neumožňuje systematické zkoumání nebo objektivní čtení z pozic, které jazyk nabízí vědám a odvětvím umění. Choreografický objekt není substitutem těla, ale spíše alternativním místem pro porozumění potenciálu a organizaci akce.“ [63]

Obr. 4.13: Pozice jsou krátké instance synchronizace mezi tanečníky, při nichž jejich akce sdílejí stejné atributy, nikoli však nutně všechny. Na obrázku jsou vyznačeny stejné pohyby rukou, u jiných tanečníků nohou, v jednom okamžiku.

Obr. 4.14: V této grafice se setkává tanec, geografie a matematika ve Voronojově mapě, zachycující systém narážek v pohledu zvrchu. Vztahy na scéně vyjadřují linie, kdy každá tvoří hranici okolo bodu, sdílenou s okolními body. Hranice je přitom ve stejné vzdálenosti mezi body. Modré body jsou příjemci narážek a červené body jejich iniciátoři. Každé pole, tvořené okolními liniemi, je obsazeno jedním tanečníkem. Buňky uprostřed mapy jsou menší než ty na okraji a uprostřed je také více červených bodů. To znamená, že více tanečníků se pohybuje uprostřed a také je zde více iniciátorů narážek.

Literatura

1. Dunbar, Robin. Grooming, Gossip and the Evolution of Language, Harvard University Press, 1996
2. Damasio, Antonio. Looking for Spinoza, Joy, Sorrow and the Feeling Brain, Harcourt, 2003
3. Korespondence George Lakoffa, 2003
4. Dawkins, Richard. Selfish Gene, Oxford University Press, 1976
5. Clippinger, John H. Human Nature and Social Networks, 2006
6. Cross, Robert L. a Parker, Andrew. The Hidden Power of Social Networks: Understanding How Work Really Gets Done in Organizations, Harvard Business School Publishing Corporation, 2004
7. Chomsky, Noam. New Horizons in the Study of Language and the Mind, Cambridge University Press, 2000
8. Searle, John. Mind, Language and Society, Basic Books, 1998
9. LeDoux, Joseph. The Emotional Brain: The Mysterious Underpinnings of Emotional Life, Touchstone, 1998
10. Keller, Jan. *Teorie modernizace*, Sociologické nakladatelství SLON, Praha 2007
11. Deacon, Terrence. The Symbolic Species. New York: WW Norton&Co, 1997
12. Bowles, Samuel a Gintis, Herbert. The Origins of Human Cooperation, 2002
13. Blass, Thomas. The Man Who Shocked The World, Psychology Today, 1. 3. 2002
14. Ejzenštejn, Sergej Michajlovič. *Kamerou, tužkou i perem.* Překlad Jiří Taufer. Praha: Orbis, 1959
15. Kristeva, Julia. Jazyk lásky, One Woman Press, 2004
16. United States Patent 7,069,308 Abrams June 27, 2006
17. Barabási, Albert László. V pavučině sítí. Přel. František Slanina, Paseka, 2005
18. Gladwell, Malcolm. The Tipping Point: How Little Things Can Make a Big Difference, Little Brown, 2000
19. Baptista, Luciana, Woolard, Adrian. Participate user research report 2006
20. Jung, Carl Gustav. Tavistocké přednášky. Praha: Academia, 1992
21. Schacter, D. L. Searching for memory. New York: Basic Books, 1996
22. Chang, Kenneth. With e-mail, it's not easy to navigate 6 degrees of separation, The New York Times 12.8.2003
23. Gonda, Peter. Vizualizace společenské sítě komunitního serveru kyberia.sk, Univerzita Komenského Bratislava, 2007
24. Putnam, Robert. Bowling Alone: The Collapse and Revival of American Community. Simon and Schuster, 2000
25. Bolin, B., Hackett, E.J., Harlan, S.L., Kirby, A., Larsen, L., Nelson, A., Rex, T.R., Wolf., S. (2004) Bonding and Bridging: Understanding the Relationship between Social Capital and Civic Action. Journal of Planning Education and Research 24
26. Scott Peck, M. The Different Drum: Community-Making and Peace, 1987
27-28. nepoužito
29. Fowler, James, Christakis, Nicholas. Social networks and happiness. Edge, 2008
30. Scheve, Christian von. Collective emotions in rituals: Elicitation, Transmission, and a “Mattheweffect” in: Emotions in Rituals. London: Routledge, 2011
31. Shilling, C. a Mellor, P. A. Durkheim, Morality and Modernity: Collective Effervescence, Homo Duplex and the Sources of Moral Act. In: British Journal of Sociology, Vol. 49, No. 2, 1998
32. Collins, R. Interaction Ritual Chains. Princeton, NJ 2004
33. Heidegger, Martin. Bytí a čas. přel. Ivan Cvatík, Miroslav Petříček, Pavel Kouba jt. a Jiří Němec. Praha, OIKOYMENH, 1996.
34. Ricoeur, Paul. Filozofie vůle I. Z fr. orig *Philosophie de la volonté. Tome I: Le volontaire et l'involontaire*, 1950 přel. Jakub Čapek. Praha, OIKOYMENH, 2001.
35. Šmok, Ján. Úvod do teorie sdělování, Praha, SPN 1983
36. Šmok, Ján. Začněte fotografovat, SNTL Praha 1984
37. Hemleben, Johannes. Onen Svět, Grada, 2011

38. Platón: Zákony. OIKOYMENH, 1997
39. Damasio A. Robert. *L'Erreur de Descartes*, Paris, Odile Jacob, 1994.
40. Brillouin L. Science and information theory NY Academic press 1956
41. James, William. Principles od Psychology, pův vyd. 1890, eBooks@Adelaide 2009
42. Ekman, Paul. Expression and the nature of emotions, Scherer K., Ekman P., eds., *Approaches to Emotions*, Hillsdale, Erlbaum, 1984.
43. Shaver, Phillip R., Wu, S., Schwartz J.-C., Cross-cultural similarities and differences in emotion and its representation: A prototype approach, Clark M.S., ed., Emotion, Newbury Park, Sage, 1992.
44. Averill, James. A constructivist view of emotion, Plutchik R., Kellerman H., eds., *Emotion: Theory, Research and Experience*, vol. 1, New York, Academic Press, 1980.
45. Harré Rom. *The Social Construction of Emotions*, Oxford, Basil Blackwell, 1986.
46. Arnold, Magda. Emotion and personality, vol. 1, *Psychological aspects*, New York, Columbia University Press, 1960.
47. Cornelius, Randolph R., Theoretical approaches to emotion, *Proceedings of the ISCA workshop on speech and emotion*, Belfast, 2000.
48. Levenson R.W., Ekman P., Friesen W.V., Voluntary facial action generates emotion-specific autonomic nervous system activity, *Psychophysiology*, 27, 1990.
49. Darwin, Charles., *The Expression of the Emotions in Man and Animals / L'Expression des émotions chez l'homme et les animaux*, Paris, Rivages, 1872 / 2001.
50. Plutchik, Robert. *Emotion: A Psychoevolutionary Synthesis*, New York, Harper and Row, 1980.
51. Goodman, Nelson, Jazyky umění – nástin teorie symbolů. Academia Praha 2007
52. Humphrey, Doris, The art of Making Dances, New York, 1959
53. Gladwell, Malcolm. Small Change, Why the revolution will not be tweeted. The New Yorker, October 4, 2010
54. Anderson, Benedict. Imagined Communities; Reflections on the Origin and Spread of Nationalism. London: Verso, 1983
55. Ciompi, L. Die emotionalen Grundlagen des Denkens, Götiingen, 1997
56. Kracauer, Siegfried. Ornament masy. Z něm. Orig. Ornament der Masse, 1963, přel. Milan Váňa, Academia Praha, 2008
57. Kracauer, Siegfried. Girls und Krise, 1931
58 Luhmann, N. Láska jako vášeň. Přeložil Miroslav Petříček. Praha : Prostor, 2002
59. Krasnova, Hanna. Wenninger, Helena. Widjaja, Thomas. Buxmann, Peter. Envy on Facebook: A Hidden Threat to Users' Life Satisfaction? Institute of Information Systems, Humboldt-Universität Berlin, 2013
60. Kočí, Petr. Facebook je ekologická katastrofa lidské duše. Rozhovor s Ebenem Moglenem. Lupa.cz, 2012
61. Lowry, Stephen. Film – vnímání – subjekt. In: Iluminace č. 2 roč. 5, Praha, 1993
62. Rut, Přemysl: Vyskočil, Ivan: Vždyť přece létat je o hubu. Praha: Portál, 2000
63. Forsythe, William. Choreographic Objects, http://www.williamforsythe.de, 2009

V.

Nomádi v informačních dimenzích

Charakteristická sugesce, neřku-li hypnóza, která se dnes vztahuje k televizi, zmizí. Od té chvíle můžeme doufat v transformaci masmediální moci, jež překoná současnou subjektivitu, a v začátek post- mediální doby, která se bude skládat z kolektivního znovuosvojení si individuality a interaktivního využívání strojů informačních, komunikačních, inteligenčních, uměleckých a kulturních.

Felix Guattari, Směrem k postmediální éře, 1990. [1]

Syntéza pospolitosti

Funkční zobrazování magnetickou rezonancí (fMRI) je metodou měření a zobrazování aktivity mozku, která se široce využívá ve výzkumu i klinicky. Dokáže zaznamenat mozkovou aktivitu s lokační přesností až 1mm. Děje se to však jednoduše měřením zvýšeného toku krve ve tkáních a rozdílu v obsahu kyslíku v této krvi. Dozvíme se tedy o tom, kde nějaká aktivita je, nic dalšího o ní však nevíme. Aktivní tkáně potřebují energii a zvýšené prokrvení nám o tom dává signál. Uri Hasson, neurovědec na New York University, jeden ze svých experimentů zaměřil na mapování aktivity mozku při sledování filmu. S dalšími spolupracovníky, mezi kterými byli zástupci psychologie a filmových studií, jej provedl v letech 2004 a 2008.

Metody jako fMRI, EEG, senzory tepu, dechu, galvanického odporu kůže, se začaly používat pro měření diváckých senzomotorických, kognitivních a afektivních reakcí na film a pro použití takových výsledků pro tvorbu filmu se ujal název *neurocinema*.

Tým kolem Hassona se zabýval podobností mozkové aktivity při sledování filmu u různých lidí, kterou nazvali *intersubjektová korelace*. Ačkoli se testy fMRI většinou odehrávají na jednotlivých obrázcích, úkolech apod., při tomto experimentu nechali pokusné osoby jednoduše ležet ve scanneru a volně sledovat třeba 30 minut filmu. Výsledný záznam aktivity různých oblastí mozku potom srovnávali se záznamy dalších pokusných osob a stanovili míru podobnosti. A ukázalo se, že tu je. *„Přesto, že sledování bylo volné a komplexnost filmu vysoká, nalezli jsme extenzivní a vysoce signifikantní korelaci mezi individualitami sledujícími stejný film. Tedy, v průměru přes 29% kortikálního povrchu vykazovalo vysoce signifikantní intersubjektovou korelaci během filmu.“* [2]

Zkoumána byla pouze mozková kůra, nikoli hlubší oblasti jako amygdala a hippocampus, korelace však byla v oblastech daleko přesahujících pouhý audiovizuální kortex i v kognitivních oblastech vyššího řádu. V r. 2008 byl výzkum proveden se čtyřmi filmy, přesněji s jednou epizodou seriálu Alfred Hitchcock Presents, The Good, The Bad, and The Ugly Sergia Leoneho, improvizovanou komedií Curb Your Enthusiasm a needitovaným videem natočeným ve Washington Square parku. Výsledky jsou ještě zajímavější a ukazují, že skutečně je poznat režisérův styl a umění působit na mysl diváka. Nejvyšší korelaci, a to 65% kortexu, měl Alfred Hitchcock, Sergio Leone 45% a nesesříhané záběry z parku pouze 5%.

Studie poukazuje na to, že rozhodnutí, která činí režisér, aby přeuspořádal realitu, odlišují filmařské umění od pouhé dokumentární replikace reality. Část obrovské síly filmu vychází z jejich schopnosti ovládnutí mysli diváka a diváci vyhledávají a přejí si tuto kontrolu, protože jim dává pocit hlubokého ponoření a mentální angažovanosti ve filmu. Fakt, že Hitchcock dokázal jako dirigent orchestru ovlivňovat reakce mnoha oblastí mozku, vypínat je a zapínat u diváků ve stejném okamžiku, napovídá, že ovládal umění manipulace lépe než ostatní. Však také pro něj podle jeho vlastních slov byla tvorba založena na exaktní vědě o reakcích publika.

Obr. 5.1: Hasson a kol. Intersubjektová korelace.

A) Film Sergia Leoneho The Good, the Bad and the Ugly (1966) vzbudil podobnou reakci diváků v 45% mozkového kortexu během sledování

B) Podobnost mozkové aktivity přiblížena jako časové průběhy reakce pěti subjektů v reprezentativní mozkové oblasi (oblast rozpoznávání tváří)

Je zde namístě pozastavit se nad vlastnostmi tohoto typu zkoumání, abychom věděli, co nám vlastně říká. Jeden závažný rozdíl je, že zatímco teorie kognitivních psychologů formulují teoretické modely fungování mysli a mozkových procesů, neurovědci zkoumají tyto procesy přímo, nebo dokáží teorie exaktně kvantitativně ověřit. Otázka testovatelnosti a experimentálního potvrzení kognitivních konceptů je přitom naléhavá. Již Freud si byl v době (na přelomu 19. a 20. století), kdy opustil neurologii a upřednostnil analytickou terapii, vědom toho, že jeho analytický model musí být doplněn a revidován na základě budoucího biologického zkoumání nervové soustavy a mozku. [4] Po celé 20. století se tak vyvíjely obory biologie, psychologie a informatiky, aby teorie, založené z velké části na pozorování, introspekci a fenomenologii, posunuly do podoby racionálního exaktního systému.

Uvedený experiment tedy musíme hodnotit v rovině podobnosti biologických mechanismů. Jak bylo zmíněno, amygdala, oblast mozku, jíž je připisována hlavní úloha co do emocí a hippokampus, který má být zodpovědný za integraci smyslových podnětů, vytváření prostorových map a celkovou kontextualizaci situace, [3] nebyly zkoumány. Je tedy značný rozdíl, zdali říkáme *intersubjektová* korelace nebo *intersubjektivní*. Rádi bychom touto metodou zkoumali skutečně subjektivní reakci, co si divák myslí, jsme však jenom na povrchu. Navíc je tu ono slovo *zobrazování*. Zobrazování magnetickou rezonancí znamená, že vytváříme model, vizualizaci získaných dat a této vizuální struktuře musíme porozumět. Čím složitější jevy, tím komplexnější strukturu dat nebo *obraz* získáme a tím méně jsme schopni je interpretovat. I zde jsme závislí na tom, jaké modely biologických systémů jsme schopni nabídnout.

David Bordwell zastává konstruktivistickou teorii s tím, že perceptuální a kognitivní aktivita přesahuje danou informaci, vnímání není pasivní zaznamenávání senzorické stimulace, smyslové podněty jsou filtrovány, transformovány, doplněny a porovnány s jinými vstupy, aby byl sestaven konzistentní, stabilní svět. Tímto procesem si divák konstruuje *fabuli*, příběh filmu v procesu jeho sledování. Stupeň, do jaké míry je konstruovaná fabule konzistentní od diváka k divákovi, záleží na druhu procesů, které k její konstrukci byly použity. Bordwell v r. 1989 rozlišuje procesy neurologické, univerzální kognitivní procesy a kulturně variabilní kognitivní procesy. [5]

Neurologická rovina zkoumání bude účinná hlavně u vnímání na nejnižší úrovni vegetativní percepce. Tuto úroveň můžeme možná filozoficky ohraničit tím, kdy dochází k identifikaci objektu nebo figury vůči pozadí. Tím však není nijak podřadná. Zahrnutí této roviny totiž překonává dlouhodobý problém filmových teorií, a to je jejich úzká platnost jen pro film a jen pro film hraný. Dostáváme tak možnost uchopení i filmu experimentálního, objevujícího končiny abstraktních forem a různé tranzitorní oblasti mezi způsoby reprezentace. A nejen filmu, ale i videoartu, výtvarných a jiných umění.

Gregory Currie, další významný zástupce nové vlny ve filmové teorii, zdůrazňuje povahu filmu jako zásadně nejazykového, vizuálního média, jež vyžaduje vizuální schopnost rozpoznávat objekty a nikoli znalost jazykových konvencí. Filmová fikce podle Currieho nechce, aby divák viděl reálné herce samy o sobě nebo aby naopak uvěřil ve skutečnou přítomnost fiktivních postav před kamerou, nýbrž pouze stimuluje jeho imaginaci, aby si představovala komplexní fiktivní svět na základě elementárního významu snímaných jevů, *appearance meaning*, vytržených z narativního kontextu.

Currie oponuje Bordwellovi v tom, že percepce je velmi aktivní, interpretativní činnost. Poukazuje na to, že současná psychologie vnímání jde spíše proti této myšlence, když říká, že percepce je relativně nekonstruktivní a neinterpretativní.

Pokud jde o rozlišení mezi vnímáním a myšlením, je rozšířeným předpokladem, že percepce zahrnuje interpretaci senzorických dat ve světle našich konceptů a možná přesvědčení, takže by měla být považována za kognitivní fenomén. Oproti tomu je zde výrazný rozdíl. Způsob interpretace, který je aktivní v percepci se liší od toho, jaký spoluurčuje rozhodování. Když se díváme na film, dochází sice k něčemu, co lze nazvat interpretací, ale dochází k tomu na vyšší úrovni, než je úroveň percepce. Je to jiný psychologický mechanismus, který pracuje jiným způsobem a používá jiné zdroje informací.

Vraťme se zde ještě k základům emergence organismů. Chilský molekulární biolog Humberto Maturana se svým žákem F. Varelou v roce 1973 přišli s termínem *autopoiesis*. Autopoiesis nebo autopoiéze je epistemologický pojem, který chce vystihnout povahu systémů, jež nelze vysvětlit z vnějších příčin, nýbrž které vznikají a udržují se díky své vlastní struktuře. Maturana vychází z toho, že autopoietické systémy jsou *strukturálně vázané* na své prostředí, že se vždy mění v *operační koherenci* s ním, což je podle něho výsledek adaptace. Žijí jen potud, pokud uchovávají svou organizaci a adaptační vztah ke svému prostředí, což je jejich *kognitivní doména*. Systém vzniká v okamžiku, kdy se začne konzervovat jeho organizace a adaptační vztah k prostředí. Organismus tedy není celek o sobě, nýbrž jen ve vztahu ke svému prostředí. Identitu určitého organismu tvoří určitý způsob vedení života, který se uchovává ve strukturálních vazbách na prostředí.

Tento vztah nelze popsat pomocí vstupů a výstupů jako ve fyzice, neboť vnější působení nerozhoduje o tom, co se v jeho důsledku v systému stane. Vnitřní chování systému je určeno jeho strukturou a vnější podněty mohou jen spouštět změny, dané touto strukturou. Takové změny pak Maturana považuje za poznání, *cognition*. Proto si ani lidský pozorovatel nemůže činit nárok, že by viděl něco, co existuje nezávisle na něm, neboť i jeho poznání je určeno jeho vlastními možnostmi, například možnostmi jeho smyslů, přístrojů nebo jazyka. [7]

Potud tedy k determinaci percepce. Na vyšší úrovni, o níž ve svém rozhovoru pro časopis Iluminace hovoří Currie, se zapojuje vliv konstrukce světa pod tlakem kulturní společnosti, který v této práci analyzujeme prostřednictvím mediálních systémů a ekologií.

Imaginace, dalo by se říci síla, schopnost konstrukce vnitřní struktury světa v organismu, je pro Currieho určitou skupinou psychologických fenoménů, jež mají společný základ. Vytvářejí situaci, kdy je mentální mechanismus, normálně používaný pro jeden účel, použit pro jiný účel. *„Když utváříme mentální obrazy věcí, používáme ty části našich mozků, které jsou obvykle aktivní, když se na věci díváme. Psychologické důkazy říkají, že lidé zpracovávají mentální představy způsoby, jež jsou velmi podobné způsobům, jak zpracovávají zrakové informace. O mentální obraznosti tedy můžeme uvažovat jako o recyklování mentálních kapacit určených pro percepci za nepřítomnosti percepčního vstupu.“* [6]

V kině při sledování filmu si však mentální představy nevytváříme, protože máme oči do široka otevřené a hledíme na intenzivně osvětlené plátno. Náš vizuální systém je proto intenzivně zaměstnán pozorováním obrazů a nemá čas ani potřebu formovat mentální představy. Světlo zabíjí myšlení. Jas jednotlivých částí obrazu je primární silou působení na člověka, soustředí jeho pozornost. Jas potlačuje imaginativní prožívání a posiluje čistou percepci, tmavší fáze a části naopak imaginaci povzbuzují, umožňují uvolnit vizuální systém pro reflexi. Dynamika jasu a tmy je pro člověka potřebná podobně jako nádech a výdech. Další faktor, který zaměstnává náš vizuální systém, je orientace při změnách obrazu a souvisí s délkou záběru. Čím kratší, tím vyšší vizuální stres. Po každé změně obrazu střihem musíme znovu nalézt orientaci, ustavit si přehled o vztazích ve scéně.

Problém mentální obraznosti vysvětluje pojetí imaginace jako znovupoužití mentálních cest k jinému, sekundárnímu účelu. Na fikční film reagujeme převážně prostřednictvím imaginativních funkcí tohoto druhu. *„Film nás podněcuje k tvorbě myšlenek různého druhu: myšlenek o postavách, o zápletkách, ale také silně emocionálně založených myšlenek. Zvláště pro komerčně úspěšné filmy je charakteristické, že vytvářejí emocionálně nabité nálady, které jsou pro diváky velmi atraktivní. Není snadné to pochopit, protože emoce, jež při sledování filmů pociťujeme, jsou často negativní. Necítíme se jednoduše šťastní: cítíme smutek, úzkost, strach. Je záhadou, proč lidé mají z takovýchto druhů zkušeností požitek, nicméně je to potvrzený fakt. Částečným řešením otázky, proč lidé v negativních emocích nacházejí zalíbení, se zdá být to, že se jim dávají k dispozici v kontextu imaginativních myšlenek spíše než v kontextu přesvědčení.“* [6]

Zde je další aspekt recepčního modu médií a žánrů. Při sledování horroru nám nevadí dívat se na hromady zkrvavených těl. Věříme, nebo víme, že nejsou reálná. V dokumentárním filmu jsme přitom stejným obrazem šokováni. Užíváme si sci-fi příběh, kde bude Země brzy zničena invazí z vesmíru, protože tomu nevěříme. Pro svoje přesvědčení máme *imaginativní náhražky*, které zastupují roli skutečných přesvědčení. Především mají stejně jako přesvědčení schopnost generovat emoce. Díky tomu můžeme zakoušet emoce v reakcích na situace, u kterých nevěříme, že jsou reálné. Fikční svět je transformace habituálního prostoru, do níž se divák nebo čtenář přenáší. S touto změnou teritoria se pojí i změna společenského uspořádání, tedy dva hlavní aspekty mající vliv na emoce. Příjemné pocity nastávají, když se s tímto přenosem pojí rozšíření možností, větší rozsah vzorů jednání, které v novém prostředí můžeme uplatnit, nepříjemné pocity přicházejí, jde-li o jejich omezení. Ve vězení jistě nemáme tak dobrou náladu, jako ve volné krajině. V přeplněném baru zase člověk znalý poměrů bude jako ryba ve vodě, zattímco venkovan nebo introvert bude trpět, protože situace mu nenabízí žádné možnosti jednání.

Prostřednictvím těchto představ – mentálních prostorů můžeme vyvolávat emoce, které jsou podobné těm, které by vyvolala opravdová přesvědčení, vycházející z reálných poměrů. Charakter prostorů související s těmito pojmy je třeba si uvědomit. Přesvědčení je přesvědčením o tom, že něco nějak skutečně je, objekt je situován vůči svému kontextu, figura vůči pozadí. Až v nějakém prostoru tedy existuje. Možná samo vědomí toho, že jsme schopni přenést se do fikčního světa, tato

potencialita nových možností, je zdrojem libých pocitů. Druhým aspektem přesvědčení je jeho společenský rozměr jako superega, nadpersonální struktury, dohody v určitém diskurzu. I tento aspekt se mění, vyvazujeme se na chvíli z pravidel, nebo získáváme jinou kvalitu vazeb a tím se náš citový postoj k nim mění.

Currie tvrdí, že souvislost mezi imaginací a emocemi je klíčem k pochopení našeho zájmu o fikce všeho druhu. Zajímáme se o fikce v prvé řadě kvůli emocím, jež v nás vyvolávají. Často jsou to emoce, ve kterých bychom nenalezli zalíbení v jiném kontextu, mimo kontext fikce, ale poněvadž jsou generovány imaginací, jsme schopni je pociťovat jako lpříjemné. *„Klíčovou distinkcí v rámci mentálních stavů je odlišnost přesvědčení (beliefs) a tužeb (desires),"* pokračuje Currie. *„V našem kognitivním životě není fundamentálnější distinkce než tato. Společně jsou tužby a přesvědčení tím, co nás činí schopnými jednat. Stvoření, které by bylo vybaveno pouze přesvědčeními, by nikdy nic nevykonalo. Totéž platí pro tužby. Stvoření, které by mělo jen přesvědčení, by nikdy nic nevykonalo, protože by nikdy nechtělo nic vykonat. Stvoření, které by mělo jen tužby, by nikdy nejednalo, protože by nevědělo, jak jednat. Musíte složit oba stavy dohromady, abyste měli stvoření, jež je schopno jednat.“* [6] Paul Ricoeur, jak jsme si všimli dříve, klade touhu do řádu přírody, odkud pochází, a její naplnění do řádu kultury nebo významu .

To, jaké emoce cítítme, závisí na tom, co chceme, a také na tom, jaká zastáváme přesvědčení. Když venku prší, a chceme, aby venku pršelo, budeme šťastni. Například se těšíme na bohatou sklizeň vína. Když víme, že venku prší, ale nechceme, aby pršelo, budeme naštvaní, protože třeba nemůžeme jít s dětmi na výlet. Rozdíly mezi oběma stavy vytvářejí rozdíly v našich emocích. Existence lidských bytostí jako stvoření, která jsou schopna cítit emoce a jednat cílevědomým způsobem ve světě, plně závisí na působení přesvědčení a tužeb. Touha rozvíjet se by se dala považovat za jistou antropologickou konstantu, slučitelnou s osou libých pocitů. Může to však být i naopak, můžeme mít dobrý pocit, když ztrácíme, když něco darujeme. Před osobním užitkem totiž může mít přednost užitek druhého. Někdo jiný má možnosti, namísto mne má užitek skupina a z toho pramení dobrý pocit.

Tak jako potřebujeme rozlišení mezi tužbami a přesvědčeními, potřebujeme rozlišovat i mezi dvěma druhy imaginace. Můžeme mít představy, které jsou jako přesvědčení, ale měli bychom uznat, že existují také představy, jež odpovídají tužbám. Currie připouští, že dosud není přesně prozkoumáno, do jaké míry jsme schopni mít imaginativní tužby, které nejsou našimi skutečnými tužbami. Jednotlivé mediální žánry však v lidech vyvolávají imaginativní odchylky tužeb, které by v reálných podmínkách nepociťovali. Slavoj Žižek v dokumentu Pervertův průvodce po kinematografii dokonce z Lacanovské pozice demonstruje, že film nám vlastně říká, po čem máme toužit a ukazuje nám, jak toužit. Currie však upozorňuje na v určitém směru nesprávné chápání např. hororu, které vede k rozšířenému předpokladu, že v publiku vyvolává skutečné tužby agresivního druhu. Pravda je ale jiná: diváci jsou podněcováni k imaginativním verzím tužeb, jež by ve skutečném životě tak snadno nepociťovali.

V knize Embodied Visions z r. 2009 prezentuje Torben Grodal model, nazvaný mentální tok PECMA, podobný, jako nalézáme u Luka Ciompiho. Jde o řetězec vazeb percepce – emoce – kognice – motorická akce, operativně propojený v dynamický celek. Divácký prožitek plyne v tomto toku konstantně. Kognitivně zpracovaný vjem vyvolá emoci a ta zase motivuje konkrétní jednání, jako je tomu u naší každodenní zkušenosti. Všímá si ale toho, jak umělecké a experimentální snímky kladou mnohdy na úkor příběhu důraz na stylisticky inovační postupy a percepční kvality, aby vyjádřily hluboké a nadčasové významy. Zpravidla prezentují deviantní realitu, která není zprostředkovaná skrze konkrétní fyzické interakce, a divák ji vnímá spíše jako reprezentaci vnitřního, subjektivního světa, poskládanou ze symbolů a nehmotných vzpomínek, vizí apod.

Obr. 5.2: Monority Report, Steven Spielberg, 2002. Tušitelka, disponující schopností vidění budoucnosti, je napojením svého mozku kvůli snímání jejích vizí připoutána do sítě Precrime, kontrolující chování společnosti. Na zločiny, které jsou jí vyjevovány reaguje pouze emotivně, pohyb je jí zamezen, pouze se zmítá.

Divák je konfrontován se sekvencemi audiovizuálních stimulů, které v jeho mysli aktivují síť emočně nabitých asociací, přičemž je však narativní tok přerušen a vyřazena z něho motorická akce. Emoční náboj má tak zvláštní, lyrický charakter. Grodal tyto emoce nazývá saturované. Jsou *„silné a nezaměřené. Neexisuje žádný konkrétní cíl, který by těmto pocitům umožnil vyjádření skrze narativní akci.“* [16] Ve funkčním okruhu tak může docházet k rezonaním, asociační oblasti mozkové kůry se nadměrně aktivují a v důsledku toho se v divákovi rodí pocit zakoušení skrytého, hlubokého významu.

I když většina lidí preferuje filmy, které vyvolávají emoce spojené s cílevědomým fyzickým jednáním, a je tomu tak i u akčních počítačových her, je charakteristickým rysem percepce filmu, že diváci sedí bez hnutí. Blokování motorické akce je zde již zabudováno do percepčního modu média a je jedním z prvků tvořících prožitek fikčního světa filmu.

Imaginativní příběhy, sdílené, vyprávěné a předávané mezi členy komunity a generacemi, mohly podle všeho být nepostradatelným nástrojem tvorby solidarity. Imaginace v evoluci plnila dvě funkce, které nesouvisejí s fikčními narativy. Za prvé byla nástrojem pro plánování akcí. Filosofové jako například Daniel Dennett upozorňují na to, že je velmi užitečné mít mysl, jež testuje teorie o akcích, o tom, jak za daných okolností jednat a jaký je nejbezpečnější způsob určitého jednání, aniž by byly tyto akce reálně provedeny. Za druhou velmi důležitou funkci imaginace, která rovněž souvisí se statusem člověka jako vysoce společenské bytosti, je psychology obvykle považována takzvaná machiavelliánská inteligence, schopnost lidských bytostí vzájemně se klamat a také odhalit, kdy jsem klamán druhým. Zdá se být velmi pravděpodobné, že jedinec, jež bylo schopen uvést v omyl jiné, byl nejspíš úspěšný. A naopak schopnost odhalit takové klamání byla rovněž úspěšná.

Proto si lidé aktivně vybírají obsahy z globálních kulturních proudů. Vytváří si obraz a smysl jiných světů, který je jim prezentován a tyto světy začnou formovat část jejich životů. Obrazy ovlivňují jejich společenské jednání a tím se stávají namísto pouhého probuzení imaginace praktickým nástrojem každodenního života. Globalizace rozšířila horizont, ale lidé stále mají tendenci vytvářet si pocit stejnosti a různosti. Mají stále potřebu udržovat si tato kritéria, ačkoli už nejsou založena na osobních vztazích, ani na nepřímé komunikaci. Mohou žít alternativní životy mimo svá lokální území. Cizí a exotické není jen fantazií, tato fantazie se mění v reálné možnosti. Ty si mohou osvojovat díky imaginaci.

Slovem imaginace podle tradičního slovníku rozumíme mentální schopnost formování obrazů nebo konceptů objektů, které neexistují nebo nejsou přítomné. Podle Arjuna Appaduraje v současném světě nejde jen o pouhou fantazii, kontemplaci a únik, ale o organizované pole společenských praktik, formu vyjednávání stavů mezi lokalitami, individualitami a globálně šířenými poli možností. [8]

Každé emocionální pole má tendenci stlačovat všechny možné názory a postoje do jednotného schematu a vytlačovat na svůj okraj elementy, které jeho hru nepřijmou a nezapadají do systému. Emocionální pole je soubor různých propojených aktivit a má tendenci dávat všem svým prvkům a procesům určitou synchronizaci a přizpůsobit je navzájem tak, aby do sebe zapadaly jako do sebe zapadají zuby soukolí hodinového stroje.

Emocionální pole je způsob organizace skutečnosti. Ten se projevuje jak v souboru reakcí člověka, tak v médiu a jeho pojetí skutečnosti. Jsou zde však dva různé směry působení a vzájemného ovlivnění. Média přebírají převažující způsoby organizace poznání a jednání, takové, které jsou společné mnoha různým polím. Po určitém zformování jejich diskurzu a pro jeho udržení pomocí institucí a technologií, pak ale začnou plnit i roli šíření této synchronizace do teritorií, kde ke společenské shodě zatím nedošlo. Mají k tomu dostatek prostředků počínaje lákavým rhizomatickým jazykem a programy jednání uloženými v technologických zařízeních.

Možná je na místě upozornit na rozdíly, kdy jednotlivé termíny emocionální pole, společenský rámec nebo teritorium vlastně používáme. Teritorium je individuální nebo skupinový žitý prostor. Je však před-mediální, sice organizovaný, ale autonomní, nepodléhá kromě přírodního plánu divočiny žádným vnějším konstruovaným formám organizace, je utvářen zevnitř. Tím je samozřejmě *teritorium* jenom aspektem, úhlem pohledu, protože vytváření kulturních forem je všudypřítomným rysem přírody.

Emocionální pole je pak dočasná forma kolektivního emocionálního spojení, jehož trvání je založeno na netechnickém, bezprostředním kontaktu, tělesné a citové blízkosti, zprostředkované empatií. Emoční pole je dynamické a dočasné, dochází k jeho formování, rozpadům, výměnám, pulzacím a vibracím různého druhu, které mohou být pro všechny prvky stejné, nebo i různé. Je předpokladem a rysem vzniku kolektivního organismu. Lidé mají tendenci určitá emocionální pole vytvářet znovu a znovu.

Společenský rámec již není omezený konkrétním místem. Jeho organizace je zprostředkována kulturně kodifikovanou dohodou. Média plní roli pojiva, které z lokálních skupin a rámců dělají širší rámce. Jsou přitom i jakýmsi novým druhem represivních aparátů, jejich novou, značně zdokonalenou podobou. Pronikají do nových území, vnutí jim svoje formy a připojí je do struktury svých rámců. Jazyk média zasáhne člověka jako první, zmocní se přímo mysli, nabídne jí slast své imaginace, sílu svých obrazů a předejde tak nutnosti represivního tělesného vynucování uniformity.

Média však vytváří dočasná emocionální pole, kde není sdílen společný fyzický prostor a kontakt. Posluchači rádia jsou na různých místech, geograficky rozptýleni, podobně je tomu u diváků televize. Ani návštěvníci v kině neprožívají film zcela společně, jenom spolu. I tak ale jsou částí médiem vytvořené situace, nikoli zcela, ale do určité míry. Z větší či menší části ji prožívají individuálně. Prožívají citový stav jako událost způsobenou a udržovanou technickým aparátem média. Není to už tak silný zážitek fyzického a duševního spojení, ale nelze říci, že nestojí ve společenském smyslu za pozornost. Naopak, má své kvality, které jinak nelze dosáhnout, s předmediální zkušeností prostě jen nelze srovnávat. Média *individualizují* emocionální zkušenost, rozvíjí schopnost jedinečného subjektivního zážitku ve společenském kontextu.

Ano, lze namítnout, že je pryč poezie, pryč je lidská svoboda a volnost. Co nám média nabízí, je prožitek v *syntetickém*, konstruovaném čase a prostoru. Před-mediální prožitek je však neurčitý. Je jaksi neomezený, nepopsatelný a neindividuální. Ve volné krajině nebo u kmenového ohně budou spíše všichni prožívat jeden stejný silný pocit. Co nám nabízejí média, je prožít emoce,

které vyžadují dynamiku rychlejší nebo naopak pomalejší, než kterou nám umožňuje prostředí, v kterém se pohybujeme a tudíž v něm tyto emoce nenalézáme. Umožňují nám svým vtažením prožít neobvyklé společenské situace a umožňují nám je prožít individuálně, s vědomím sebe sama. Tím, že média splétají různé kódy, pohledy na věci a souvislosti, nacházíme podobnosti se svými subjektivními pohledy, které tím rozvíjíme a propojujeme s tím, co tvoří naši identitu.

Média neprovádí pouze syntézu zážitku, do nějž se náhodně dostanou lidé. Média aktivně sestavují i celé skupiny, lákají lidi ke shromáždění a prožití sounáležitosti imaginované komunity. Například plakáty vylepené na různých plochách povrchu města informují o události, která bude na určitém místě. Může to být koncert, film, většinou však jde o ideu shromáždění. Mají k tomu svůj navigační aparát slasti a touhy, který vede nezávislé individuality k prožití syntetizovaného zážitku v pospolitosti, z níž eventuálně zkondenzuje trvalejší fyzický kontakt. Propletenec univerza obrazů a textů v urbánním prostoru neustále na každém kroku usměrňuje lidskou afektualitu v mnoha rovinách, rámuje a vyčleňuje se společnosti skupiny a vrstvy, ohraničuje a synchronizuje je.

Autorství mezi texty

Neil Postman svým kritickým přístupem potrápil mnohé analytiky médií. Nebál se ukázat na masové ovládání politikou slasti, zejména dominantního neotřesitelného a určujícího postavení televize, jak tomu bylo v r. 1985, kdy jeho stěžejní kniha Ubavit se k smrti vyšla. Stal se autorem jedné z nejpůsobivějších dystopií v oblasti mediální komunikace. Odsun tisku z pozice dominantní komunikační soustavy a jeho nahrazení primátem televizního obrazu podle něho vede k intelektuální zkáze, postupnému odumírání schopnosti abstraktně přemýšlet, používat aristotelovskou logiku a karteziánský rozum.

Monopol televize padl, nejprve VHS a DVD, později sdílení, všudypřítomné Youtube a další technologie rozrušily monopol jednosměrného média televize do škály rozrůzněných individualizovaných praktik. Společenský rozměr digitalizace audiovizuálních obsahů nás naštěstí uchránil před apokalyptickým obrazem zhypnotizované masy, přikované v uniformním vytržení k televizním obrazovkám za pomoci ohlupující zábavy. [9]

Jakmile však digitální média ovládla prostor, nastal opačný proces. Na uvolněných frekvencích analogových krátkých vln, dříve obsazených tradičními rádii a nyní nevyužitelných, začaly vysílat pirátské stanice. Hudební komunity, vyhraňující se proti uniformnímu zvuku digitálních CD a sním související obchodní a distribuční neosobnosti, se vrátily ke gramofonovým deskám a magnetofonovým kazetám, téměř jednotlivě a levně vyrobitelným. Vytvářejí se svobodné enklávy v opozici proti masovým schematismům, které umí technologie tvůrčím způsobem využít k individuálnímu vyjádření.

Postman upozorňuje na to, jak způsoby, jakými jsme nuceni komunikaci vést mají nesmírný vliv na to, jaké myšlenky jsme schopni vyjádřit. Má li se člověk vyjádřit, jak nejjednodušeji dovede, redukuje to komunikaci na soupeření o to, kdo je zábavnější a lépe vypadá. V tom je jistě zajedno s Noamem Chomskym, jehož analýza umělého vytváření souhlasu s majoritní doktrínou ukazuje, že může spočívat právě jen v tom, že médium nedává dostatek prostoru k ničemu jinému, než je pouhé zopakování obecně sdílených předsudků. Na vysvětlování složitější myšlenky není v časovém rámci pořadu místo. Formy veřejné komunikace tak regulují nebo diktují druh obsahu, který jsou schopny ze sebe vydat. Vše, co do nich vstupuje, je přeformátováno podle jejich potřeb.

Máme tu komunikační médium, které nemá žádný svůj obsah, svou vlastní řeč. Je jím telefonie. Do sluchátka vstupuje zdánlivě jenom okamžitá promluva účastníka hovoru. Médium samo žádné obsahy nenabízí, je tu však schema. Schematem komunikace v telefonii je konverzace. Konverzace jako proces se stanovenými pevnými pravidly. Nelze spoléhat na tělesnou přítomnost,

gestikulaci, držení těla a to, že přenos sdělení tím bude zajištěn, už se nesluší křičet. To, že se s druhým účastníkem musíme vejít na jednu linku, přitom se nevidíme, spočívá ve složité předchozí dohodě o tom, jak se představíme, jak dlouho mluvíme, jak musíme dát prostor k vyjádření druhé straně, jak formulovat myšlenky. Jde o časovou synchronizaci. Médium mohlo vzniknout až tehdy, kdy společnost dospěla k takové úrovni formalizace konverzace, která mohla získat podobu určité technologie a pomocí ní přenášet tuto *formu* dál. Telefonie tak nezná autorství, přinejmenším je kolektivní.

Společenská síť je médiem, které přenáší jakýkoli obsah. Neexistuje žádné kritérium kvality nebo centrální selekce. Není zde dualismus producent – konzument, protože divák či čtenář se v příštím okamžiku mění v distributora či autora. Médium tvoří sami členové sítě se svými vztahy. Nastala doba společného, kolektivního autorství a komunitou vytvořeného obsahu, kdy je redefinován pojem duševního vlastnictví. Autorství je možné jenom v médiu, protože je institucionalizované, předmediální formy neznají autorství. Přerod, o němž mluvíme, je v *charakteru* autorství, ve změně struktury respektu a potvrzování symbolické hodnoty mezi lidmi. Od pyramodových modelů formální moci míří k citlivým sítím vztahů.

Hromadění informací nevede ještě k vědomostem. Informační či znalostní společnost se musí zabývat nejen způsoby uspořádání informací, ale i hlubším smyslem tohoto propojení, aby byly opravdu využitelné. Jedinec v médiu má k informacím, které přijímá a vytváří, osobní, mnohdy autobiografický vztah. Jak zachází s informacemi, definuje jeho identitu - společenskou identitu, jeho význam jako uzlu v síti a organizace informací je tedy nejen společenským konstruktem, ale můžeme i říci, že má osobní emocionální základ.

Profesionální tvorba v centralizovaných médiích byla založena na řízení, kontrole, vlastnění, restrikci přístupu. V sítích nastupují jiné významné faktory, ovlivňující jak vnímáme hodnotu obsahu. Pojem obsahu se přesunuje jinam. Kontext, význam, relevance, časování, metadata, tagy, zážitek. Informační vrstva tvořená volnou participací, o níž se dříve v jiných médiích nehovořilo. Místo institucionální nastupuje individuální produkce. Nenahrazuje zcela institucionální poskytování obsahu, jde spíš o koexistenci a rozšíření, vrstvu, tvořenou díky nové společenskému uspořádání. Masovou digitalizací vznikají tak obrovská množství dat a dokumentů, textových i audiovizuálních, že instituce selhávají a prostým násobením člověkohodin práce lze rychle dospět k závěru, že je nelze klasickými produkčními postupy zpracovat. Pouze masová participace umožňuje, že tyto informace mohou být indexovány, popsány a kontextualizovány. Hodnota korporátního obsahu zcela nemizí, ten amatérský jej doplňuje a teprve jej činí zajímavým a dává mu rozměr společenského dosahu.

Centralizované řízení: důvěra v centrum – hromadění, vlastnění, restrikce přístupu

Síťové řízení: vzájemná důvěra – uspořádání, porovnávání, propojování, kurátorství, sdílení

Obr. 5.3: Změna struktury organizace informací

Konceptuálním pojmem, umožňujícím pochopit vzájemná propojení médií, je už od poloviny 20. století mezitextovost, *intertextualita*. Je to pojem, který dovoluje nahlédnout nejen vnitřní ustrojení literárního díla, ale i jevy širší – celek literárního díla, literární komunikace, jakož i umění, celé kultury, resp. znakových systémů obecně. Intertextualita označuje jakýkoli vztah textu k jinému textu nebo textům. Efektivní, tj. smysl dodávající přítomnost jednoho textu v textu jiném. [14]

Intertextualita se tak jeví jako nutná vlastnost každého textu a zároveň jako podmínka, resp. nový status sémiózy: totiž namísto reference (odkazování) znak – denotát (např. osoba zobrazená v textu - osoba reálná) nastupuje nový, intertextový vztah: text - jiný text (např. osoba zobrazená v textu - osoba zobrazená ve starším textu; příkladem může být Odysseus Homérův a hlavní postava Odyssea Jamese Joyce.

Pro pochopení emocionálních polí vytvářených médii je inspirativní přístup v Kanadě žijícího bohemisty Lubomíra Doležela. V knize Heterocosmica (2003) vychází z teorie fikčních světů. Mezi literárním dílem (fikcí) a skutečností může probíhat neustálá interakce. Fikční světy coby extensionální jevy na vlastním textu nezávislé se stávají kolujícími předměty kulturní paměti a v čase a prostoru se přenášejí jako extensionální entity nevázané na svoje původních textury. Intertextualita se tak jeví jako zřetězení fikčních světů.

Zejména Julia Kristeva i jiní autoři (H. Bloom, R. Barthes) chápali text jen jako síť citátů, část obecné kulturní textury, či Michel Foucault, jenž pojímá text jako součásti diskurzu: kniha pro něj nemá hranice, je jen *uzlem v rámci sítě*. Toto chápání intertextuality vede k představě *vyčerpané* literatury (R. Barthes), která již nutně opakuje samu sebe, a k představě autora, který se stává mnohem spíše komentátorem či pořadatelem byvších textů než výsostným tvůrcem, jak jej chápal např. Romantismus. Taková úvaha pak rychle spěje k Barthesově tezi o *smrti autora* (1977), kdy autora nahrazuje představa *produkce*. Nikdo totiž nemůže vytvořit *nový* text: všechno již bylo řečeno, a jediné, co může píšící člověk učinit, je permutovat či variovat již napsané texty. Pak se ovšem nedá hovořit o autorovi v pravém slova smyslu. Odmítání autorského záměru s jmenovanými badateli, spojenými s francouzskou skupinou okolo časopisu *Tel Quel*, sdílí i Gérard Genette, jenž pojem intertextualita nahrazuje pojmem transtextualita. [14]

Barthez tak ohlásil smrt autora podobně jako francouzský nový román, jen o 20 let později a z trochu jiných důvodů. Autora však stále můžeme chápat jako spojující prvek, jako agenta vytvářejícího rámec, do něhož jednotlivé citace vsazuje. Tvorba je jeho procházkou mezi texty. Podobně jako médium existuje v předělech mezi svými obsahy, je autor přítomen ve struktuře textů, které používá. Toto pojetí autorství přinesla a zdůraznila především internetová kultura *cut and paste* - kultura *remixu* formou ustřihni a přilep. Podstatou intertextovosti tedy není přítomnost pretextu nebo jeho části v navazujícím textu, ale to, že se součásti významové výstavby textu stává vztah k pretextu, autorství je tak převedeno na problém estetické distance vzhledem k původnímu textu.

Počítačový vědec Ted Nelson v r. 1965 poprvé použil slovo *hypertext*. Chápal jej především jako nové médium, jež rozšiřuje možnosti kreativní práce s textem. Popsal hypertext jako nesekvenční, nelineární text s rozvětvenou strukturou, která se skládá z textových bloků propojených (prolinkovaných) různými spojeními a nabízí čtenáři různé čtecí trasy. Své vize se snažil realizovat v celoživotním projektu XANADU, jehož cílem bylo vytvořit totální hypertext – docuversum (složenina slov document a universum), který by shromažďoval a propojoval všechny existující texty. Projekt nebyl nikdy dokončen.

Autor knihy *Hypertext 2.0.*, George P. Landow hypertext považuje za praktické naplnění mnoha aspektů poststrukturalistické i postmoderní koncepce otevřeného textu (opuštění paradigmat centra a okraje, hierarchie, linearity). Tím se hypertext odlišuje od tištěných médií. Z povahy hypertextu jakožto média vyplývá, že v něm neexistuje centrální, hlavní text, kterému jsou jiné texty podřazeny, jak je tomu v prostorové koncepci tištěné stránky. Princip organizace, hierarchie a

nakládání s odkazy závisí na čtenáři, jehož role se v hypertextovém prostředí posouvá blíže k roli autora. Čtenář se aktivně účastní posledního publikování textu – *čte* tak, že určuje finální organizaci i hierarchii textu, navíc se vyjadřuje k přečtenému, může vytvořit další odkaz, a tím se stává sám autorem. Ten naopak kontrolu nad svým textem ztrácí, protože hypertext je útržkovitý, atomizovaný do bloků textů, které jsou nezávislé a samostatné – autor nemůže určit, v jakém pořádku bude čtenář jeho text číst ani s jakým dalším materiálem bude jeho text propojen. Autorův text už není kanonický, ale rozptýlený v síti textů ostatních autorů, kde cestu volí čtenář. [15]

V českém kontextu chápe Mojmír Otruba mezitextovost jako vztah mezi znaky, který může zahrnovat i znaky neumělecké a neverbální, např. vztah mezi textem a obrazem, textem a hudbou, textem a reálným světem. Otrubovo novum spočívá v tom, že analýze podrobil též axiologické aspekty mezitextovosti: intertextuálně konstruovaný text chápe jako místo *axiologického neklidu*, tj. střetávání axiologie *pretextu* a *posttextu* (textu původního a textu nového). Posttext je podle něj axiologicky dominantní a svoje významy vnucuje pretextu.

Jak tomuto neklidu rozumět? Část textu, která je propojením na text jiný, s sebou někde uvnitř nese skrytou metainformaci o vazbě někam dále. To může být realizováno nějakou vnitřní strukturou textu, konotacemi pojmů, emocionálním nábojem (zvukomalbou), zkrátka prostředky, kterými nám ona část textu něco *připomíná*.

Jsou potom části textu, jejichž stavba má menší schopnost produkovat takové vazby a asociace a části textu, které tuto schopnost mají vysokou, stávají se body neklidu, centry propojení mnoha textů. Celý systém vazeb je formou ohraničování a synchronizace obsahů. Místa *mezi* texty mají vyšší vnitřní komplexitu a určují vztahy navázaných obsahů, jejich vzájemná postavení a určená území. Jsou to centra a linie gravitace, kolem kterých se elementy organizují.

Radikální rozbití mediálních textů. Jednotlivá slova, pohyby, obrazy z původních příběhů filmů, zpravodajství, dokumentů se stávají volnými elementy přeuspořádání podle nových souvislostí. VJs přišli s technikou cross-mediální koláže. Spojují mediální obsahy v nové souvislosti, ne už podle pravidel média, podle citu tvůrce. Samply televizní propagandy zasmyčkované tak, že dávají rytmickou kvalitu a poukazují na banalitu jejich sdělení, navázání pohybů nesouvisejících záběrů s hudbou, barevné a tvarové asociace, materiálem je jakákoli vizuální produkce, výsledkem je prožitek a atmosféra momentu performance.

Zásahy VJe do mediální reality jsou hluboké. Černobílý němý film staví vedle fragmentů počítačových her. Spojuje je povrchovou texturou, rytmickými a vizuálními charakteristikami, místem neklidu, bodem propojení a navigačním přístrojem je páčka videomixu.

Různorodé přístupy k živé manipulaci s vizualitou reflektují historický vývoj a rozdílnost individualit praktikujících toto umění. Styly sahají od vysoce technických a rafinovaných až k jednoduchým a nenáročným v závislosti na performerově nástrojích. Přes všechnu variabilitu se vyvinul určitý kolektivní lexikon obrazotvornosti, témat a technik.

V r. 1966 v New Yorku Andy Warhol pořádá večery s Velvet Underground & Nico, na které při vystoupení promítá své filmy. Večery dále pokračují pod názvem The Exploding Plastic Inevitable, vychází z neodadaistických happeningů a lokalizují vizuální performance do klubů. Projekce *barevné hudby*, využívající prvních stroboskopů nebo barevně modifikovaného obrazu, se později vývojem techniky rozvinula v širší možnosti práce s vizuálním materiálem a otevřela cesty pro žánr videoartu.

V r. 1985 žurnalista Steinski vytvořil klip The Motorcade Sped On, koláž reeditovaných záznamů živých vstupů z novinových zpráv týkajících se atentátu na J.F.K. Znamenal revoluční použití A/V samplů. Také původ skrečovaného videa můžeme najít v této době v politické fotomontáži a avantgardním filmu. Jako forma se tento způsob práce velmi rychle uchytil nejen mezi umělci, ale i ve sféře filmu a reklamy. Klíčovým bodem byl rok 1970 kdy americká umělkyně Dara Birnbaum vytvořila sérii krátkých prací Pop Pop Video - nejvýraznější z nich je Technological

Transformation: Wonder Woman. Krátká, na svou dobu velmi progresivně sestřihaná montáž obrazů z populárního TV seriálu Wonder Woman spojuje prvky punku s tradiční filmovou avantgardou a *drastickým klasicismem* newyorského post-minimalistického prostředí.

V osmdesátých letech bylo skrečované video již všeobecně rozšířeným a používaným fenoménem. V Londýně v brixtonském nočním klubu Fridge pořádala skupina umělců (George Barber, bratři Duvetové, Sandra Goldbacherová, Kim Flitcroft) každý týden projekce svých reeditovaných tv reklam a hollywoodských filmů na levných televizích svázaných řetězy. Obraz byl často doprovázen hudbou spojující post-punk, new wave, americký hip-hop, techno a jamajský dub.

New Yorkské kluby byly domovem mladým video umělcům, kteří chtěli vytvářet a prezentovat svou práci mimo mainstreamový galerijní svět. Skrečování se velmi rychle rozšířilo do celého světa a v některých zemích se stalo nástrojem mediálních aktivistů, kteří pochopili, že jeho dekonstruktivní funkce může být silnou politickou zbraní. [18]

Za prvního novodobého VJe bývá považován holandský umělec Peter Rubin. Jako první mixoval s pomocí videopřehrávačů v amsterodamském klubu Mazzo naživo videosekvence, staral se ale také o výzdobu klubu, aby byl výtvarný zážitek z večírku ucelený.

EBN - Emergency Broadcast Network jsou již fenoménem 90. let. Tato skupina vytvořila uměleckou formu založenou na sblížení médií a hudby. V těch dnech byla v plném proudu válka v Perském zálivu a skalní členové týmu EBN (Joshua L. Pearson, Gardner H. Post, Ronald O'Donnell, Brian Kane, Greg Deocampo) se chytli možnosti reinterpretovat mediální šílenství války vytvořením protiválečného programu v kabátě hudebního videa. Dluží jak experimentálnímu Duchampově umění a dadaismu, tak novým pokrokům v technologii. Svými projekty však připravili cestu undergroundové mediální revoluci. Na akcích jezdili speciálně upraveným automobilem s obrazovkami a reproduktory a šířili svou reprodukci mediálního šumu. Ranou formu culture jammingu následovaly uskupení jako Negativland, The Barbie Liberation Front, RtMark a mnoho dalších, které posunuly koncept dál jak v mediálních, tak živých akcích a intervencích.

Obr. 5.4: EBN: Get Down. Commercial Entertainment Product, 1992. a) Mariah Carey: „Eeeeeeee... eeeeeee....“

U hudebního žurnalisty Karla Veselého nacházíme vpopisu hudebně-vizuálních performancí klíčové aspekty postmediální situace. Prvky fragmentace, technologické manimulace podřízené subjektivitě, prvky události a ztělesnění, překračování médií.

„Zkratka VJ zastupuje spojení video jockey, případně visual jockey a označuje uměleckou formu, která překračuje hranice hudby, filmu i výtvarného umění. VJing je mixování vizuálního materiálu v reálném čase, často jako doprovod k hudebnímu mixu DJingu. VJing je něco jako mladší bratr DJingu a někdy stojí v jeho stínu, oba ale vyznávají podobnou estetiku. Nazývejte to třeba "kulturní sampling", hra s fragmenty pop kultury a jejich skládání do uměleckého artefaktu nové kvality. Vytáhněte ze slovníku termíny jako reinterpretace, rekontextualizace a mýlit se nebudete. Podobně jako DJ skládá svůj mix ze separátních zdrojů (jednotlivé skladby, samply, data ze zvukové banky), VJ dělá to stejné s videem (předpřipravené smyčky, vizuální software, záběry z live kamery). V obou případech je celek mixu nová kvalita, nadřazená jednotlivým fragmentům, ze kterých je sestaven. Podobné jsou i techniky manipulace (výběr, prolínání, crossfading, scratching, zrychlování, střih atd.) s tím rozdílem, že VJ obyčejně ovládá větší množství nástrojů. VJing je také mírně náročnější na domácí přípravu, při které si umělec musí připravit vizuální fragmenty, ze kterých pak mixuje. Ačkoliv na první pohled je VJská performance hlavně vizuálním zážitkem, byla by chyba ji oddělovat od místa jejího konání, případně hudební složky obstarávané DJem. VJing totiž staví na intenzitě umělecké performance tady a teď, je sice zaznamenatelná i reprodukovatelná, ale ztrácí přitom celý jeden rozměr. VJská performance se v dá popsat slovem happening, jako vytváření ojedinělé neopakovatelné události. To je vhodnější než mluvit o uměleckém díle. Tím se liší nejen od filmu, ale také od předpřipravených performancí video-artu. Prožitek VJské performance vyžaduje interakci, spojení hudby, filmu a ve většině případů i tance. Nejčastější podoba VJingu je doprovod DJského mixu, existuje ale i opačný postup, při kterém DJ mixuje na vizuální základ, případně kdy jeden umělec nebo skupina ovládá DJský i VJský aparát zároveň.“ [19]

b) Harrison Ford: „Get Down!“

Objekty nových médií podle Manoviche samy o sobě postrádají narativní komponentu, která je např. jednou z vlastností tradičního filmu. Myšlenku intertextuality tak rozvíjí pro časově založená média v konceptu databázového filmu. V databázovém filmu se příběh, dá-li se to tak nazvat, spíše plynutí odvíjí výběrem scén z určité kolekce. Děje se tak i ve videohrách, když se podle provedené akce nebo interakce vybere navazující část z několika možností. Fragmenty však nemají narativní začátek a konec. Jsou soborem diskrétních položek z databáze. Když se Manovich snaží porozumět filmovým technikám v různých mediálních krajinách, je zde na jedné straně narativ jako privilegovaná forma kulturního výrazu moderního věku, počítačová éra ale přišla s databází jako korelátem narativu. *„Jako kulturní forma reprezentuje databáze svět jako seznam položek a odmítá tento seznam uspořádat. V kontrastu tomu narativ vytváří trajektorii příčinya následku zdánlivě neuspořádaných položek (událostí). Proto jsou databáze a narativ přirozenými nepřáteli. Soupeří o stejné teritorium lidské kultury, každý si dělá exkluzivní právo vytvářet význam světa.“*

Manovich dává za příklad databázových filmařů Petera Greenawaye a Dzigu Vertova. Vertov a jeho Muž s kinoaparátem (1929) je nejvýznamnější příklad databázové imaginace. Film má tři úrovně: kameraman natáčející záběry, publikum dívající se na hotový film a záběry z pouličního života v ruských městech sestříhané chronologicky podle daného dne. Na poslední úroveň se můžeme dívat jako na text, neboli příběh a na ostatní dvě jako na metatexty. Užíváním významových efektů a pohledu na svět tímto kino-okem Vertov používá obvykle statickou a objektivní databázi jako dynamickou a subjektivní formu. Dosáhl tím splynutí mezi databází a narativem do nové syntézy.

Sémiotická teorie syntagmatu a paradigmatu, původně formulovaná Ferdinandem de Saussurem pomáhá jejich opozici definovat. Syntagma je lineární řetězení mezi elementy, jsou k sobě vztahovány v přítomnosti, presentia, je to tok slov, které slyšíme, nebo záběrů, které vidíme. V paradigmatické dimenzi jsou vztahovány v absentia, existují v našich myslích, paměti nebo v databázi. Dochází však k zajímavému obratu. Možnosti manipulace činí paradigmatickou dimenzi, která jinak nemá trvání těla, hmatatelnou. Syntagma je naopak virtuální, může libovolně nabývat různých podob.

Technologie totiž pronikla do nervových uzlů vizuálních médií podobně jako elektronizace do kloubů mechanických strojů. Narativní jednotky na sebe mohou navazovat novými způsoby, než jak je *zvykem* a navazování lze ovlivňovat v závislosti na všemožných podmínkách.

Pro zajímavé srovnání dvojího čtení Vertova Manovichem: u německé slavistky Renate Lachmannové má intertextualita význam *paměti textu*, psaní je *akt paměti* a současně i nová interpretace kultury. Takovou paměť chápe jako zásobárnu předchozí kultury, jež formuluje dynamicky plurální konstituci smyslu a směřuje k dvojímu čtení; funkce této kulturní paměti nespočívá v akumulaci dat, ale ve *vytváření symbolů* (díky intertextualitě - paměti textu získávají texty i věci neustále novou sémantickou potenci). Podstatné je u Lachmannové rozpracování vztahu mezi literaturou a širším polem kulturní historie a tradice. Intertextuální strategie, způsoby, jakými posttext navazuje na pretext, se ukazují i jako strategie zacházení s kulturním dědictvím, je buď přepisováno, nebo rozepisováno. [14]

V širším kontextu, v němž jsou intertextuální strategie kodifikované, hovoříme o kultuře a sociokulturně podmíněných taxonomiích, uměleckých sbírkách, informačních bázích a archivech, jejichž organizování a distribuování jsou založeny na hlubokých historických vrstvách emocionálního přediva kolektivní paměti.

Ambientní inteligence a kyberprostor

Jednou z důležitých vlastností médií, kterou jsme popsali obecně jako modalitu, je jeho schopnost pronikat do životů lidí, do situací jejich životů. Noviny nebo knihu čteme v různých situacích, třeba v létě u vody nebo na horské chatě, kde není elektrický proud, abychom mohli sledovat televizi. Ani bychom možná nechtěli v náladě, k níž nás zvou poetická místa, některá média sledovat. Média mají určitý emocionální rozsah a neodpovídá-li situaci a místu, není žádoucí.

Pronikavost médií se zdá být jejich technologickým aspektem. Ano, hovoříme dnes o *pervazivních* a *ubiquitních* technologiích, které nás mohou následovat všude, jsou malé, energeticky nenáročné, téměř součásti našeho těla. Vždy ale musí být přizpůsoben i jejich obsah, televize i rozhlas rozšiřuje množství specificky programovaných kanálů pro různé příležitosti, abychom na mobilu, v autobuse nebo při jízdě na snowboardu mohli poslouchat, sledovat nebo i jinak participovat na pořadech, které nám v tu danou chvíli nesmí uniknout.

Všudypřítomná výpočetní zařízení vycházejí z modelu interakce člověka se strojem, který zavrhuje stolní osobní počítače podobně, jako byly dříve zavrženy sálové mainframy. Zpracování informací je integrováno do předmětů každodenní potřeby a do každodenních aktivit. Ačkoli se tento segment zaměřuje spíše na haptickou interakci dotykem, jeho kolébkou je známé výzkumné centrum Xerox v Palo Alto, kde vznikly v 80. letech 20. stol. prvotní vizionářská grafická uživatelská rozhraní, jako měl např. první Macintosh.

Ubiquitní je název, který dal technologiím v r. 1988 Mark D. Weiser. Do Palo Alto přišel rok předtím, inspirován četbou Tacitní dimenze Michaela Polányiho. K jeho definici nového přístupu k počítačům patří, že počítače by měly rozšiřovat nevědomí, protože člověk je tím inteligentnější, čím více dokáže dělat intuitivně. Samozřejmě s tím, že počítače by měly být co nejvíce skryté a technologie produkovat klid. Měly by nás informovat, ale nevyžadovat pozornost. [22]

Weiser chápal, že rozšíření výpočetní síly do každodenních scénářů potřebuje pochopení společenských, kulturních a psychologických fenoménů a sám byl ovlivněn mnoha obory mimo informatiku – filozofií, fenomenologií, antropologií, psychologií, postmodernismem, sociologií vědy a feministickou kritikou. [23]

Je poměrně snadné si všimnout, že velikost počítačů se zmenšuje a jejich pervazivnost stále zvyšuje. Vize dalšího vývoje, která je často už realitou, je *ambientní inteligence*. V takovém světě se zařízení propojují a spolupracují spolu v harmonii, aby podporovaly člověka při jeho každodenních aktivitách, úkolech a rituálech jednoduchým, přirozeným způsobem, s využitím informací a inteligence skryté v síti. Jak se tato zařízení zmenšují, stále více propojují a integrují do prostředí, technologie v podstatě mizí a uživatelé vnímají jenom její rozhraní, všudypřítomné displeje, dotykové plošky...

Jednou z nejdůležitějších vlastností ambientní inteligence je povědomí o lokaci a povědomí o kontextu. Kontext je přitom pojem širší a flexibilnější. Může zahrnovat jak lokaci, tak identitu, aktivitu a čas. Znalost kontextu má počítačové systémy napojovat na změny prostředí. Slovo *kontext* vychází z kořene *text* a myšlenky *situovaného poznání*, tj. že kontext mění interpretaci textu. Takové úvahy vystopujeme tisíce let do historie, u legalistické školy čínské filozofie nebo v starořecké epistemologii. V lingvistice je proto povědomí o kontextu od jejího počátku. Je i základní vlastností médií, že svůj předmět vytrhávají z předmediálního místa a jsou schopny jej šířit do mnoha různých kontextů. Zatímco však recepční kontext filmu a televize byl doposud do jisté míry fixován vzhledem k pevně umístěnému plátnu a době promítání nebo alespoň obrazovce, nová média jdou dále, kontext už dopředu nelze předvídat.

Obr. 5.5: Live Wire, Natalie Jeremienko

V době působení Marka Weisera instalovala v kancelářích výzkumného centra jakýsi nenápadný technologický systém nazvaný *Živý drát* Natalie Jeremienko. Elektronickou aktivitu v tamní počítačové síti převedla pomocí krokového motoru na drát, na němž vznikaly vibrace a stojaté vlnění. Tento periferně vnímaný indikátor komunikační aktivity v síti je příkladem klidné technologie, podávající nám tacitní informaci, místo přesně kvantifikovaných údajů. A hlavně, spojuje náš fyzický svět s tím, co se děje v kyberprostoru. Živý drát mohl být dalším z mnoha grafů na počítačové obrazovce, s kterou udržujeme monogamní vztah. Místo toho byl na periferii, ve sdíleném fyzickém prostoru, jako tacitní informace, oproti datově exaktnímu fetišismu. Instalace byla velmi populární, administrátoři již nemuseli nikomu vysvětlovat, proč je síť pomalá. Jeremienko dokonce přiznává že k technologiím přistupuje jako ke zhmotnělým lidským vztahům. [24]

Kyberprostor. Lidem se představil v 80. letech jako elektronický prostor, druh prostředí okamžité komunikace a nehmotné informace. Virtuální a nehmotný, konsenzuální halucinace. Budeme-li pátrat po povaze tohoto média, nebude stačit zkoumání počítače. Nebo kabelů, kterými je propojen s dalšími. Tímto médiem je globálně propojená elektronická paměť, kde počítač je jen terminálem, přestupním bodem do fyzického světa. Jestliže má ale paměť hmotný základ, kyberprostor je potom transformací, informační dimenzí a vizualizací této technologické podstaty. Hmatatelně máme konkrétní zařízení, od sebe nějak vzdálená, se spoji, v nichž proudí signály. Ve virtuální dimenzi se ale vzdálenost jeví jinak. Závisí na rychlosti komunikace. Pomalu komunikující části jsou prostorem periferie, rychle a intenzivně komunikující uzly a zařízení jsou blízko a tvoří centra. Prostorové relace jsou relace mezi daty.

Pojem kyberprostor pochází z literatury kyberpunku. Lidé se do něj v těchto fikcích dostávali skrz terminály ve své virtuální identitě, a zatímco jejich těla zůstávala venku jakoby mrtvá, napojená na interface, jejich vědomí se jako informační desperát prohánělo datovým megalopolis.

Zdá se, že se tu opakuje snaha každého vizuálního média. Tou je pojetí, pojmutí lidského těla. Jako byl film podle Bély Balásze návratem kultury těla a tváře, kamera je četla, rozřezávala a skládala novým způsobem, objevovala na nich to, co už jsme zapomněli vidět, kyberprostor přišel se svým vlastním mýtem. Člověka digitalizoval, naskenoval a převedl do datové podoby, schopné tento prostor obývat. Začínající médium se tím snaží o potvrzení své existence a relevance.

Obr. 5.6: Tron. Steven Lisberger, 1982. Vývojář videoher je experimentálním laserem scannován a digitalizován přenesen do systému ENCON, který se snaží hacknout.

Na rozdíl od statické elektronické paměti, v kyberprostoru se mohou dít akce, je kolektivní habituální dimenzí. Vědomí může být přítomno kdekoli, kam se dostane propojenými vodiči, v zařízení jiných domácností, v bankomatech, městských systémech, vnitřních datových centrech korporací, chráněných firewally. Je samozřejmě imaginativní, nemá moc společného se svou technologickou implementací, je spíše augmentací lidské elektronické komunikace. Je pojmem z počátků internetové éry a jako takový byl silnou metaforou, pocitem společenského prostředí, které existuje čistě v prostoru reprezentace, distribuovaného komplexními a proměnlivými sítěmi.

Kyberprostor je tvořen jazyky. Jeho obsahem je komunikace lidí a nic, co nemá povahu jazyka, nevidí, není mu přístupné. Sám je generován nespočtem formálních počítačových jazyků, díky nimž existuje. Do tohoto média, a víme, že je to obecná vlastnost všech médií, může totiž vstoupit jen to, co je formalizované, co přijme jeho pravidla. Naše realita i ostatní média jsou pro kyberprostor předmediální.

V kultovní stati Crime and puzzlement, kterou John Perry Barlow napsal v reakci na zátahy proti *hackerům* v USA na konci 80. let a ve snaze o uchopení svobody elektronické komunikace, vykresluje kyberprostor již mnohem materiálněji.

„V tomto tichém světě je všechna konverzace psaná. Aby do ní vstoupil, opustí člověk tělo a místo a stává se samotnými slovy. Vidíte, co vaši sousedé říkají (nebo nedávno řekli), ale ne to, jak oni nebo jejich fyzické okolí vypadá. Městská setkání nekončí a diskuze běsní o všem od sexuálních úchylek po amortizační tabulky. Ať už jedním telefonním pramínkem nebo miliony, všichni jsou připojeni jeden k druhému. Kolektivně formují to, že mu obyvatelé říkají Síť. Překračuje ten nesmírný region elektronových stavů, mikrovln, magnetických polí, světelných pulsů a myšlenek, které sci-fi spisovatel William Gibson pojmenoval Kyberprostor.“ [25]

Potřeba *digitálních práv* vznikla právě kvůli zběsilým honům na čarodějnice, kdy se vláda USA cítila ohrožena mladými, na připojení závislými počítačovými *geeky*, vyměňujícími si informace včetně těch citlivých, a to třeba jak obejít telefonní poplatky s využitím servisních kódů telefonních ústředen. Tehdy také firemní systémy většinou nebyly chráněny a zkoušením připojení modemem na náhodná telefonní čísla bylo možné se rychle a snadno procházet po firemních informačních systémech. Tyto nové zkušenosti se bohužel v určitém čase setkaly s velkým kolapsem americké telefonní sítě. Hackeři jej nezpůsobili, zapřičinila ho chyba v aktualizaci softwaru ústředen AT&T, nicméně na mnoho aktivit se začalo pohlížet jako na nebezpečné.

Dnes již je kyberprostor téměř neviditeným, masový rozvoj internetu jeho imaginaci potlačil. Když řekneme, že se něco děje *na internetu*, například běžná společenská aktivita, myslíme tím spíše jednu nebo více konkrétních webových stránek. Kyberprostor však nemá koordináty, jako prostor *mezi* umožňuje přístup i k věcem skrytým a záležitosti povrchové skutečnosti jsou jím ovlivňovány zevnitř.

Zde nemusíme pochybovat o identitě jako společenské konstrukci. Není zde nic než konstrukce, na místo živých lidí jejich projekce, zástupci, zvaní avataři. Jsou zde i umělé konstrukce, agenti. Data se neliší od programů. Data mohou být instrukčními celky, záleží na tom, jak je interpretujeme. Program, ačkoli zasahuje do reálného světa, není vidět.

Jak si stále více a více zvykáme na virtuální svět, začínají počítačově simulované zážitky jako konstrukt vědomí definovat naši existenci stejným způsobem jako pevně vystavené prostředí. Technologie je extenzí těla, jež nám otvírá současnou zkušenost v obou světech a transformuje způsoby, kterými interpretujeme prostor. [26]

V roce 1994 antropolog Arturo Escobar publikoval článek Vítejte v Kyberii a přišel s pojmem *kyberkultury*, na němž analyzoval zásadní přeměnu moderní společnosti vlivem nových technologií. Antropologie kyberkultury se zabývá komplexním problémem, jak jsou technologie konstruovány a implementovány ve společnosti a kultuře. Pro Ecsobara se kyberkultura týká hlavně dvou oblastí, počítačových a informačních technologii a biotechnologií. Ta první přináší režim *technosociality*, proces sociokulturní konstrukce, aktivovaný technologiemi, biotechnologie zase předznamenávají nový řád *biosociality*, produkce života, přírody a těla. [27]

Když Stelarc mluví o svém těle, odkazuje te tělem na *„cerebrální, fenomenologickou, pozornou a operativní entitu, imerzivně situovanou ve světě. Když tělo mluví jako Já, dělá tak v kontextu »Já jedu do Londýna«, nebo »Já dělám umění«, tak pro něj Já znamená »toto tělo« jede do Londýna, »toto tělo« dělá umění.“* Prorůstání těla a technologií u něho znamená nabídnutí svého těla jako neorganizovaného těla bez orgánů technologiím. Zve je mezi své tělo a (své) transhumánní self. [28]

Obr. 5.7: Stelarc, Evolution. Maki Gallery, Tokyo 1982. Foto Keisuke Oki

Obr. 5.8: Bill Cheswick, Internet Mapping Project, 1999. Mapa obarvená podle hlavních poskytovatelů připojení, *„městských států kyberprostoru.“*

John Perry Barlow, John Gilmore, a Mitch Kapor, zakladatelé Electronic Frontier Foundation, se poprvé potkali v komunitě Whole Earth 'Lectronic Link. Tato nejstarší virtuální komunita vznikla roku 1985 jako a poskytovala dial-up připojení do systému BBS a diskuzní konference na nejrůznější témata. Navazovala na dřívější hippies katalog nejrůznějších věcí, vycházející mezi lety 1968-72, Whole Earth Catalog.

Dodavatele v katalogu bylo možné přímo kontaktovat, nabízely se produkty pro kreativní a samoudržitelný životní styl, WEC se stal neodmyslitelnou součástí hnutí DIY. Katalog tvořily seznamy věcí, které kdo měl na prodej, uspořádané do sedmi hlavních kategorií:

Understanding Whole Systems
Shelter and Land Use
Industry and Craft
Communications
Community
Nomadics
Learning

V BBS komunitách se formovaly první hackerské skupiny. I když hacking je uviverzální výraz, který znamená modifikování technologií a zařízení tak, aby plnily jiný účel, nebo i hravé objevování jak fungují, později dostalo význam pronikání do počítačových systémů. Zvědavci,když prozkoumali obsah známých BBS, nechali svůj modem vytáčet řady telefonních čísel a zkoušeli, zda za některým neodpoví počítač. Jelikož v 80. letech se ještě zabezpečením zabýval málokdo, mohli se snadno do náhodně objeveného systému dostat.

Zautomatizováním této aktivity pak vznikla technika mapování elektronického prostoru, kdy z napadených systémů se spustil algoritmus znovu, šířil se dál a poskytoval informace o topologii sítě. Vznikaly také první viry a červi, autonomní programy, skrývající se, šířící se jako epidemie. Byla doba kulminace hrozby AIDS a média často spojovala počítačové viry s biologickými. Počítače byly parazitickými viry *infikovány.* V roce 1988 vznikl Morrisův červ. 23-letý student Cornellovy Univerzity v USA napsal 99 řádků kódu v jazyce C jako experiment, aby získal přístup k co nejvíce počítačům. Aby zahladil stopy, vypustil ho z MIT. Jenže v programu byla chyba a začal se šířit rychleji, než bylo zamýšleno, Červ se stal masivně paralelní komputační událostí. Napadal totiž systémy, které už byly napadeny a množil se tak, že docházelo k neho nezvládané multiplikaci. Servery, na kterých se při pokusech o ukončení jeho procesu spuštěly další a další desítky instancí viru, přestávaly reagovat.

V brzkých fázích vývoje internetu, době rozvíjející se konektivity byly informačními bankami ftp archivy většinou akademických institucí a klíčem k nim anonymní ftp a příkazová řádka textovéo terminálu. Existovaly hromady texty o drogách, undergroundové ziny, postmoderní texty, daly se najít Anarchist cookbook, Phrack. A samozřejmě ASCII art a textové hry. Mohla k nim ale jen poměrně úzká skupina lidí. Adresa FTP serveru se dala občas najít někde v tištěném časopise nebo náhodně získaném elektronickém textu a byla nutná znalost příkazů k jeho ovládání.

Po krátké epizodě s hypertextovým systémem Gopher nastal 1995-96 boom sítě www. Začalo narůstat množství stránek ať už osobních nebo tematických, které bylo možné umístit na stále ještě většinou akademické nebo na vznikající freehosting servery. Snadno si lze odvodit, že na akademickém webu se očekávala standardní profilová informace: fotografie, údaje o profesních zájmech, projekty. Jiné věci administrátoři neviděli rádi. Vzhledem ke grafické povaze www totiž zmizel login a heslo, informace dříve ukryté v síti byly najednou zcela veřejné. Info na www muselo splňovat určitá pravidla serveru nebo instituce, kde bylo umístěno.

Provider freehostingu cenzuroval web asi ze dvou hlavních důvodů, a těmi byly rychlost připojení a stížnosti na nevhodný obsah od firem i jednotlivců s hrozbami soudních procesů. Rychle se vyprofilovaly okruhy nevhodných informací - porn, drugs, warez, hacking, cracks, návody na výrobu chemikálií, šíření rasizmu, fašismu ale i jiný názor. Scénář byl jednoduchý. Autor připravil své stránky, nahrál je na server, dal o nich vědět, na jiných stránkách na ně vznikly odkazy, dozvídalo se o nich víc lidí. Protože byly veřejné, dříve či později se na ně dostal někdo, komu přišly jako nepřijatelné, příliš nabouraly jeho vidění světa, nebo administrátor mezitím sám zjistil zvýšený přenos dat a nastal problém. Po hackerech, informačních osvoboditelích konce 80. let, vznikl kyberdissent, informační nomádi, hnaní ze serveru na server, protože na žádném se nemohli zdržet dlouho.

Zbraně proti stíhání informací se časem přirozeně vyvinuly. Je to něco, co by se dalo nazvat nelineární způsoby komunikace, vystoupení z mainstreamu, uzavřenost a vrstevnatost komunikace. Okénka vyžadující login a heslo se na diskusních serverech začaly objevovat nejprve z důvodů identifikace, aby příspěvky nebyly zmatené a bylo vidět, co kdo napsal. Většinou šlo hlavně o přezdívku a ostatní údaje nikdo nesledoval, někde ovšem začalo být nutné k registraci splnit určité podmínky. Způsoby vedení diskuse (hate, flame) některých lidí si vynutily funkce jako ban či formulování etických pravidel. Uzavřeného obsahu přibývalo a v dnešní době je mnoho kvalitních informací za zavřenými dveřmi, přes které není lehké se dostat. Jejich obsah tedy nejde scannovat roboty, přístup k nim vyžaduje osobní vztahy. Hovoříme o komunitách, které mají své vstupní hry

a rituály, v otevřených systémech jako předobraz dnešních on-line společenských sítí vzniky fóra s omezením přístupu jen pro známé. Aby bylo možné se bavit svobodně, existovalo nepsané pravidlo, že z uzavřeného diskusního systému nelze bez souhlasu autora publikovat příspěvek jinde. Podobnou etiku odkazování a citací si vytvořili i bloggeři.

Technologické komunity začínají u vlastního serveru. Větší komunity si vytváří silné informační portály, disponují vlastními kapacitami hostingu, internetovou konektivitou. Kontrola nad médiem umožňuje stanovit vlastní pravidla, vytvořit prostor odstíněný od zkostnatělého a bezúčelného konzervatismu, tvrdých ekonomických podmínek, blokujících alternativní projekty, licenčních ujednání a pravidel poskytování služeb... V komerční sféře se platí za vše, za informace, patenty, technologie, sebemenší kousek softwaru, za standardy i za použití určitého formátu. Vysoká technologická úroveň komunit jim dává šanci nezávislosti.

I silně technologické komunity od úderných demogroup po metropolitní WAN jsou málokdy skutečně na špičce vývoje. Jejich vybavení je spojení komerčně prodávaných součástí (žádná komunita dnes nedisponuje např. prostředky pro výrobu procesorů a jiných hardwarových komponent nebo speciálních algoritmů) a nezávislých technologií vyvíjených vlastními silami, přičemž úloha těch nezávislých je stále silnější. Ústředním principem proplétajícím se tímto procesem je hacking drahých high-tech zařízení nebo programů, vyvíjení obdobných lo-tech přístrojů z levně dostupných součástek DIY, pájení MIDI kontrolérů a jiných obvodů, modifikace hraček, nahrazování komerčních programů a formátů otevřenými alternativami, využití technologie jiným způsobem než bylo zamýšleno, odstraňování ochranných mechanismů, reverse engineering, ripping, cracking. Na začátku byla myšlenka s revolučním nábojem - technologie dostupné pro všechny, to je teď už samozřejmé a nastal jednoduše každodenní boj o technologie.

Faktory růstu komunit jsou kromě dostupné přenosové rychlosti a osobností také sny. Mít vlastní životní prostor, autonomní zónu pro jiné názory a myšlenky. Svůj klub. Svoji síť. Na internetu to není o fyzickém prostoru, ale o myšlení lidí. Komunity vznikají okolo hudebního stylu, soundsystému, vizuálního stylu. Dá se to vidět i opačně, že tyto styly vzniknou až jako charakteristický rys komunity. Díky ovládnutí (masového) média mohou bez finančních nákladů klasického promotion šířit jak zprávy o akcích, tak kreativní výsledek - hudební tracky a alba, komixy, videa, texty. Vzniká jak autonomní skupina autorů, tak diváci. V každém případě setkávání, komunikační možnosti a odstranění bariér udává silnou akceleraci. Sub-kulturní potenciál propojených komunit je obrovský.

Kdokoli si může na internetovém rádiu vybrat co bude hrát, kdokoli může začít streamovat své vlastní hudební mixy. Poměr těch, kdo vysílají proti těm, co poslouchají neustále roste v kontrastu s klasickými médii s jedním vysílačem a masami zcela pasivních příjemců sociálního programování. S komunitami mluvíme o post-media i post-net kultuře, protože struktura kyberprostoru je rýsována kolektivními aktivitami. Kdo není na netu tvůrčí, neexistuje.

V r. 1992 publikoval David Gelerntner, krom jiného odborník na paralelní programování na Yale, knihu Mirror Worlds. Nabízí pohled na budoucí transformaci společnosti. Zrcadlové světy jsou obrazy, na které se díváme na počítačových monitorech, abychom viděli realitu, např. obraz města s pohyblivými vzory dopravní situace. Jsou to reprezentace, které mají být brzy dostupné komukoli a interakcí s nimi pracujeme se samotnou realitou. Zrcadlové světy mají do počítačů přinést revoluci a změnit je z obyčejných šikovných nástrojů na něco, co nám pomůže svět vidět mnohem barevněji a vidět do něj mnohem hlouběji. Realita bude postupně nahrazena, kousek po kousku, softwarovou imitací.

Budeme moci objevovat svět ve všech detailech, aniž bychom museli sundat doma pyžamo. Správce nemocnice ji bude procházet pomocí počítače, každý občan bude moci vidět výukové výsledky místních škol, elektronicky chatovat s jejich učiteli a dalšími návštěvníky Zrcadlových světů, nasazovat softwarové agenty, aby mu podávali zprávy o zajímavých věcech. [29]

Ani bomba, kterou Gelerntnerovi poslal anti-technologický fanatik Unabomber nezabránila, aby se tato vize uskutečnila. Software akumuluje vzory jednání a společenských organizací. Pracovní postupy a dokumenty se elektronizují a reálné jednání se ukládá do softwaru. Softwae je odtělesněným strojem, volně plynoucí mentální reprezentací znalostí o světě a jednání, aplikovatelnou univerzálně. Odtělesněnost, abstrakce konkrétních automatismů byla dána do vínku počítačům již ve 30. letech Alanem Turingem. Turingův univerzální stroj disponuje takovou vlastností, že simuluje jakékoli výpočetní mechanismy. Ty nejsou vtěleny do jeho konstrukce, zapisují se na paměťovou pásku jako různé programy, které stroj může vykonávat.

Jenomže kyberprostor nemůžeme jednoduše považovat za další reprezentaci. Pro některé aplikace se takováto filozofie může jevit jako přínosná. Google a jiné korporace se svými službami jako Google brýle a StreetView z takového přístupu mohou těžit. Kyberprostor však není vůbec reprezentací nějaké reality.

Síť je textový a vizuální sémantický prostor, ve kterém se střetávají různé názorové mapy, komunitní, korporátní, státní. Tyto mapy jsou vztahovými sítěmi souvisejících pojmů, každá mapa je podložena nějakou ideji. Hranice mezi myšlenkovými územími se pohybují na základě jednotlivých útoků, protiútoků a obrany. Dá se říci, že jsou v podstatě jistým ostřím, možná povrchem mnoharozměrné struktury, měnící se, rostoucí, ustupující. Analýza reprezentací, všímající si, jak se kulturní identity reprodukují v diskurzech a médiích může být užitečná k podchycení dynamiky formování subjektu v sémantických mapách. Musíme se ale zaměřit na síly, které identity formují a produkují kognitivně-afektivní způsoby bytí.

Kyberprostor je čistou produkcí. Metafora počítačových virů jako biologických stvoření nás nesmí svést od této podstaty, že totiž jsou autonomními formami vzniklými z toků materie a energie a z nějaké přírodní skutečnosti nereprezentují nic. Vizuální média svádí k tomu, chápat je jako Kantovské zprostředkování mezi námi a skutečností. Kyberprostor je sítí potencialit, včetně potlačených rasových, sexuálních, ekonomických, technologických a sociálních, jenž se performuje a projevuje událostmi. Přístup např. Judith Butler je, že neexistuje žádné *vně*, přístupné výhradně diskurzivitou, žádná materiálnost kromě té, co je integrována do symbolického. I Deleuze je za to, že realita se projevuje jediným hlasem materiálního a symbolického. Elektronický prostor musíme brát za autonomní symbolickou materialitu, v níž žijeme a kterou formujeme.

Analytik, píše Jussi Parika v knize o virech, *eventualizuje*, což u Foucaulta znamená *„znovuobjevování vztahů, setkání, podpor, blokací, her sil, strategií atd. což v daném momentu ustavuje, co je nadále bráno jako zřejmé, univerzální a nutné.“* Mediální archeologie nebo ekologie nesleduje jen majoritní porozumění diskurzů a dispozitivů digitální kultury, ale prochází také odbočkami a experimenty, které zůstávají virtuální a ve stínu. Spojování biologie a technologie, které má hlubší kořeny než v digitální kultuře, přitom je vektorem porozumění této kultuře. [30]

Mediální ekologie a postmedialita

Vilém Flusser v r. 1990 na přednášce v Budapešti hovoří o posthistorii jako o nové siatuaci v obrazové kultuře. Obraz vsoupil do života člověka jako subjektivní distance od okolností, ve kterých žil, ukazuje svět jako scénu, jako kontext. Magicky nabité obrazy zprvu ukazovaly, jak se orientovat ve světě. Ve starověké jeskyni byly obrazy zvířat a lidé podle nich lovili. Jenže jak obrazy ukazují význam světa, také ho skrývají, což je vnitřní dialektika každé mediace. Lidé pak svoje zkušenosti z reálného světa používají, aby se orientovali v obraze. Svět je jen pre-textem k obrazu, který se stává konkrétní realitou. Tuto inverzi vztahu mezi světem zkušenosti a světem imaginace proroci odsuzovali jako idolatrii. Podléhání moci obrazu je vlastně forma pohanství. Účelem vynálezu lineárního psaní bylo otevřít obraz tím, že jej vysvětlujeme. Vzniklo *procesuální* vidění světa, kde je vše událostí, nic se neopakuje v předmediálních cyklech přírody, vše má příčinu a následek, vznikl racionálně vysvětlitelný svět. To přineslo společenskou změnu. Moc mágů a riuálních symbolických hodnot převzali *literati*, kněží, kteří vykládali obraz. Vědomí obrazu je magicko-mytické. Procesuální vidění lineárního psaní je vědomí politické, logické. Lineárním psaním začíná historie, je tu proto, aby vy-světlily, vyhnaly tmu z obrazů. Obrazy ale infiltrovaly texty a začaly je ilustrovat. Vznikla tím základní tenze a dynamika západaní civilizace. Obraz a text, imaginace a kontextuální myšlení jsou u nás ve stálém konfliktu, často naštěstí v konfliktu tvůrčím. Imaginace se stává konceptuálnější, konceptuální myšlení imaginativnější. S vynálezem tisky byly obrazy eliminovány. Uzavřeny do glorifikovaných ghett muzeí, akademií a galerií a osvícenství triumfovalo racionální linearitou, politickým a vědeckým myšlením. Svět se stam méně a méně imaginativní, představitelný a obraz se opět vrátil zadními vrátky jako fotografie a film. Politický charakter lineárního psaní je, že psaní se odehrává v soukromí a publikujeme ve veřejném prostoru. Informace získáváme v tomto otevřeném prostoru a patom si je vezmeme zpět domů, abychom si je přečetli. To je dialektikou politiky. Oikai a agora, Domus a forum, Hegelovým ztrácením sebe, když jdeme poznat svět a ztrácením světa, když se vracíme k sobě. Politické vědomí je tak vždy nešťastné.

Obrazy se mezitím tvoří v soukromí a odtud jdou přímo zase do soukromí. Veřejná místa k tomu nejsou potřebná. Místo nich jsou jenom viditelné nebo neviditelné dráty a kabely. Důsledek informační revoluce je, že abychom byli informováni, musíme zůstat doma. Technické obrazy transcendovaly historii, ve snaze z ní vystoupit, zobrazit ji. Jenže tímto vysoupením z politického kontextu ztratily úhel pohledu. Jediné, co mohou udělat, je miltiplikace úhlů pohledu. Tancem okolo události, sbíráním různých úhlů pohledu, se ideologie hroutí, protože ideologie trvá na jediném úhlu pohledu.

Ve 20. století se stalo to, že účelem politiky je nyní dostat se do obrazu, být filmován, fotografován. Televize je proto anti-politická samotnou svou strukturou. Pokrok a rozvoj nemá žádný cíl, má jen vytvořit obraz. Účelem přistání na Měsíci je obraz v televizi. Události začaly akcelerovat směrem k obrazům. Vše chce být za každou cenu zachyceno obrazem. Obrazy začaly způsobovat události. Jediná opravdová zkušenost je zkušenost obrazu, co stojí mimo něj, nemá významu.

Jak jsme od skutečnosti odstoupili k dvojrozměrného obrazu a od obrazu k jednorozměrnému textu, nyní od konceptuálního myšlení odstupujeme ke kalkulaci, nulové dimenzi. Rozbili jsme svět na jednotlivé částečky, bity a *calculi* a můžeme je libovolně kombinovat. Počítačový obraz už není obrazem něčeho, je syntetickou projekcí, projekcí konkrétního z abstraktního, produkce alternativ. První směr, odstupování od světa je pro Flussera imaginace. Opačný směr, z abstraktního do konkrétního, schopnost číst abstrakci, nazývá s Kantem

Einbildungskraft. [31] Dnes bychom to mohli nazývat hackingem, ztělesněním a dalšími názvy postmediálních fenoménů, kterých jsme se dotkli. Flusserovy myšlenky jim dávají další souvislosti.

Ve svých posledních textech v 80. letech Félix Guattari uvažoval nad spojením počítačových sítí a miniaturizace a personalizace technologií. Tento vývoj, osvojený minoritními skupinami jiným než dogmatickým a programovým způsobem, nás přiblíží k post-mediální éře, ve které masová média přijdou o svoji hegemonní moc. Na přednášce v Tokyu v listopadu 1985 představil tezi o přicházející post-mediatické revoluci: *„Emergence nových praxí subjektivace postmediální éry budou velmi podpořeny opětovným přivlastněním si komunikačních a informačních technologií za předpokladu, že budou stále více umožňovat inovativní formy dialogu a kolektivní interaktivity, … propojení datových bank sítěmi, … nekonečnou multiplikací existenciálních operátorů, umožňující přístup do mutantních kreativních univerz.“*

Každé médium s sebou přináší již nějakou základní emocionální shodu, která je předpokladem další diferenciace významu. Informace je zde vytržena z určitého předmediálního a historického kontextu, ve kterém mohla mít nějaký účinek nebo užitek. V médiu je inkoherentní, vyprázdněná a o to větší předchozí shodu o kontextu vyžaduje. Tímto způsobem tak ve společnosti vzniká obdivuhodně komplexní morfologie technosociálních polí a útvarů.

Neil Postman přišel v r. 1968 s pojmem *mediální ekologie*. Pojem vychází z toho, že vzájemně provázaný systém médií, zasahující do všech oblastí života člověka, má obrovskou schopnost kontroly a definuje, jakým způsobem člověk vůbec získává a zpracovává informace. Hegemonické diskurzy si drží kontrolu nad indoktrinací jednotlivců a jsou jimi podmíněny jakékoli společenské změny. Je potřebné se těmto vztahům médií a člověka a médií mezi sebou věnovat. Uvažování v ekologických pojmech o interakci různých sémiotických struktur vedly i Juri Lotmana v r. 1990 k odkazu na *sémiosféru*, jako na celý sémiotický prostor kultury. Flusser zase psal o *universu technických obrazů*.

Zajímá nás, k jakým posunům a vzájemnému ovlivňování jednotlivých mediálních a diskurzivních *prostředí* v něm dochází a jak je v těchto prostředích ovlivněno určení člověka. Mediální ekologie není jen teorií, je to i soubor společenských praktik, které mají vzájemné konflikty řešit. Možná právě každé nové médium a jeho strategie, jak do sebe integruje média stará, je takovým souborem praktik, přinášejícím řešení společenských konfliktů v době svého vzniku. Na internet můžeme pohlížet právě tímto způsobem. Rozrušil hegemonická média, zároveň dal prostor individuálnímu vyjádření. Umožňuje masovou distribuci vizuálních obsahů i kritickou vědeckou analýzu. Mění strukturu moci na mnoha frontách. [10] [11]

Média neexistují ve vakuu. Ke vzájemnému propojení dochází a je to určující faktor nesmírné komplexity mediálních struktur. Slovník ekologie je tu používán, *„protože je jedním z nevvýrazovějších jazyků jakými lze indikovat masivní a dynamickou interrelaci procesů a objektů, bytostí a věcí, vzorů a hmoty“,* píše Matthew Fuller v Mediálních ekologiích [12] a nelze opomenout ani Félixe Guattariho, Gregory Batesona a další.

Jussi Parikka, teoretik mediální ekologie a úzce související *mediální archeologie* nabízí post-strukturalistickou perspektivu komplexních dynamických systémů a fenomény jako počítačové viry a červy vykresluje jako endemity digitální sféry. V knize Hmyzí média z r. 2010 dokonce vyjadřuje myšlenku, že technická média jsou *radikálně nehumánní* konstrukty živočišných, často hmyzích modelů interakce s prostředím, které člověk ztělesňuje. [13]

Peter Weibel v eseji The Post-Media Condition (2006) současná média rovněž zasazuje do širšího historického kontextu. Umění a mediální umění jsou devalvovány tím, že jsou považovány za pouhé exponenty technické reproducibility, *„omezené horizonty stroje“*. Nabývají tak podřadnou roli vůči malbě, architektuře a sochařství. Uvádí paralelu se starověkým Řeckem, kde byla rozlišována noblesní *aktivita mysli*, vyhrazená skupině svobodných občanů a *aktivita těla*, jež byla záležitostí nesvobodných dělníků a řemeslníků. Až osvícenství pozvedlo mechanická umění nižšího řádu díky spojení s přírodními vědami na úroveň umění svobodných.

Žádné médium už dnes není dominantní, všechna média ovlivňují a determinují jedno druhé. V takových podmínkách se nová média pozvedají mezi umění a všechno umění se stává postmediálním uměním. *„Nikdo už nemůže uniknout médiím,“* protože *„umění technických médií, tj. umění, které bylo produkováno pomocí zařízení, konstituuje jádro naší mediální zkušenosti; tato mediální zkušenost se stala normou vší estetické zkušenosti.“* Počítače mohou realizovat přehršel možností, tkvící ve specificitě médií. Dřívější fáze, ve které média, včetně malby a fotografie, ustavovaly zvláštní podmínky mediálně-specifických idiosynkratických světů daného média. V postmediální fázi mixování médií média ztrácí oddělené identity a žijí jedno z druhého. [17]

Médium založené na systému fixovaných společenských mechanismů může dospět k bodu, kdy dosáhlo jisté dokonalosti a přestalo se vyvíjet. Již nepřesahuje, naopak bylo překonáno dokonalejší formou, která se jej zmocní a již svými prostředky jej vytrhne z původních vazeb a naváže do nových. Technologie vyššího řádu dokáže uchopit vnitřní komplexitu média. Jistě je vždy žádoucí pro nastupující nové médium nebo emergentní postmediální strukturu charakter původních médií uchovat, pokud možno věrně reprodukovat jejich sémantické systémy. Není to ale možné zcela dokonale. Médium je většinou zakotveno v určitém společenském paradigmatu a jak víme, paradigma se čas od času mění. Média, jak jsme již zjistili, mají svůj omezený rozsah, mají svůj životní cyklus, v němž jsou schopny efektivně šířit své produkty. V sémiosféře však existují struktury, které média přesahují, koordinují je a poskytují ještě širší rámce. Post-média se již nachází v jiném prostředí, než bylo typické pro ně jako média, jejich chod je již určován jinými mechanismy.

Postmediální formy se vrací zpět k předmediálním. Hypnotická symbolická moc ustupuje do pozadí kolektivních, komunitních, skupinových a individuálních individuačních procesů. Hegemonizující moc médií a institucí se ztrácí, nahrazují ji ekologie, obsahy i struktura médií jsou roztrhány a uspořádány podle nových pravidel. Tato pravidla více respektují přirozenou strukturu přírodních a společenských struktur. Styčné plochy předmediálních a postmediálních forem jsou tak široké, hranice jsou mnohdy nejasné a kultura jejich interakcí má hlubokou citlivost. Liší se však tím, že postmedialita je založena na technologicky akcelerované recepci, ovšem již bez institucionální kontroly. Uzavírá se kruh, kdy média, která procesy kanonizace, kodifikace, konstrukce, produkce a schematizace povstala z neurčitosti předmediálních forem, jsou na konci své dráhy zase dekonstruována, přiblížena tělu a skrze něj transformována v okruhu zpětné vazby, který v dalším cyklu mírně upraví podmínky. Těchto cyklů probíhá současně nespočetné množství různých intenzit skrz individuální i kolektivní organismy, kterým technostruktury generují sémantické světy, do nichž vstupují, spoluvytváří je a podle toho zase modifikují automatismy svých aparátů.

Literatura

1. Guattari, Felix. Towards a post-media era, 1990. Chimères 28, printemps-été 1996
2. Hasson, Uri a kol. Neurocinematics: The Neuroscience of Film, Projections Volume 2, Issue 1, 2008
3. LeDoux, Joseph. Synaptic self: How Our Brains Become Who We Are. 2002.
4. Holý, zdeněk. Neurověda a filmová věda, Cinepur, 2010
5. Bordwell, David. Making Meaning: Inference and Rhetoric in the Interpretation of Cinema. Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1989
6. Currie, Gregory. Imaginace a mentální stavy v diváckém rozumění filmové fikci. In: Iluminace 1/2003, Praha
7. Wikipedia, heslo Autopoiesis, 2012
8. Appadurai, Arjun. 'Disjuncture and Difference in the Global Cultural Economy'. In: Inda, J.X. & R. Rosaldo (ed.), 2002: The Anthropology of Globalization, a Reader. Oxford: Blackwell Publishing, 1990
9. Postman, Neil. Amusing Ourselves to Death: Public Discourse in the Age of Show Business. USA: Penguin. 1985
10. Lotman, Jurij. Universe of the Mind: A Semiotic Theory of Culture. Přel. Ann Shukman, London & New York, 1990
11. Flusser, Vilém. Do univerza technických obrazů. Praha: OSVU 2001
12. Fuller, Matthew. Media Ecologies: Materialist Energies in Technoculture. MIT Press, 2005
13. Parikka, Jussi. Insect Media: An Archaeology of Animals and Technology. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2010.
14. Wikipedia, pojem Intertextualita (CZ), 2012
15. Wikipedia, pojem Hypertext (CZ), 2012
16. Grodal, Torben. Embodied Visions. Evolution, Emotion, Culture, and Film. Oxford University Press, 2009
17. Weibel, Peter (2006). "The Post-Media Condition". In AAVV. *Postmedia Condition*. Madrid: Centro Cultural Conde Duque.
18. Ondroušek, Václav. Některé z receptů vizuální kuchyně , FaVU Brno, 2005
19. Veselý, Karel. Zremixujte svoji televizi! HIS Voice 6/2004
20. nepoužito
21. Manovich, Lev. *Database as a Symbolic Form*, Cambridge, MIT Press 1998
22. Wikipedia, heslo Mark_Weiser, 2012
23. Wikipedia, heslo Ubiquitous computing, 2012
24. Jeremienko, Natalie. Database Politics and Social Simulations, in Barbara London, ed., Technology in the 1990s: *Natalie Jeremijenko*, MOMA, 2000
25. Barlow, John Perry. *Crime and Puzzlement. 1990*
26. Amin, Heba. Fragmented City: Visualizing the City-psyche Relationship of Cairo, Journal of New Media Caucus, 2009
27. Escobar, Arturo. Welcome to Cyberia. Current Anthropology, 1994
28. Smith, Marquard (ed.). Stelarc: *The Monograph*, The MIT Press, 2007
29. Gelerntner, David. *Mirror Worlds: or the Day Software Puts the Universe in a Shoebox...How It Will Happen and What It Will Mean*. 1st ed. Oxford Univ. Pr., 1992.
30. Parikka, Jussi. Digital Contagions. Peter Lang, 2007
31. Flusser, Vilém. We shall survive in the memory of others. DVD, C³ Center for Culture and Communication Foundation, Budapest