

EDICE LIMES

Friedrich Kittler
Gramofon
Film
Typewriter

NAKLADATELSTVÍ KAROLINUM

**Gramofon
Film
Typewriter**

Friedrich Kittler

Vydala Univerzita Karlova
Nakladatelství Karolinum
Ovocný trh 560/5, 116 36 Praha 1
Praha 2017
www.karolinum.cz
Redakce Petra Bílková
Grafická úprava Jan Šerých
Sazba Nakladatelství Karolinum
První české vydání

© Univerzita Karlova, 2017
© Brinkmann & Bose, 2017
Translation © Tomáš Chudý, 2017
Epilogue © David Vichnar, 2017

ISBN 978-80-246-3204-9
ISBN 978-80-246-3216-2 (pdf)



Univerzita Karlova
Nakladatelství Karolinum 2017

www.karolinum.cz
ebooks@karolinum.cz

OBSAH

PŘEDMLUVA	7
ÚVOD	11
GRAMOFON	37
Jean Marie Guyau: Paměť a fonograf	51
Rainer Maria Rilke: Prazvuk	63
Maurice Renard: Smrt a mušle	79
Salomo Friedlaender: Goethe mluví do fonografu	89
FILM	161
Salomo Friedlaender: Stroj na fatu morgánu	187
Richard A. Bermann: Lyra a psací stroj	239
TYPEWRITER	249
Martin Heidegger: O ruce a psacím stroji	269
Carl Schmitt, Buribunkové: Dějinně-filosofický esej	311
DOSLOV K ČESKÉMU VYDÁNÍ: VŠECHNY PŘÍSTROJE ZAPNOUT	351
BIBLIOGRAFIE	363
PODROBNÝ OBSAH	385

PŘEDMLUVA

Vraďte mi do mozku mikrofon a do hlavy štěnici,
Pak už mi do žíly šoupněte tuhle tu jehlici.
Thomas Pynchon, *Duha gravitace*¹

Média určují naši situaci, která si (navzdory tomu či právě proto) zaslouží popis.

Jak známo, německý generální štáb konal dvě porady,² jednu velkou v poledne a další malou večer, nad modely terénu a štábními mapami, a to jak za války, tak v takzvaném míru.

Dokud doktor medicíny Gottfried Benn, spisovatel a vrchní polní lékař, nepovýšil zjišťování situace též na úkol literatury a literární vědy. A jeho odůvodnění (v dopise jednomu příteli) zní: „Jak víte, podepisuji se: Na příkaz vrchního velitele Wehrmachtu: dr. Benn.“³

A v roce 1941 skutečně ještě bylo proveditelné určit situaci se znalostí všech dokumentů a technologií, poloh nepřítelů a plánů nasazení

¹ T. Pynchon: *Duha gravitace*. Praha 2006, s. 69.

² Německy die Lage, situace, poloha při rozložení, doslova tedy zhodnocení situace na bojišti (pozn. překl.).

³ G. Benn, Briefe: *Erster Band: Briefe an F. W. Oelze*, H. Steinhagen – J. Schröder (ed.). Wiesbaden 1977–1980, s. 267 (10. 4. 1941).

vojsk, především pak na specializovaném pracovišti v sídle Vrchního velení Wehrmachtu v berlínské Bendlerstrasse.⁴

Dnešní situace je obestřena větší temnotou. Za prvé, příslušné dokumenty leží v archivech, které zůstanou utajené přesně po tak dlouho, jak bude ještě existovat rozdíl mezi akty a fakty, plánovanými cíli a jejich naplněním. A za druhé, i tajná akta samotná ztrácejí svou moc, pokud se reálné datové toky odehrávají mimo písmo a pisatele a obíhají mezi zesíťovanými počítači již jen jako nečitelné řady čísel. Avšak technologie, které písmo nejenže podvracejí zevnitř, nýbrž je spolu s takzvaným Člověkem pohlcují a odstraňují, činí jakýkoli popis situace nemožným. Čím dál více datových toků pocházejících kdysi z knih a později z desek či filmů nyní mizí v černých dírách či skříňkách, jež nás jako umělé inteligence opouštějí a vydávají se samy na cestu k bezejmennému vrchnímu velení. V této situaci nám zbývají jen zpětné pohledy, a to znamená vyprávění. Sepsat, jak došlo k tomu, co nyní nestojí v žádné knize, je třeba právě jen v knihách. I když jsou zastaralá média dohnána na pokraj svých možností, jsou pořád dost citlivá na to, aby zaznamenala znaky a indicie určité situace. Pak vznikají právě tak jako na průniku dvou optických médií rastry a moaré: mýty, vědecké fikce, věštby...

Tato kniha je vyprávěním sestaveným právě z takových vyprávění. Jsou v ní sebrány, okomentovány a propojeny texty a místa, v nichž se novost technických médií zapsala na starý papír knih. Mnohé z těchto papírů jsou staré nebo dokonce již upadly v zapomnění; ale právě ve svém zakladatelském období naháněla technická média hrůzu tak silně, že ji literatura dokázala zachytit přesněji než v dnešním zdánlivém pluralismu médií, kdy smí přežít vše, co neruší integrované obvody Silicon Valley v jejich nástupu na světový trůn. Oproti tomu komunikační technika,⁵ jejíž monopol se právě chýlí ke konci, doká-

⁴ O přesnosti Bennova „poznej situacil“ srov. R. Schnur: Im Bauche des Leviathan, Bemerkungen zum politischen Inhalt der Briefe Gottfried Benns an F. W. Oelze in der NS-Zeit. In *Auf dem Weg zur Menschenwürde und Gerechtigkeit. Festschrift Hans R. Klecatsky*, 2. půlsvazek, L. Adamovich – P. Pernthaler (ed.). Wien 1980, s. 911–928. Zde také vysvítá, že bezprostředně následující básnická maxima „počítej s defekty, vycházej ze svých zásob, ne ze svých hesel!“ (*Benn, Der Ptolemäer, Gesammelte Werke*, D. Wellershoff (ed.). Wiesbaden 1959–1961: II, s. 232) jen odráží německé problémy se surovinami během světové války.

⁵ Německy *Nachrichtentechnik*, jímž Kittler vždy spoluminí také „zpravodajskou techniku“ (rovněž ve vojenském smyslu) (pozn. překl.).

že zaznamenat právě tuto zprávu: estetiku hrůzy. Díky tomu to, co se o gramofonu, filmu a psacím stroji, těchto prvních technických médiích, dostalo mezi lety 1880 a 1920 na stránky vyděšených spisovatelů, představuje přízračný obrázek naší současnosti coby tehdejší budoucnosti.⁶ V oněch prvních, zdánlivě neškodných přístrojích na ukládání zvuků, zrakových vjemů a spisů jako takových, jež díky tomu bylo možné izolovat, se již ohlašovala technologizace informací, která ve zpětném pohledu vyprávění vedla k dnešnímu rekurzivnímu datovému toku.

Je nasnadě, že taková vyprávění nemohou nahradit dějiny techniky. I kdyby jich byl bezpočet, chyběla by v nich přesná čísla, a mýjela by se tak i s reálnem, na němž spočívají všechny vynálezy. Ale naopak ani z číselných řad, blueprintů či schémat integrovaných obvodů nikdy nebude zase písmo, vždy pouze aparát.⁷ Právě to má také na mysli Heidegger svým výrokem o tom, že technika sama brání jakékoli zkušenosti s její podstatou.⁸ Pravda, k Heideggerově učebnicové záměně psaní a zakoušení nemusí koneckonců vůbec docházet; namísto filosofické otázky po podstatě stačí přece prosté vědění.

Technická a historická data, o která se opírají také texty spisovatelů obírajících se médii, si můžeme opatřit. Teprve pak začne vyvstávat to staré a to nové, knihy a jejich technická média, která je vystřídala, jako zprávy, kterými v zásadě jsou. Porozumět médiím, to zůstává – navzdory titulu McLuhanovy *Understanding Media* – mimo hranice možného, protože dominantní komunikační techniky přesně naopak na dálku řídí veškeré porozumění a vyvolávají jeho iluzi. Přesto se zdá proveditelné vyčíst z blueprintů či zapojovacích schémat, ať už podle nich fungují knihtisk nebo elektronické počítače, historické stopy onoho neznámého, nazývaného „tělo“. Z lidí zbývá jen to, co dokážou uchovat a dále předat média. Přitom se nepočítají poselství či obsahy, jimiž komunikační techniky vybaví takzvané duše po dobu trvání určité technické epochy, nýbrž (přísně podle McLuhana) pouze zapojení (*Schaltung*), tedy schematismus vnímatelnosti jako takové.

⁶ Srov. R. Schwendter: *Zur Geschichte der Zukunft. Zukunftsforschung und Sozialismus*. Frankfurt 1982.

⁷ Srov. T. Lorenz: *Wissen ist Medium. Die deutsche Stummfilmdebatte 1907–1929*, disertace Freiburg im Breisgau 1985, s. 19.

⁸ M. Heidegger: *Holzweg*. Frankfurt 1950, s. 272.

Komu se tedy podaří ve zvuku syntetizéru na kompaktním disku zaslechnout či v laserové show na diskotéce zahlédnout samo schéma zapojení, ten nalezne štěstí. Štěstí mimo led, jak by řekl Nietzsche.⁹ V okamžiku nemilosrdného podřízení zákonům, jejichž jednotlivými případy jsme my, se vytrácí fantasma člověka jako vynálezce médií. A stává se možným zjistit situaci.

Již v roce 1945 v napolo ohořelých, na psacím stroji napsaných protokolech z posledních porad vrchního velení byla válka nazvána otcem všech věcí: vytvořila (abychom parafrázovali Hérakleita) většinu technických vynálezů.¹⁰ A později od roku 1973, kdy vyšla *Duha gravitace* Thomase Pynchona, se začalo rovněž jasně ukazovat, že opravdové války se nebojují za lidi nebo za vlast, nýbrž jsou válkami mezi různými médii, komunikačními či zpravodajskými technikami a datovými toky.¹¹ Rastry a moaré situace, která na nás zapomíná...

Navzdory tomu či právě proto by tato kniha nebyla napsána, nebýt výzkumů a příspěvků Rolanda Baumanna. A nevznikla by ani bez Heidi Beckové, Norberta Bolze, Rüdigeru Campeho, Charlese Grivela, Antona (Tonyho) Kaese, Wolfa Kittlera, Thorstena Lorenze, Janna Matlocka, Michaela Müllera, Clemense Pornschlegela, Friedhelma Ronga, Wolfganga Scherera, Manfreda Schneidera, Bernharda Siegerta, Georga Christopha (Stoffela) Tholena, Isoldy Tröndle-Azriové, Antji Weinerové, Davida E. Wellberryho, Raimara Zonse a

Agie Galini,¹² září 1985

⁹ Narážka na F. Nietzscheho, *Antikrist*, 1. (pozn. překl.)

¹⁰ *Hitler, leden 1945*. In P. E. Schramm (ed.), *Das Kriegstagebuch des Oberkommandos der Wehrmacht (Wehrmachtführungsstab) 1940–1945*, deník vedený Helmuthem Grenerem a Percym Ernstem Schrammem, dotisk Herrsching 1982, sv. IV, s. 1652.

¹¹ Srov. T. Pynchon: *Duha gravitace*, s. 535 násl.

¹² Sv. Galina, světice pravoslavné církve a název přímořského letoviska na Krétě (pozn. překl.).

ÚVOD

Propojení kabelem. Lidé začnou být napojeni na komunikační kanál, který se hodí pro libovolné médium – poprvé v dějinách či na samém jejich konci. Když do domu skrze optický kabel přicházejí filmy a hudba, volání i texty, splývají dosud samostatná média televize, rádio, telefon a listovní pošta v jedno. Standardizují se podle přenosové frekvence a bitového formátu. Vůči rušení, které by mohlo randomizovat krásné bitové vzorce skrývající se za obrazy a zvuky, bude imunní zejména optoelektrický kanál. Totiž imunní vůči bombě. Jak známo, jaderné výbuchy vyvolávají v induktivně běžných měděných kabelech elektromagnetický puls (EMP), který neblaze zasáhne i k němu připojené počítače.

Pentagon plánuje prozíravě: nejprve odpoutání od kovových vodičů díky optickým kabelům umožnilo obrovské přenosové rychlosti a objemy přenášených dat, které předpokládá, používá a oslavuje elektronická válka. Poté budou také všechny systémy včasného varování, radarová zařízení, raketové základny a armádní štáby na protější břehu Atlantiku, v Evropě,¹ nakonec napojeny na počíta-

¹ Pod názvem *Nostris ex ossibus. Gedanken eines Optimisten* ([Z našich kostí. Myšlenky optimisty]), in Hans-Adolf Jacobsen, Karl Haushofer. *Leben und Werk*, Boppard am Rhein 1979 [1944], sv. 2, s. 634–640) prorokoval Karl Haushofer, „ne-li otec termínu ‚geopolitika‘“, pak „přínejmenším jeho hlavní zástupce v jeho německé odnoži“ (K. Haushofer, dopis z 2. 11. 1945, in *Nostris ex*

če, jež jsou vůči EMP odolné, a tedy zůstanou funkční, i když půjde do tuhého. A po určitou dobu se mezitím jaksi mimochodem nabízí dokonce jistá slast: lidé mohou libovolně přepínat mezi zábavními médii. Optické kabely přenášejí totiž všechny myslitelné informace, kromě jediné, která se počítá – totiž bomby.

A před samým koncem něco končí. Všeobecnou digitalizací sdělení a kanálů mizejí rozdíly mezi jednotlivými médii. Zvuk a obraz, hlas a text se vyskytují již jen jako povrchový jev, který vůči spotřebitelům vystupuje pod krásným pseudonymem interface. Smysly a smysl se stávají šálením. Jejich osobité kouzlo, jak je vytvořila média, přetrvá po jistou dobu jako vedlejší produkt strategických programů. Naproti tomu v počítačích samotných je všechno číslem: kvantitou bez obrazu, beze zvuku a beze slov. A když kabel všechny dosud oddělené datové toky převede na jednu digitálně standardizovanou číselnou řadu, může jakékoli médium přejít v jiné. S čísly lze dělat cokoli. Modulace, transformace, synchronizace, skenování, mapování – až naprosté sloučení všech médií na digitálním základě zneplatní samotný pojem média. Namísto aby absolutní vědění propojovalo techniku a lidi, obíhá v nekonečné uzavřené smyčce.

Pořád tu však ještě jsou média, a tedy i zábava.

Dnešní stav je tvořen částečně propojenými mediálními systémy, které se všechny ještě řídí McLuhanovými principy. Jak tento autor píše, obsahem jednoho média jsou vždy média jiná: film a radiotelefon vytvářejí mediální celek televize; gramofonová deska a magnetofonová páska zase celek rádia; němý film a magnetický zvukový záznam pak celek kino; text, telefon a telegram vytvářejí dohromady polomediální monopol pošty. Od začátku století, kdy von Lieben v Německu a de Forest v Kalifornii sestrojili elektrickou trubici s řídicí mřížkou, tedy triodu, začaly být v principu možné zesílení

ossibus, s. 639): „Po válce si Američané přivlastní více či méně úzký pruh evropského západního a jižního pobřeží a současně v nějaké podobě anektují Anglii, čímž naplní ideál Cecila Rhodese zpoza Atlantiku. Budou při tom jednat v souladu s prastarým sklonem každé námořní moci, aby se jí dostala do rukou obě protilehlá pobřeží, čímž naprosto ovládne moře ležící mezi nimi. Protilehlým pobřežím je v tomto případě přinejmenším celé východní pobřeží Atlantiku a k tomu, pro zaoblení panství nad všemi ‚sedmero moří‘, ještě pokud možno celé západní pobřeží Pacifiku. Amerika tak bude chtít pevně připojit vnější půlměsíc k ‚centrální oblasti‘“ (K. Haushofer, dopis z 19. 10. 1944, *Nostris ex ossibus*, s. 635).

a přenos signálu. Velké systémy spojující více médií, které existují od třicátých let minulého století, dokáží využít písmo, film i fonografii, tedy všechna tři záznamová média, a libovolně jejich signály propojit a posílat.

Ale tyto propojené systémy samy od sebe oddělují nekompatibilní datové kanály a odlišné datové formáty. Električka ještě není elektronika. Ze spektra všeobecného datového toku se televize a rádio, kino a pošta vydělují jako ohraničená okna, která vedou k jednotlivým lidským smyslům. Infračervené paprsky a radarové odrazy blížících se raket se přenášejí – na rozdíl od optických kabelů budoucnosti – stále různými kanály. Naše mediální systémy distribuují jen slova, zvuky a obrazy tak, jak je lidé dokážou posílat a přijímat. Tato data však nevypočítávají. Neposkytují žádný výstup, který by počítačově přeměnil libovolný algoritmus na libovolný efekt na uživatelském rozhraní, až do té míry, kdy lidem smysly přecházejí. Vypočtená je pouze přenosová kvalita záznamových médií, jež v mediálních systémech figurují jako jejich obsahy. To, jak špatný bude zvuk v televizi, jak silně se bude chvět obraz v kině či nakolik smí být milovaný hlas v telefonu filtrovaný frekvenčním pásmem, se vždy řídí kompromisem mezi inženýry a obchodníky. Jeho závislou proměnnou je naše smyslovost.

Naaranžovaná kombinace tváře a hlasu, která si zachová svůj klid i v televizní debatě s protivníkem jménem Richard M. Nixon, se nazývá telegenství a vyhrává, tak jako v případě Kennedyho, prezidentské volby. Naproti tomu hlas, který by se při detailním záběru kamery ukázal jako klamavý, je vhodný pro vysílání v rozhlasu („radiogenní“) a vládne přijímačům VE 301, *Volksempfänger*, druhé světové války. Neboť, jak si všiml mezi prvními teoretiky rádia jeden Heideggerův žák, „primárním tématem rádia je smrt“².

Tato smyslovost však musela být nejprve vytvořena. Nadvláda a propojení technických médií předpokládají náhodu v Lacanově smyslu: *to, že něco přestalo nepsat samo sebe*. Ještě před elektrifikací médií, a tedy dávno před jejich elektronickým koncem, existovaly pouze skromné, mechanické přístroje. Nedovedly zesilovat ani přenášet,

² W. Hoffmann: *Vom Wesen des Funkspiels*, 1933. In *Literatur und Rundfunk 1923–1933*, G. Hay (ed.), Hildesheim 1975, s. 374.

a přesto poprvé v dějinách učinily smyslová data zaznamenanatelnými: němý film příběhy a Edisonův fonograf zvuky (na rozdíl od pozdější Berlinerovy gramofonové desky byl přístrojem určeným také k pořizování nahrávek, nejen k jejich reprodukování).

Thomas Alva Edison, ředitel první výzkumné laboratoře v dějinách techniky, představil 6. prosince 1877 prototyp fonografu. Ze stejné dílny v Menlo Parku poblíž New Yorku přišel na svět 20. února 1892 takzvaný kinoskop. Stačilo, aby k němu tři roky nato francouzští bratři Lumièrovi a němečtí bratři Skladanowští přidali možnost projekce a z Edisonova vynálezu se stalo kino.

Od dob tohoto epochálního zlomu máme k dispozici úložiště, v němž lze zaznamenávat časový tok akustických a optických dat a znovu jej z nich vyvolat. Oko a ucho se staly autonomními. A to změnilo skutečný stav věcí citelněji než litografie či fotografie, které v první třetině devatenáctého století (podle Benjaminovy teze) toliko urychlily přechod uměleckého díla do věku jeho technické reprodukovatelnosti. Média „definují, co je skutečné“,³ a tak se nacházejí vždy mimo estetiku.

Teprve fonograf a kinematograf, jejichž názvy jsou ne náhodou odvozeny od psaní, umožnily zaznamenávat čas jakožto směr zvukových frekvencí v akustickém poli, respektive jako pohyb jednotlivých obrazů v optickém. Čas vymezuje hranice každému umění. To musí nejprve každodenní datový tok zastavit, aby jej mohlo proměnit v obrazy či znaky. Co se na umění nazývá stylem, je pouze převodovým ústrojím těchto snímků a selekcí. Podléhají mu i ta umění, jež díky písmu ovládají seriální, tedy v čase transponovaný datový tok. Aby dokázala literatura zaznamenat řečové zvukové sekvence, musí je uvěznit do systému šestadvaceti písmen a předem vyloučit sekvence šumu.

A tento systém ne náhodou jako svůj subsystem obsahuje také sedm tónů, jejichž diatonický sled – od a do h – tvoří základ západní hudby. Aby se tedy podařilo pevně zachytit onen akustický chaos, který pro uši Evropanů představuje exotická hudba, musí se zapojit – jak navrhl muzikolog von Hornbostel – nejdříve fonograf, který tento chaos v reálném čase zaznamenal a pak jej zpomaleně přehrál. Když

³ N. Bolz: *Die Schrift des Films. Diskursanalysen 1: Medien*. Wiesbaden 1986, s. 26–34 (34).

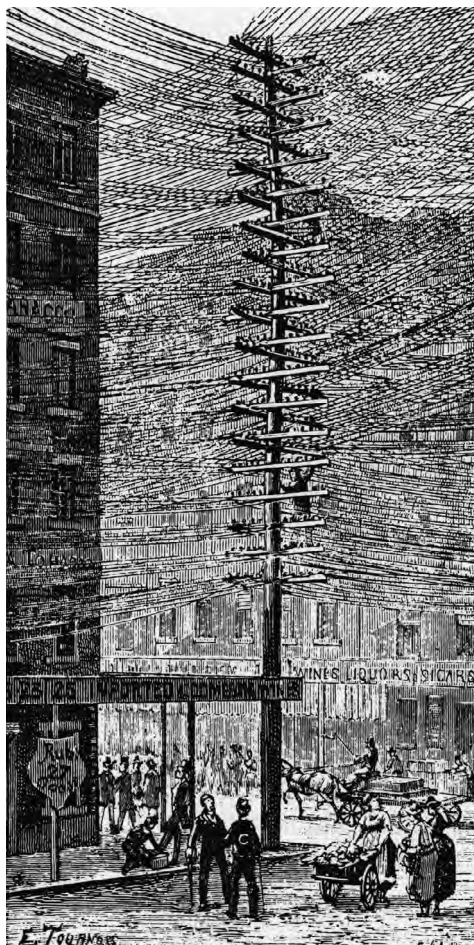


Nejstarší vyobrazení knihtisku (1499) jako tance smrti

o nich (tedy onen dvojnásobný význam slova „historie“). Všechny vojenské a právní, náboženské a medicínské rozkazy a soudy, oznámení a předpisy, jež pak měly za následek hromady mrtvol, se přenášely jedním a tímž kanálem, pod jehož monopol nakonec spadly i popisy těchto hromad, proto se vše, co se kdy stalo, nakonec dostalo do knihoven.

A Foucaultovi, poslednímu historikovi a prvnímu archeologovi, stačilo už jen si vše dohledat. Podezření, že všechna moc pochází z archivů a znovu se k nim navrací, se dalo hravě doložit, přinejmenším v právu, medicíně a teologii. Tautologie dějin, nebo jejich Golgota. Knihovny, v nichž toho archeolog tolik nalezl, totiž shromažďovaly a uspořádávaly papíry, které se od sebe kdysi notně lišily podle adresy a rozdělovníku, stupně utajení a techniky psaní. Foucaultův archiv je tedy jakousi entropií pošty.⁵ I písmo, dříve než skončí v knihovnách, je jen komunikačním médiem, jehož technologii toliko

⁵ Srov. R. Campe: Pronto! Telefonate und Telefonstimmen. In *Diskursanalysen*, 1: Wiesbaden, s. 68–93 (70 a násl.).



Propojení telefonním kabelem,
New York 1888

archeolog zapomněl. Z toho důvodu se veškeré jeho historické analýzy zastavují před časovým bodem, kdy jiná média a jiné pošty knižní deponitáře fragmentarizovaly. Diskurzivní analýzu nelze uplatnit na zvukové archivy či hromady filmových kotoučů.

Nicméně dokud ještě dějiny plynuly, byly opravdu Foucaultovým „nekonečným přemíláním slov“.⁶ Písmo fungovalo sice jednodušeji,

⁶ M. Foucault: *Le langage à l'infini*, in *Dits et écrits 1954–1988*, sv. I (1954–1969). Paris 1963, s. 272–285 (260).

ale o nic méně technicky než optický kabel blízké budoucnosti, jako univerzální médium – v době, kdy pojem média ještě neexistoval. Vše, co se odehrávalo, procházelo filtrem písmen či ideogramů.

Goethe napsal: „Literatura je fragmentem fragmentů; jen málo z toho, co se stalo a bylo vysloveno, bylo zapsáno, a ze zapsaného se dochoval jen zlomek.“⁷

To má za následek, že dnes v protikladu k monopolu historického písemnictví vystupují orální dějiny (*oral history*) a že mediální teoretik Walter J. Ong, který jako jezuitský kněz jistě příkládal velký význam letničnímu zázraku seslání Ducha svatého, oslavuje primární oralitu kmenových kultur v protikladu k sekundární oralitě mediální akustiky. Takové výzkumy nebyly vůbec myslitelné, dokud byl (opět podle Goetheho) pojem „dějiny“ stavěn do protikladu pouze k „pověsti“.⁸ Prehistorie se ztrácela ve vlastním mytickém jménu; o optických či akustických datových tocích se Goethova definice literatury nepotřebovala vůbec zmiňovat. Vždyť i pověsti, tyto ústně vyslovené výseky z toho, co se odehrálo, přežily za předtechnických, ale literárních podmínek jedině v psané podobě. Od té doby, co je možné eposy pěvců, kteří jako poslední homerovci byli ještě před nedávnem ke spatření v Srbsku a Chorvatsku, zachytit na magnetofonový pásek, lze ústní mnemotechniky či kultury rekonstruovat úplně jinak.⁹ Dokonce i Homerova růžovoprstá *Eós* se pak promění z bohyně v kousek oxidu chromičitého, který koloval uložený v paměti rapsódů, a v kombinaci s dalšími střípky z něj bylo možné sestavit celý epos. Primární oralita či orální dějiny jsou technologickými stíny přístrojů, které je dokumentují teprve po konci monopolu písma.

Naproti tomu písmo zaznamenávalo písmo, o nic více a o nic méně. Dokládají to posvátné knihy. Druhá kniha Mojžíšova ve dvacáté kapitole zachycuje jako opis opisu to, co svým prstem Jahve původně vepsal do dvou kamenných desek: Zákon. Jen ze zahřmění a blýskání, z hustého mračna a z něj se ozývajícího zvuku polnice,

⁷ J. W. von Goethe – W. M. Wanderjahre [1829]: *Sämtliche Werke*, E. von der Hellen (ed.), vol. XXXVIII. Stuttgart a Berlin, 1904, s. 270.

⁸ J. W. Goethe: *Die Farbenlehre* [1810]. *Sämtliche Werke*, Jubiläums-Ausgabe E. von der Hellen (ed.), sv. XXXX. Stuttgart a Berlin 1904, s. 148.

⁹ Srov. W. Ong: *Technologizace slova*. Praha 2006, s. 37 a (rozměňji) 2.

kteří podle Bible měly doprovázet onen prvotní zápis na svaté hoře Sinaj, zachytila tatáž Bible z nouze pouhá slova.¹⁰

Ještě méně se dochovalo z oněch nočních mūr a zkoušek, které sužovaly nomáda jménem Mohamed, když se uchýlil na svatou horu Hirá. Korán začíná až v okamžiku, kdy namísto oněch mnoha démonů nastupuje jediný Bůh. Ze sedmého nebe sestoupí archanděl Gabriel s popsaným svitkem a příkazem rozluštit ho. „Přednášej,“ říká Mohamedovi, „přednášej ve jménu Pána svého, který stvořil, člověka z kapky přilnavé stvořil! Přednášej, vždyť Pán tvůř je nadmíru štědrý, ten, jenž naučil perem, naučil člověka, co ještě neznal.“¹¹

Mohamed na to, že on, nomád, neumí číst, a to ani božské poselství o původu psaní a čtení. Teprve když archanděl svůj příkaz zopakuje, stane se najednou z analfabeta zakladatel „náboženství knihy“. Brzy, příliš brzy začne totiž Mohamedovi onen nečitelný svitek dávat smysl a před jeho zázračně alfabetizovanými očima najednou vyvstane právě ten text, jež Gabriel pronesl již dvakrát jako ústní příkaz. Jde o šestadevadesátou síru, jíž podle všech podání začala Mohamedova vidění, aby mohla být „věřícími memorována a zaznamenávána na primitivních materiálech, jako jsou palmové listy, kámen, dřevo, kost a kůže, a opakovaně všem předčítána Mohamedem a vyvolenými věřícími, zejména během posvátného měsíce Ramadánů“.¹²

Písmo tedy zaznamenává pouze fakt svého zmocnění. Je oslavou záznamového monopolu Boha, který je vynalezl. A protože se říše tohoto Boha skládá ze znaků, v nichž nalézají smysl jen čtenáři, je každá kniha knihou mrtvých tak jako ona egyptská, jíž započala literatura jako taková.¹³ Říše mrtvých mimo všechny smysly, do níž nás knihy vábí, se překrývá s knihou jako takovou. Když se stoik Zenon tázal delfské věštírny, jak by měl nejlépe žít, dostalo se mu odpovědi: „Obcovat s mrtvými.“ A on si to vyložil jako „číst staré autory“.¹⁴

¹⁰ Srov. Ex 24, 12 po 34, 28.

¹¹ Korán, 96, V. 1–6 (přel. Ivan Hrbek). Praha 2012, s. 109.

¹² L. W. Winter (ed.): *Der Koran. Das Heilige Buch des Islam*. München 1959, s. 6.

¹³ Srov. J. Assmann – A. Assmann (ed.): *Schrift und Gedächtnis. Archäologie der literarischen Kommunikation I*. München 1984, s. 268.

¹⁴ F. Nietzsche: *Geschichte der griechischen Litteratur* (přednáška zimní semestr 1874). In *Sämtliche Werke, Musarion-Ausgabe*, sv. V. München 1922–1929, s. 213. Srov. Diogenes Laertský: *Životy, výroky a názory proslulých filosofů*. Pellhřimov 1995, s. 257, kde se ovšem překládá „aby se shodoval v barvě“, řecký originál zní συγχρωτίζοιτο (pozn. překl.).

Vleklé dějiny toho, jak se návod od Boha, který naučil používat psací brk, po Mojžíšovi a Mohamedovi začal šířit dále mezi prostší lid, nedokáže nikdo sepsat, protože by šlo o dějiny jako takové. S tím, jak se co nevidět v době elektronické války paměťové stavy v počítačích gigabyte po gigabytu vyrovnají schopnostem elektronického válečnictví, překonají také veškerou zpracovávací kapacitu historiků.

Stačí, že se homogenní médium písmo jednoho dne – v Německu snad již za života Goetheho – stalo homogenním také sociálně-statisticky. Všeobecná školní docházka zahltila lidi papírem. Naučili se psaní, které jako „zneužití řeči“ (podle Goetheho) nemuselo zápasit se svalovými křečemi ani s jednotlivými písmeny, nýbrž plynulo v opojení a temnotě. Naučili se „tichému čtení pro sebe“, které umělo jako „smutná náhražka řeči“¹⁵ bez námahy konzumovat psané znaky a mluvidla se přitom ani nepohnula. Posílali do oběhu a z něj přijímali toliko písmo. A protože existuje jen to, co lze někam umístit, dostalo se do režimu symbolična i samo tělo. Dnes je to nepředstavitelné, ale kdysi to bylo skutečností: pohyby, které těla činila nebo viděla, nezaznamenával žádný film, zvuky, jež vyloudila nebo zaslechla, nezachycoval žádný fonograf. Vše, co existovalo, selhávalo před nároky času. Vystřižené siluety a pastelová malba mimiku obličejů znehybňovaly a notový papír zase nedokázal zachytit zvuk. Když se však ruka chopila pera, stal se učiněný zázrak. Pak po sobě zanechávalo tělo, přestože nepřestávalo nepsat sebe sama, podivně nevyhnutelné stopy.

Stydím se o tom vyprávět. Stydím se za své písmo. Obnažilo celou moji duši. Obnažuje mě více, než když se svleču. Jsem bez nohou, bez dechu, bez šatů, beze zvuku. Žádný hlas ani odlesk. Všechno je vyprázdněno. Namísto toho celek člověka, svrastělý a zakrslý, a jeho klikyháky. Jeho řádky jsou tím, co z něj zbylo, i jeho rozmnoženinou. Ona minimální nerovnost, způsobená tahem tužkou po čistém papíru, pro konečky prstů nevidomého sotva hmatatelná, tvoří poslední rozměr, který ještě může zahrnout celého chlapa.¹⁶

Hanba, která přepadla hrdinu poslední *love story* Botho Strausse *Věnování* [Widmung], když viděl svůj vlastní rukopis, se objevuje

¹⁵ J. W. Goethe: *Sämtliche Werke*, sv. XXII, s. 279.

¹⁶ B. Strauss: *Die Widmung. Eine Erzählung*. München 1977, s. 21 a násl.

pouze jako anachronismus. To, že ona minimální nerovnost, způsobená tahem tužkou po čistém papíru, nezaznamenává ani hlas, ani odlesk těla, znamená, že již byly vynalezeny fonograf a film. Kdyby dosud nebyly na světě, mohl by rukopis vystupovat jako zcela bezkonkurenční způsob zajišťování stop. Psalo se a psalo, strhujícíně a ideálně bez přerušení. Kontinuálním tokem inkoustu a písmen se, jak správně poznal Hegel, alfabetizovaný jednotlivec „projevuje a zvznějšňuje“.¹⁷

A tak jako s psaním je tomu i se čtením. Třebaže muselo alfabetizované individuuum „spisovatel“ nakonec opustit privátní vnějškovost svého rukopisu a upadnout do anonymní vnějškovosti knižtisku, aby překonalo vzdálenost a smrt, a zajistilo si tak „svůj pozůstatek a svoje rozmnožení“, alfabetizované individuuum „čtenář“ dovedl toto odcizení pokaždé zvrátit. Novalis napsal: „Když se správně čte, utváří se na základě slov v našem nitru skutečný, viditelný svět.“¹⁸ A jeho přítel Schlegel k tomu připojil, že „i to, co pouze čteme, jako bychom slyšeli.“¹⁹ Dokonalý alfabetismus tedy měl nahradit právě ty optické a akustické toky, které nepřestávaly nepsat samy sebe ani za monopolu písma. Psaní bylo bez námahy a čtení bez hlasu, aby se písmo zaměnilo s přirozeností. Lidem se v písmenech, po nichž jako vzdělání čtenáři mohli klouzat očima, odkrývaly tvary a zvuky.

Okolo roku 1800 hrála kniha zároveň roli filmu i gramofonové desky – ne sice v mediálně-technické realitě, ale v imaginární čtenářské duši. Napomohla tomu i všeobecná školní docházka a nové techniky alfabetizace. Jako náhražka datových toků, které ještě nebylo možné zaznamenat, získaly knihy moc a slávu.²⁰

V roce 1774 nechal vydavatel jménem Goethe tiskem vyjít rukou psané dopisy čili *Utrpení mladého Werthera*. „V cizí davy nahodilé“ (abychom citovali *Věnování ve Faustovi*) má „znít strast“, která „jak stará, polodoznělá báje“ oživila „prvou lásku, prvé přátelství“.²¹ Nový

¹⁷ G. W. F. Hegel: *Fenomenologie ducha* (přel. Jan Patočka). Praha 1960, s. 224.

¹⁸ F. von Hardenberg (Novalis): *Das Allgemeine Brouillon, Schriften*, P. Kluckhohn a R. Samuel (ed.), sv. III. Stuttgart – Berlin – Köln – Mainz 1960–1975 [1798–1799], s. 377.

¹⁹ F. Schlegel: *Über die Philosophie. An Dorothea, Kritische Ausgabe*, ed. Ernst Behler, sv. VIII. München – Paderborn – Wien 1958 a násl. [1799], s. 42.

²⁰ Srov. F. Kittler: *Aufschreibesysteme 1800/1900*. München 1985, s. 115–130.

²¹ J. W. Goethe: *Faust* (přel. Otokar Fischer). Praha: Academia 2011, s. 17. O důvodech, proč právě literatura plně alfabetizace podněcovala ústnost, srov. H. Schläffer: Einleitung. In J. Goody, I. Watt a K. Gough. *Entstehung und Folgen der Schriftkultur*, Frankfurt 1986, s. 7–24 (20–22).

návod na básnický úspěch zněl: nenápadně proměnit hlasy a rukopis duše v Gutenbergianu. Poslední Wertherův dopis před sebevraždou, sice zapečetěn, ale už neposlán, poskytuje jeho milované samotný příslib básnictví: za svého života bude sice muset nadále náležet svému nemilovanému manželu Albertovi, poté se však se svým milencem spojí „před tváří Nekonečného ve věčném objetí.“²² A vskutku: adresátce rukou psaných milostných dopisů, jimž autorův vydavatel pouze dopomohl k tisku, nekynula žádná jiná nesmrtelnost než samotný román. Pouze a jen on vytvářel onen „krásný svět“,²³ ve kterém podle očekávání svého autora v roce 1809 „jednou, opět spolu, procitnou“²⁴ také milenci románu *Spřízněni volbou*. Eduard a Otilie totiž už za svého života jakýmsi záhadným řízením osudu měli stejný rukopis. Jejich smrt je musela vynést do ráje, který se v čase záznamového monopolu písma nazýval básnictví.

A zřejmě byl tento ráj skutečnější, než si mohou naše médii usměřňované smysly nechat zdát. Pokud sebevrazi z řad čtenářů Werthera četli správně, možná svého hrdinu na základě slov vnímali ve skutečném, viditelném světě. A milující ženy mezi Goethovými čtenářkami možná zemřely jako Bettina Brentanová spolu s hrdinkou *Spřízněných volbou*, aby se skrze Goethova „génia zrodily znovu v krásnějším mládí“.²⁵ Dokonalí alfabeti z roku 1800 byli snad živoucí odpovědí na otázku filmových tvůrců, jež zazněla v závěru eseje Chrise Markera *Sans Soleil* z roku 1983:

Ztracen na konci světa na ostrově Sal ve společnosti svých hrdě si vykračujících psů vzpomínám na leden v Tokiu, či spíše na obrazy, které jsem v lednu v Tokiu natočil. Nyní se usadily na místě mé paměti, *jsou* jí. Ptám se sám sebe, jak vzpomínají lidé, kteří netočí filmy, nefotí, nepořizují zvukové nahrávky, jak to vůbec lidstvo dřív dělalo, aby dokázalo vzpomínat.²⁶

²² J. W. Goethe: *Utrpení mladého Werthera* (přel. E. A. Saudek). Praha 1968, s. 92.

²³ W. Benjamin: *Goethes Wahlverwandtschaften* [1924–1925]. *Gesammelte Schriften*, sv. I, T. Rolf – H. Schweppenhäuser (ed.). Frankfurt am Main, 1972–8, s. 200.

²⁴ J. W. Goethe: *Spřízněni volbou*. Praha 2003, s. 398.

²⁵ B. Brentan: *Goethes Briefwechsel mit einem Kinde* [1835], G. Konrad, Gustav – B. von Arnim (ed.). *Werke und Briefe*. (Frechen, 1959-63, vol. II, s. 222).

²⁶ Ch. Marker – S. Soleil: *Unsichtbare Sonne*. Vollständiger Text zum gleichnamigen Film-Essay. Hamburg 1983, s. 23 násl.

Je to jako s řečí, která také připouští jen jednu volbu: buď zachovat slova a přijít o jejich smysl, anebo naopak zachovat smysl a ztratit slova.²⁷ Jakmile optická nebo akustická data mohou vstoupit do mediální paměti, pomine u lidí paměť, která jim byla odebrána. Její „osvobození“²⁸ znamená její konec. Dokud musela za veškeré sériové toky dat odpovídat kniha, vibrovala její slova smyslovostí a vzpomínkou. Veškerá vášeň čtení spočívala v tom, nalézt mezi písmeny či řádky pomocí halucinace význam: viditelný či slyšitelný svět romantické poetiky. A všechna vášeň psaní byla (podle E. T. A. Hoffmanna) přáním básníka „vyjádřit vnitřní výtvar“ těchto halucinací „všemi zářivými barvami a stíny a světly“, aby „vhodného čtenáře zasáhl jako elektrický šok“.²⁹

A tomu učinil konec – co jiného než – nástup elektřiny. Jakmile začnou být vzpomínky a sny, smrt a přízraky technicky reprodukovatelnými, stane se schopnost halucinace při psaní a čtení přebytečnou. Naše říše mrtvých opustila knihy, jež tak dlouho obývala. Přestává platit to, co kdysi napsal Diodoros Sicilský, že „pouze díky písmu zůstávají mrtví v paměti živých“.

Spisovatele Balzaca popadl nepoznaný strach již při setkání s fotografií, jak se přiznal průkopníkovi tohoto média Nadarovi. Mínil, že skládá-li se za prvé lidské tělo z nekonečně tenkých, na sobě ležících vrstev „přízraků“ a za druhé nedokáže-li nikdy lidský duch vytvořit něco z ničeho, pak musí být daguerrotypie temným trikem: fixuje, a tím loupí jednu po druhé ony vrstvy, až nakonec nezůstane z „přízraků“, a tedy ze zobrazovaného těla, nic.³⁰ Fotoalba zakládají říši mrtvých nekonečně přesněji, než by to dokázal Balzacův konkurenční literární podnik *Comédie humaine*. Média nejsou na rozdíl od umění

²⁷ Srov. G. Deleuze: Pierre Klossowski ou Les corps-langage. *Critique* 21, 1, s. 199–219 (32). „L’alternative est entre deux puretés, la fausse et la vraie, celle de la responsabilité et celle de l’innocence: celle de la mémoire ou celle de l’oubli... Ou bien l’on se souvient des mots, mais leur sens reste obscur; ou bien les ens apparaît, quand disparaît la mémoire des mots. [Na výběr je mezi dvěma čistotami, nepravou a pravou, totiž odpovědností a neviností: mezi pamětí a zapomenutím... Budť se rozpomínáme na slova, ale jejich smysl zůstává zahalený temnotou; anebo se objeví smysl, když zmizí vzpomínka slov.]“

²⁸ Leroi-Gourhan, citovaný u Derridy: *De la grammatologie*. Paris 1974 [1967], s. 154.

²⁹ E. T. A. Hoffmann: *Der Sandmann* [1816]. *Späte Werke*, W. Müller-Seidel (ed.). München 1960, s. 343.

³⁰ Nadar (= Félix Tournachon). *Quand j’étais photographe*. Paris 1899, s. 6.



Fotogram ducha (1904)

odkázána na práci se symbolickou mřížkou. Rekonstruuji těla, a to nejen systémem slov či barev nebo hudebních intervalů. Média spíše poprvé splňují onen „náročný požadavek“, jež (podle Rudolfa Arnheima) od vynalezení fotografie „klademe na zobrazení“: „Nemá být předmětu pouze podobné, ale také má tuto podobnost zaručovat tím, že bude takříkajíc výtvořem jeho samotného. To znamená, že bude svým předmětem mechanicky vyrobeno – tak, jako skutečné osvětlené předměty mechanicky vtiskují svůj obraz na fotografickou vrstvu,“³¹

³¹ R. Arnheim: Systematik der frühen kinematographischen Erfindungen. In *Kritiken und Aufsätze zum Film*, H. H. Dieterichs (ed.). München 1977 [1933], s. 27.

nebo tak, jako frekvenční křivky zvuků zapisují svůj tvar na fonografickou desku.

Reprodukce nesoucí pečeť předmětu samého je fyzikálně přesná. Zachycuje z těles reálno, které nutně musí propadávat všemi symbolickými mřížkami. Média vždy poskytují zjevení přízraků. Podle Lacana je totiž pro reálno i slovo mrtvola eufemismem.³²

Však také velmi brzy po vynálezu Morseovy abecedy v roce 1837 se na spiritistických seancích začali objevovat duchové, kteří svá poselství ze záhrobí vytukávali kódovaně. A na fotografických destičkách – také a právě při fotografování se zavřenou clonou – se začala brzy vyskytovat zobrazení duchů a přízraků, jejichž černobílá rozostřenost jen podtrhávala to, že jde o jejich zaručenou podobu. Koneckonců, jeden z deseti užitečných způsobů uplatnění svého nově vynalezeného fonografu, které předpověděl Edison v roce 1878 v *North American Review*, spočíval v zachycení „posledních slov umírajících“.

Od takového „rodinného archivu“,³³ v němž zvláště figurují duchové mrtvých, už byl jenom krůček k fikcím, v nichž byl položen telefonní kabel také mezi žijícími a mrtvými. O čem si Leopold Bloom v *Odysseovi* ve svých meditacích na dublinském hřbitově roku 1904 mohl jen nechat zdát,³⁴ to již dávno proměnil v science fiction Walther Rathenau ve své dvojroli předsedy představenstva elektrokonzernu AEG a futuristického spisovatele. V Rathenauově povídce *Resurrection Co.* založí správa hřbitova ve městě Necropolis v americkém státě Dakota poté, co propukl v roce 1898 skandál s několika případy zaživa pohřbených, dceřinou společností „Dacota and Central Resurrection Telephone and Bell Co.“ se základním kapitálem 750 000 dolarů a jediným účelem, totiž aby pro jistotu připojila na veřejnou telefonní síť i obyvatele hrobů. Načež se mrtví chopí své příležitosti a dlouho před McLuhanem podají důkaz o tom, že obsahem jednoho média

³² Srov. J. Lacan: *Le séminaire, sv. II: Le moi dans la théorie de Freud et dans la technique de la psychanalyse*. Paris 1978/1980, s. 294.

³³ T. A. Edison 1878, citovaný u R. Gelatta: *The Fabulous Phonograph 1877–1977. From Edison to Stereo*. New York 1977, s. 29. Fonografické záznamy posledních slov předpokládají náhled, že „fyzilogický čas nemůže běžet pozpátku“ a „že v oblasti rytmu a času vůbec neexistuje symetrie“ (E. Mach: *Beiträge zur Analyse der Empfindungen*. Jena 1886, s. 213 násl.).

³⁴ Srov. J. Joyce: *Odysseus*. Praha 1976, s. 98; k tomu J. Brooks: *the First and Only Century of Telephone Literature*. In I. de Sola Pool (ed.), *The Social Impact of the Telephone*. Cambridge Massachusetts 1977, s. 208 – 224, s. 213 násl.

je vždy jiné médium – v daném případě jde ale pokaždé o určitou profesionální deformaci.³⁵

Paranormální hlasy z magnetofonového pásku či z rádia, které jsou od roku 1959 spiritisticky zkoumány a díky desce Laurie Andersonové *Big Science* z roku 1982 zvěčněny ve stylu rockové hudby,³⁶ svým badatelům udávají už jen to, na jaké rozhlasové frekvenci přednostně vysílají. Přesně jako u předsedy senátu Schrebera, u něhož zcela autonomní, paranormální „základní či nervový jazyk“ odhalil svůj kód a své vysílací kanály,³⁷ splývají i zde informace a její kanál vjedno. „Stačí si jen zvolit některý mluvený program na středních, krátkých nebo dlouhých vlnách anebo takzvaný ‚bílý šum‘, vyplňující prostor mezi dvěma stanicemi, či tzv. ‚Jürgensonovu vlnu‘, která se v závislosti na lokalitě nachází mezi Vídní a Moskvou přibližně v rozpětí 1450 až 1600 kHz“,³⁸ připojit k rádiu magnetofonový pásek a při jeho přehrání si všimnout hlasů duchů, které sice nepocházejí ze žádné vysílací stanice, ale přesto podobně jako oficiální hlasatelé zní, jakoby vypadly z reklamy na rozhlas jako takový. Vždyť to, že vůbec existuje Jürgensonova vlna a kde, uslyšel „Friedrich Jürgenson, nestor hlasového výzkumu“,³⁹ právě při tomto výzkumu.

Říše mrtvých je totiž právě tak velká, jak velká je kapacita zaznamenávat a vysílat dané kultury. Jak se dočteme u Klause Theweleita, média jsou totiž vždy také výtahem do onoho světa. Jestliže u zrodu kultury stály náhrobní kameny coby první symboly,⁴⁰ pak naše média

³⁵ W. Rathenau: *Gesammelte Schriften*. Berlin 1918–29, sv. IV, s. 347. Dva příklady profesionální deformace mezi mrtvými v Necropolis: „Spisovatel není spokojen s nápísem na náhrobku. Zaměstnanec telefonní ústředny vyzvání v krátkých a dlouhých intervalech jakousi morseovkou kritiku svého nástupce.“ – Vše o telefonii a Hádu říká král Alexandr, hrdina Bronnenova *Ostpolzug*, zatímco podle scénické poznámky „bzučí telefon“: „Oh, ty černá bestie, co roste na hnědých, tlustých stvolech, ty květino nečasu, ty králiku temných místností! Tvůj hlas je naším oním světem, a ten vytěsnil nebe“ (A. Bronnen: *Ostpolzug. Schauspiel* [1926]. In Stüicke, H. Mayer (ed.), sv. 1. Kronberg 1977, s. 117–150, 133).

³⁶ Píseň *Example #22* skutečně prostíhává hlášení v rádiu se zvukem „příkladu č. 22“ („Mluví k vám Edgar“ (H. Schäfer: *Stimmen aus einer anderen Welt*. Freiburg in Breisgau 1983, s. 11)), což muselo podivuhodně přeputovat z Freiburgu do USA na paranormální doprovodné kazetě ke knize Schäferové.

³⁷ Srov. J. Lacan: *Écrits*. Paris 1966, s. 537 násl.

³⁸ H. Schäfer: *Stimmen*, s. 3.

³⁹ Tamtéž, s. 2.

⁴⁰ Srov. J. Lacan: *Écrits*. Paris 1966, s. 319; a *Le séminaire, sv. III: les psychoses (1955–1956)*. Paris 1981, s. 111.

dokážou přivést zpět veškeré naše bohy. Jednou provždy umlčí všechny staré nářky na pomíjivost, které byly zapsány písmeny, a tedy jen vyměřovaly odstup mezi písmem a smyslovostí. V mediální krajině se znovu objevují nesmrtelní.

War on the Mind je název, který nese zpráva o psychologických strategiích vyvinutých Pentagonem. Zpravuje nás o tom, že plánovací štáby elektronické války, která vlastně jen pokračuje v námořní bitvě o Atlantik,⁴¹ už vytvořily seznam dní, které jsou podle tradic nejrůznějších národů příznivé a nepříznivé. To umožňuje letectvu Spojených států „sladit okamžik bombardovacího náletu s předpovědí jakéhokoli božstva“. A hlasy těchto bohů jsou dokonce zachyceny na magnetofonový pásek, aby z vrtulníků „zastrašily primitivní domorodé guerilly a zahnal je zpátky do vesnic“. Pentagon konečně vyvinul též speciální filmové projektory, díky nimž lze promítat ony kmenové bohy na nízká oblaka jako film.⁴² Onen svět v technologickém provedení...

Rozumí se samo sebou, že zmíněné seznamy příznivých a nepříznivých dní nejsou v Pentagonu uloženy jako rukopisy. Kancelářská technika drží s tou mediální krok. K fonografu a filmu, dvěma velkými Edisonovými vynálezy, se do třetice přidal psací stroj. Od roku 1865 (podle evropského počítání), respektive od 1868 (podle amerického) písmo již není jen onou stopou tužky či inkoustu, kterou zanechalo tělo, jehož optické a akustické signály se nenávratně ztratily a znovu se vynořily (přínejmenším pro čtenáře) v náhražkové smyslové podobě rukopisu. Aby řada zvuků a podob nalezla své vlastní úložiště, musela se jediná záznamová technika staré Evropy nejprve mechanizovat. Hans Magnus Johan Malling Hansen v Kodani a Christopher Latham Sholes v Millwaukee sestrojili masově vyrobitelné psací stroje. „Dává dobré vyhlídky do budoucna,“ vyjádřil se Edison, když jej Sholes v Newarku navštívil, aby mu předvedl svůj

⁴¹ Srov. D. E. Gordon: *Electronic Warfare. Element of Strategy and Multiplier of Combat Power*. New York 1981.

⁴² P. Watson: *Psycho-Krieg. Möglichkeiten, Macht und Mißbrauch der Militärpsychologie*. Düsseldorf – Wien 1982, s. 28 násl. [*War on the Mind. The Military Uses and Abuses of Psychology*, New York 1978].

právě patentovaný model a přizval jej ke spolupráci jako člověka, který vynalezl vynález.⁴³

Edison však tuto nabídku odmítl – jako by již roku 1868 čekaly fonograf a kinetoskop na svého budoucího vynálezce a omezovaly jeho časové možnosti. Namísto něj po ní sáhla jedna továrna na výrobu zbraní, která od roku 1865, od konce americké občanské války, trpěla nedostatkem odbytu. Sholesova kulometu na diskurs se nakonec ujal Remington, ne Edison.

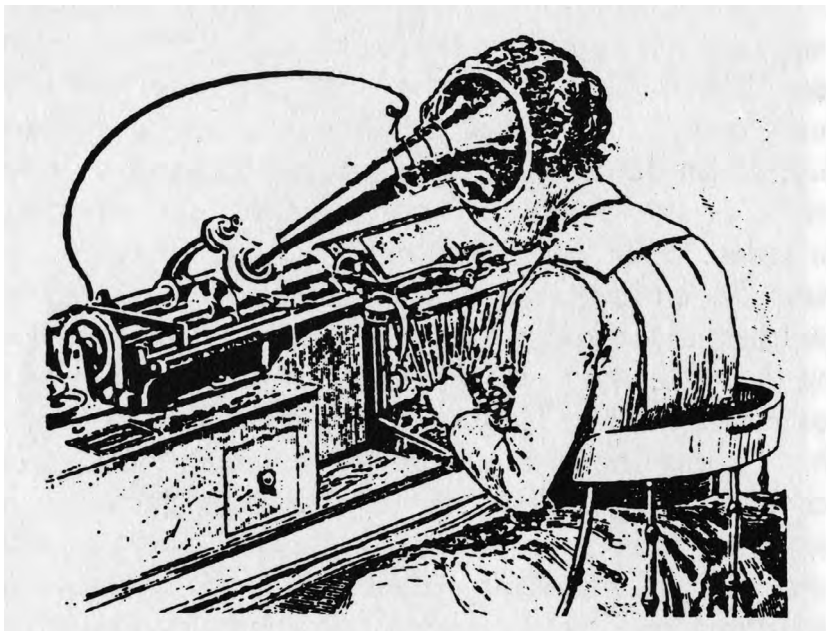
Na podivuhodnou postavu jediného Velikána, od něhož by pocházela všechna tři média nové doby, tak nedošlo. Na prahu naší současnosti stojí naopak rozdělení čili diferenciaci.⁴⁴ Na jedné straně dvě technická média, jež poprvé zachycují datové toky, které nelze vtělit do písma, a na druhé „cosi na pomezí nástroje a stroje“, jak o psacím stroji přesně napsal Heidegger.⁴⁵ Na jedné straně zábavní průmysl se svou novou pastvou pro smysly a na druhé písmo, které odděluje papír od těla (na rozdíl od Gutenbergových pohyblivých liter) již během produkce, nikoli až při reprodukci. Písmena a jejich uspořádání jsou od počátku standardizovány jako litery a klávesnice, zatímco média právě naopak setrvávají v šumu reálna – jako rozostřenost obrazů v kině, jako nežádoucí šum ve zvukovém záznamu.

Ve standardizovaném textu se oddělují tělo od papíru a písmo od duše. Psací stroje nezachycují žádné individuum, jejich písmena nezprostředkovávají žádný onen svět, jehož význam by si dokonale alfabetizovaní čtenáři mohli halucinovat. Vše, co ze dvou Edisonových novinek převzala technologická média, se ze strojopisů vytrácí. Sen o skutečném, viditelném či snad slyšitelném světě povstávajícím ze slov se oddálil. S historicky současnými vynálezy kina, fonografie a psaní na stroji se optické, akustické a psané datové toky od sebe

⁴³ Srov. A. Walze: *Auf den Spuren von Christopher Latham Sholes. Ein Besuch in Milwaukee, der Geburtsstätte der ersten brauchbaren Schreibmaschine*. Deutsche Stenografenzeitung 1980, s. 132 násl. a 159–161 (133).

⁴⁴ Srov. N. Luhmann: *Das Problem der Epochenbildung und die Evolutionstheorie*. In *Epochenschwellen und Epochenstrukturen im Diskurs der Literatur- und Sprachgeschichte*, H.-U. Gumbrecht – U. Link-Heer (ed.). Frankfurt 1985, s. 11–33 (20–22).

⁴⁵ M. Heidegger: *Parmenides* (přenáška zimní semestr 1942/3). *Gesamtausgabe*, II. část, sv. 54, M. S. Frings (ed.). Frankfurt 1982, s. 127. Profesionalitu tohoto zjištění potvrzuje E. Klockenberg: *Rationalisierung der Schreibmaschine und ihrer Bedienung. Psychotechnische Arbeitsstudien*. Berlin 1926, s. 3.



odtrhly a staly autonomními. A nic na skutečnosti této diferenciaci nemění ani to, že je lze znovu spojit pomocí elektrických či elektronických médií.

Ještě v roce 1860, pět let před mechanickou psací koulí Malling Hansena, tímto prvním sériově vyráběným psacím strojem, zvěstovala Kellerova *Zneužitá psaníčka* iluzornost čirého básnictví. Láska je postavena před nemožnou alternativu: buď „mluvit černým inkoustem“ anebo „nechat promluvit červenou krev“.⁴⁶ Jakmile se ale z psaní na stroji, filmování a fonografování staly tři stejně rovnocenné možnosti, pozbylo psaní rukou tuto funkci náhražkové smyslovosti. Z básnictví se kolem roku 1880 stává literatura. Standardizovaná písmena již nemají zprostředkovat červenou krev jako u Kellera nebo vnitřní obrazy jako u Hoffmanna, nýbrž novou krásnou tautologií techniky.

⁴⁶ G. Keller: *Zneužitá psaníčka* (přel. E. A. Saudek). Praha, Odeon 1970, s. 229 [překlad upraven].

Podle bystrého postřehu Mallarmého se slovem literatura nemíní nic více a nic méně, než že sestává z šestadvaceti písmen.⁴⁷

Lacanovo „metodické rozlišování“⁴⁸ mezi reálnem, imaginárnem a symboličnem je teorií (nebo také historickým efektem) tohoto rozlišování. Symbolično nadále zahrnuje řečové znaky v jejich materialitě a techničnosti. To znamená, že jako písmena a číslice vytvářejí konečnou množinu, takže vůbec nepřichází do úvahy filosoficky vysněná nekonečnost významu. Počítají se nyní jen diference či (jazykem psacích strojů) mezery mezi prvky jednoho systému. Už z tohoto důvodu je u Lacana „symbolický svět světem stroje“.⁴⁹

Naproti tomu imaginárno vzniká u malého dítěte jako zrcadlový přelud těla, který se zdá být motoricky vyspělejší než jeho vlastní. V reálnu totiž všechno začíná dušením, zimou a závratí.⁵⁰ Tím imaginárno navozuje právě ty optické iluze, jejichž výzkum byl kolébkou kina. Proti rozkouskovanému nebo (v případě filmového záznamu) rozsekanému tělu vystupuje iluzorní kontinuita pohybu v zrcadle nebo ve filmu. Ne náhodou proto Lacan nechal zdokumentovat radostné reakce malých dětí na jejich dvojníka v zrcadle na film.⁵¹

Konečně z reálna nelze na světlo světa vynést víc než to, co Lacan předpokládal při jeho postulování – totiž nic.⁵² Tvoří onen zbytek či odpad, který nedokáže zachytit ani zrcadlo imaginárna, ani mřížka symbolična – fyziologická náhoda, stochastická neuspořádanost těl.

Tato metodická rozlišení moderní psychoanalýzy se zřetelně překrývají s technickými odlišnostmi médií. Každá teorie má své historické *a priori*. A strukturalismus jako teorie pouze znovu slabikuje to, co od přelomu století proudí jako data přes zpravodajské kanály.

Teprve psací stroj poskytl písmo, jež je selekcí z uzavřeného a uspořádaného souboru jeho kláves. Platí o něm doslova to, co

⁴⁷ Srov. S. Mallarmé: *La littérature. Doctrine* [1893], Œuvres complètes, H. Mondor – G. Jea-Aubry (ed.). Paris 1945, s. 850.

⁴⁸ J. Lacan: *Écrits*. Paris 1966, s. 720.

⁴⁹ J. Lacan: *Le séminaire, sv. II: Le moi dans la théorie de Freud et dans la technique de la psychanalyse*. Paris 1978/1980, s. 64.

⁵⁰ J. Lacan: *La famille, Encyclopédie Française, sv. VIII, La vie mentale*. Paris, Société de gestion de l'Encyclopédie Française 1938.

⁵¹ J. Lacan: *Schriften*, sv. III, s. 13.

⁵² Tamtéž, sv. I, s. 43.

Lacan dokládá na tom nejstarožitnějším sázecím stroji.⁵³ V protikladu k plynulému rukopisu se zde vedle sebe řadí diskrétní, mezerami oddělené prvky. Symbolično tak získává status hůlkového písma.

Teprve film zaznamenává ony pohyblivé dvojníky, v nichž lidé na rozdíl od ostatních primátů dokáží (ne)poznat svoje tělo. Imaginárně tak získává status kina.

A teprve fonograf zachytí zvuky, které vycházejí z hrtanu dříve, než v nich rozeznáme jakkoli uspořádané znaky a jakýkoli slovní význam. Aby Freudovi pacienti poznali slast, nemusejí již toužit po dobru filosofů. Je jim dovoleno prostě jen blábolit.⁵⁴ Reálno tak získává – zejména v „talking cure“ zvané psychoanalýza – status fonografie.

S technickou diferenciací optiky, akustiky a písma, jež kolem roku 1880 prolomila Gutenbergův záznamový monopol, byla otevřena cesta k vytvoření takzvaného člověka. Jeho podstata přesahuje do aparatur. Stroje se zmocňují funkcí centrální nervové soustavy, ne jen svalů, tak jak tomu bylo doposud u všech strojů. A teprve s tím – a ne již s parním strojem či železnicí – dochází k čistému oddělení hmoty od informace, reálna a symbolična. K tomu, aby byly vynalezeny fonograf a kino, nestačí jen snít o nich, jak to lidstvo odedávna činilo. Oko, ucho a mozek se musí nejdřív stát předmětem zkoumání co do své fyziologie. Aby se písmo strojově optimalizovalo, musí se přestat o něm blouznit jako o projevu individuality nebo jako o stopě, kterou po sobě zanechalo samo tělo. Formy, rozlišení a frekvence samotných jeho písmen se musí převést na vzorce. Takzvaný člověk je rozštěpen na fyziologii a komunikační techniku.

Když chtěl Hegel dokonalou gramotnost své doby vyjádřit pojmem, užil pojem ducha. Čitelnost celých dějin a veškerých diskurzů učinila bohem člověka či filosofa. Mediální revoluce z roku 1880 v základě umožnila teorie a praktiky, které již nezaměňují informaci s duchem. Namísto myšlení nastoupila booleovská algebra, namísto vědomí nevědomí, z nějž Poeův *Odcizený dopis* (přinejmenším od Lacanovy interpretace) učinil Markovův řetězec.⁵⁵ A protože symbolično je synonymní se světem stroje, rozbíjí klamnou představu o takzvaném člověku, který je díky „vlastnosti“ jménem „vědomí“ něčím jiným

⁵³ Tamtéž, sv. II, s. 26.

⁵⁴ J. Lacan: *Le séminaire, sv. XX: Encore*. Paris 1975, s. 53 a 73.

⁵⁵ Srov. J. Lacan: *Écrits*, s. 1–61.

a něčím víc než jen „počítacím strojem“. Oba, člověk i počítač, jsou totiž „podřízeni rozkazům označujícího“,⁵⁶ což znamená, že oba jsou programováni. „Jsou to ještě lidé..., nejsou to snad jen myslící, psací a počítaací stroje?“,⁵⁷ ptá se Friedrich Nietzsche již v roce 1874, osm let předtím, než si koupí psací stroj.

V roce 1950 dá na Nietzscheho otázku odpověď Alan Turing, praktik mezi anglickými matematiky. Tato odpověď se vši formální elegancí říká, že otázka vůbec neexistuje. Turing ve svém článku *Computing Machinery and Intelligence* [Počítací stroje a inteligence], který se objevil ze všech periodik zrovna ve filosofickém časopise *Mind*, na vysvětlenou navrhuje pokusné schéma, takzvanou Turingovu hru: Počítač A a člověk B zahájí datovou komunikaci přes interface dálkopisného typu. Nad výměnou textů dohlíží cenzor C, který dostává informace rovněž jen v písemné podobě. A nyní: A i B se chovají tak, jako by byli lidmi. C má rozhodnout, který z nich to nepředstírá a který je jen Nietzscheho myslícím, psacím a mluvícím strojem. Protože však stroj může svůj program učení vždy znovu zdokonalit pokaždé, když se prozradí (buď chybou, mnohem pravděpodobněji však právě bezchybností), zůstává partie navždy otevřená.⁵⁸ V Turingově hře takzvaný člověk a jeho simulace spadají v jedno.

Je tomu tak už jen z toho důvodu, že k cenzorovi C se samosebou nedostanou rukopisy, ale vytištěné výstupy plotterů či strojem psané texty. Počítačové programy by jistě dokázaly napodobit i lidskou ruku s jejími zažitými způsoby psaní, včetně častých chyb, tedy její takzvanou individualitu, avšak Turing jako vynálezce univerzálního stroje psal na psacím stroji. Nebyl v tom nijak zvlášť šikovný, ani lepší než jeho kocour Timothy, který směl v jeho chaotické kanceláři, jež mu byla přidělena v tajné službě, šlapat po klávesách,⁵⁹ ale přece jen

⁵⁶ Tamtéž, s. 55.

⁵⁷ F. Nietzsche: *Nečasové úvahy*. Praha 2005, s. 105. [Zde Kittler nepřesně cituje „Rechenmaschinen“, tedy „počítací stroje“, namísto „Redemaschinen“, „mluvící stroje“, v Nietzscheově originále. O Rechenmaschinen v souvislosti s člověkem je ale řeč na jiném místě, viz s. 165 českého vydání (pozn. překl.).

⁵⁸ Srov. A. Turing: *Computing Machinery and Intelligence*. *Mind, A Quarterly Review of Psychology and Philosophy* 59, 1950, s. 433–460 (441–442), a k tomu A. Hodges: *Alan Turing. The Enigma*. New York 1983, s. 415–417.

⁵⁹ Tamtéž, s. 279.

méně beznadějný než při psaní rukou. Jeho chaotický způsob života a kaňky v sešitech mu těžko promíjeli již jeho učitelé na ctihodné střední škole v Sherbornu. Za vynikající písemné práce z matematiky dostával špatné známky jen proto, že měl písmo „horší než kdo kdy viděl“. ⁶⁰ Školské systémy lpí na svém starém poslání doslova a do písmene vyprodukovat jednotlivce neustálým drilem pěkného, plynulého a osobitého písma. Avšak Turing, mistr v obcházení veškerého vzdělání, se tomu vyhnul a místo toho plánoval vynalezení „neobyčejně primitivního“ psacího stroje. ⁶¹

Z těchto plánů nevzešlo nic. Ale když ho na Grantchesterských loukách, oblíbeném místě anglických lyriků od romantiků po Pink Floyd, napadla myšlenka univerzálního stroje, jeho sen ze školních lavic se naplnil a zároveň proměnil. Sholesův patent na psací stroj z roku 1868, destilovaný až na samotný princip, je naší oporou dodnes. To jen člověk nebo stenotypista, který k psaní a čtení využíval stroj značky Remington & Son, byl Turingovou zásluhou jednou provždy sprovozen ze světa.

A to proto, že Turingův stroj je ještě mnohem primitivnější než sherbornský návrh psacího stroje. K provozu nepotřebuje víc než jedinou papírovou pásku, která je zároveň jeho programem i datovým materiálem, jeho vstupem i výstupem. Na tuto jednorozměrnou pásku zúžil Turing běžnou stránku popsanou strojem. Úspory však jdou ještě dál: jeho stroj již nepotřebuje mnoho redundantních písmen, číslic a znaků, které tvoří klávesnici psacího stroje; vystačí si s jediným znakem a jeho absencí, 1 a 0. Tuto binární informaci stroj přečte či (slovy technika Turinga) nahmatá. Poté může papírovou pásku posunout o políčko doprava, doleva, nebo neposunout vůbec. Pracuje tak stejnými trhavými pohyby, a tudíž diskrétně, jako psací stroje, které na rozdíl od psaní rukou mají tiskací písmena, zpětné klávesy a mezerník. (V jednom dopise adresovaném Turingovi stojí: „Omluvte to, že píší na stroji: začal jsem dávat přednost diskrétním strojům před spojitými“). ⁶²) Matematický model z roku 1936 už není jen něčím mezi strojem a pouhým nástrojem; jako systém se zpětnou vazbou předčí všechny Remingtony. Přechtený znak, případně jeho

⁶⁰ Tamtéž, s. 30.

⁶¹ Tamtéž, s. 14.

⁶² J. Good, 16. 9. 1948, citovaný u A. Hodgese: *Alan Turing*, s. 387.

absence na papírové pásce samy určují následující krok postupu, jímž je zápis: na četbě závisí to, zda stroj daný znak ponechá nebo jej smaže, či naopak zda ponechá prázdné místo nebo je vyplní znakem atd.

Toť vše. Ovšem žádný počítač, který kdy byl nebo bude postaven, nezmůže více. Nejmodernější von Neumannovy stroje (s programovou pamětí a výpočetní jednotkou) sice pracují rychleji, ale na stejném principu jako Turingův nekonečně pomalý model. Ostatně každý počítač nemusí být von Neumannovým strojem, nicméně jakýkoli myslitelný přístroj ke zpracování dat představuje pouze n-tou verzi univerzálního Turingova stroje. Alan Turing to matematicky dokázal v roce 1936, dva roky předtím, než si Konrad Zuse v Berlíně podomáčku vyrobil z jednoduchých relé programový počítač. A tím se stal svět symbolična skutečně světem stroje.⁶³

Věk médií se na rozdíl od dějin, kterým učinil konec, odvíjí trhavě, tak jako Turingova páska. Od Remingtonova přes Turingův stroj k mikroelektronice, od mechanizace přes automatizaci k implementaci písma, tvořeného čísly a nikoli smyslem: stačilo jedno století na to, aby se z prastarého monopolu písma stala všemoc integrovaných obvodů. Nyní všichni stejně jako Turingovi dopisovací partneři přecházejí z analogových přístrojů na diskrétní. Kompaktní disk (CD) digitalizuje gramofon, videokamera zase kino. Všechny datové toky ústí v n-té verze Turingova univerzálního stroje a čísla a figury se stávají (navzdory romantice) klíčem všeho stvořeného.

⁶³ Srov. K. Zuse, 19. 6. 1937 in K. Zuse, *Der Computer. Mein Lebenswerk*, 2. vyd., Berlin 1984, s. 41. „Rozhodující myšlenka 19. června 1937. (Existují elementární operace, na něž se dají převést veškeré počítací a myšlenkové operace.) Primitivní typ mechanického mozku sestává z úložiště, číselnice (Wählwerk) a jednoduchého zařízení, na němž bylo možné zpracovávat jednoduché řetězce podmínek o 2 až 3 členech. S touto podobou mozku musí teoreticky být možné provést veškeré myšlenkové operace, které lze mechanicky pojmout, byť bez ohledu na čas, který by k tomu byl potřeba. Komplikovanější mozky přinášejí jen rychlejší průběh procesů.“



GRAMOFON

„Halóóó!“ zahulákal Edison do mluvítko telefonu. Membrána se rozkmitala a uvedla do pohybu připojený psací hrot, který zase začal psát na posouvající se pás parafinového papíru. Bylo to v červenci roku 1877, tedy 81 let¹ před Turingovou pohyblivou páskou, a zápis se tedy ještě odehrával analogově. Když se páska převinula nazpět a z ní se přenášející záchvěvy rozhýbaly membránu, ozvalo se sotva slyšitelné „halóóó!“²

Edisonovi svítilo. O měsíc později začal razit pro své přídatné zařízení k telefonu nové slovo: fonograf.³ Mechanik Kruesi dostal za úkol postavit na základě tohoto experimentu vlastní přístroj, který vyryje akustické záchvěvy na otáčející se staniolový válec. A Edison znovu zahlaholil do ozvučnicku, zatímco sám nebo Kruesi točil klikou. Tentokrát notoval píseň *Mary Had A Little Lamb* [Mary měla beránka]. Pak jehlu vrátili na začátek staniolového válce, roztočili jej a první fonograf ony hlasitě zakřičené zvuky zreprodukoval. A géniovi, podle jehož slov géniové potřebují jedno procento inspirace a devadesát devět procent potu čili perspirace, vyčerpaně sklesla ramena. Právě byl vynalezen mechanický zvukový záznam. „Řeč se stala takřka nesmrtelnou.“⁴

¹ Turing svou pásku popsal v roce 1936, jde tedy o 59 let (pozn. překl.).

² V. K. Chew: *Talking Machines 1877–1914. Some Aspects of the Early History of the Gramophone*. London 1967, s. 2. Když Kafkův opičák, chovaný v zajetí, přistoupí k podání *Zprávy jisté akademii*, cituje jeho příběh o tom, jak zvíře získalo řeč, Edisonovo „halóóó!“ zároveň se záznamovou technikou: na lodi „byla nějaká slavnost, hrál gramofon“, opičák vypil „láhev s kořalkou, kterou mi nedopatřením nechali stát před klecí“, a vykřikl, „Haló!“, protože jsem nemohl jinak, protože mě to nutkalo, protože mé smysly byly opojeny, vyrazil jsem ze sebe zkrátka a dobře lidský hlas a s tímto pokřikem jsem skočil mezi lidi a jejich ozvěnu: ‚Slyšte, on mluví!‘ jsem pocítil jako polibek na celém svém potem zbroceném těle“ (F. Kafka: *Proměna a jiné povídky*. Praha 2006, s. 231).

³ O další tři měsíce později (a nezávisle na Edisonovi) se totéž slovo objevilo v článku o Crosovi. Srov. D. Marty: *Grammophone. Geschichte in Bildern*. Karlsruhe 1981, s. 14.

⁴ *Scientific American* 1877, citovaný u O. Reada a W. L. Welche: *From Tin Foil to Stereo. Evolution of the Phonograph*. Indianapolis – New York 1959, s. 12.

Psal se 6. prosinec 1877. Osm měsíců předtím uložil Charles Cros, pařížský spisovatel, bohém, vynálezce a piják absintu, u tamější Akademie věd do úschovy zalepenou obálku. Obsahovala postup, jak zaznamenat a reprodukovat jevy vnímatelné sluchem (*Procédé d'enregistrement et de reproduction des phénomènes perçus par l'ouïe*). Tento text formuloval s veškerou technickou elegancí již všechny principy fonografu, jen od „praktické realizace“ zůstával Cros kvůli nedostatku peněz stále několik kroků vzdálen. „Přehrát zvuky a šumy“, které vyrylo jako stopu na otáčející se kotouč „kmitání sem a tam“ akustické „membrány“ – tak zněl i program Charlese Crose.⁵

Když jej však Edison, který fámy o tomto vynálezu znal, dokázal předběhnout, dostaly Crosovy řádky úplně jiný význam. Název *Inscription* čili *Zápis* nese jedna z jeho básní, jíž Cros dodatečně alespoň vztyčil pomník svým zmeškaným vynálezům, vedle automatického telefonu a barevné fotografie zejména fonografu:

Comme les traits dans les camées	Já chtěl, by byly hlasy milované
J'ai voulu que les voix aimées	jako rysy na portrétech majetkem,
Soient un bien, qu'on garde à jamais,	jenž člověku navždy zůstane,
Et puissent répéter le rêve	a dokázaly znovu navodit hudební sen
Musical de l'heure trop brève;	chvíle, jež nadmíru krátká je.
Le temps veut fuir, je le soumets.	Poddávám se času, který kvapit chce.

Uchovat milované hlasy a hudební sen příliš krátké chvíle, tak zněl záměr lyrika Crose coby vynálezce fonografu. Jak odolná je moc písma: vždyť báseň se ani slovem nevěnuje pravdě o přístrojích, které s ním soupeří. Fonografy jistě zaznamenávají také artikulované hlasy a hudební intervaly, ale dokáží toho víc a jinak. Na šumy, o nichž hovoří precizní text prozaika Crose, lyrik Cros zase zapomíná. Vynález, který paralyzuje jak literaturu, tak hudbu, protože umožňuje reprodukovat nepředstavitelné reálno, které tvoří základ obou, musel i pro svého vynálezce být něčím neslýchaným.

⁵ Ch. Cros: *Procédé d'enregistrement et de reproduction des phénomènes perçus par l'ouïe*. (Œuvres complètes, L. Forestier – P. Pia (ed.). Paris 1964 [1877], s. 523 násl.