

Ztráta informací

Čtvrtý důvod

# ZÁKONITÉ DEFORMACE TELEVIZE

*Obsahová omezenost televizního vysílání není dána jen pouhou ziskuchtivostí těch, kdo ji řídí, ale je podmíněna i technickými faktory. Jisté informace lze přenášet dokonale, některé jen částečně a jiné nemůže televize sdělovat vůbec. Nejpůsobivěji přenáší jednoznačné, zjednodušené informace, právě takové, jaké shodou okolností odpovídají komerčním záměrům jejich vládců. Největší potenciál televize spočívá v reklamě. Tuto skutečnost nelze jakkoli změnit. Předurčuje ji už samotná technika.*

## Ztráta informací

Není tak od věci představit si televizi – stejně jako všechny ostatní sdělovací prostředky – jako jakýsi teleskop, který létá nebem a neustále se rozhlíží. Pak se ze svého kdesi vysoko umístěného stanoviště střemhlav vrhne na jedno místočko na naší planetě, například na nevelkou skupinku lidí, která po sobě střílí. Tuto jedinou příhodu vybere z mnoha miliard jiných drobných událostí, nasměruje ji prostorem k televizním anténám a za pomoci elektronové trysky ji vyšle do mozku průměrně třiceti milionům lidí, kteří sedí s nehnutým pohledem doma v potemnělých místnostech. V jejich hlavách se tato událost rekonstruuje do obrazu, zaznamená se a uloží. Všech těch třicet milionů si zapamatuje tentýž obraz z jednoho vzdáleného místa, kde nejsou fyzicky přítomni. To se pro daný okamžik stává jejich zkušeností.

### *Tendence nepouštět mezi sebe kohokoli jiného*

Jestliže si teleskop zvolil právě toto střílení ze všech událostí a činností, jimiž naše planeta oplývá, v dalším momentě si může klidně vybrat třeba přímý přenos mistrovského zápasu, výhrznou poznámku vůdce fundamentalistického hnutí ze Středního východu, zábavný program, v němž se lidé pokoušejí vyhrát jednu z cen, anebo třeba kovbojku. V daný okamžik nemá samozřejmě na obrazovce žádné jiné téma místo. Teleskop si nevybral výhled na oceán v přílivu nebo záběry lidí sedících na verandě či pohled na mládež, jak přechází od dveří ke dveřím a zve sousedy na schůzi o urbanistickém řešení jejich čtvrti nebo města.

Můžeme se ptát, jestli je v tomto výběru nějaká logika. Existují nějaké důvody, proč si teleskop vybere právě tuto událost a ne jinou?

Důvody existují a je jich celá řada.

První a nejlogičtější z nich je ten, jemuž se věnuje nejvíc televizních kritiků: lidé, kteří ovládají televizi, tedy obchodníci, jednají zásadně s ohledem na finanční rozpočet a zisk. To s sebou samozřejmě automaticky nese tendenci prosazovat především vlastní politické, společenské i umělecké názory. Právě snahám omezit jejich vliv a zdemokratizovat přístup k rozhodování o obsahu televizního vysílání věnovalo mnoho tisíc reformátorů sdělovacích prostředků spousty let práce. A přesto dodneška nenajdeme ve vedení televize ani nemajetné, ani Indiány, ekology, politické radikály, buddhisty, dělníky, revolucionáře, umělce, komunisty, luddity, hippies, botaniky... abych vyjmenoval aspoň některé z vyřazených skupin obyvatelstva.

Skutečnost, že ve vedení toho přímo do vědomí zasahujícího a v historii lidstva nejmocnějšího nástroje jsou obchodníci, přirozeně omezuje okruh informací, jež se vybírají k šíření mezi téměř čtvrtmiliardu diváků. Nemůže být sebemenších pochyb, že kdyby televizi ovládaly jiné kategorie lidí, byl by tento výběr jiný. Pokud lze televizi považovat za prostředek k vymývání mozků, pak by rozmanitější způsoby tohoto vymývání určitě byly přijatelnější než současný stav.

Je velmi důležité si uvědomit, že tento sdělovací prostředek nabízí předem vybraný materiál, jenž automaticky vylučuje všechno ostatní. Je to logické a platí to o každé zkušenosti a zážitku: věnujete-li se jedné činnosti, musíte samozřejmě vyloučit všechny ostatní, které byste jinak mohli dělat.

V případě televize se to stává problémem ve chvíli, kdy zapomeneme, že: 1) někdo nám vybral druh našich zážitků bez našeho přispění a 2) vzdali jsme se získávání informací a zkušeností, jež nejsou součástí televizní nabídky.

Během let, kdy jsem dával dohromady materiál a psal tuto knihu, jsem se setkal pouze s jediným člověkem, který pracoval v televizi

a podobné problémy veřejně rozebíral. Byl jím Robert Keeshan, herec, který hraje kapitána Kangaroo. Na semináři o sdělovacích prostředcích, který v roce 1974 pořádala San Francisco State College, řekl: „V době, kterou trávíte před televizní obrazovkou, nemůžete dělat jiné věci. Dítě ve věku tří čtyř let je v období nejmohutnějšího citového vývoje. A my jako lidé se rozvíjíme jen tehdy, když prožíváme skutečné zážitky, zážitky ze života: povídáme si s mámou, dotýkáme se táty, chodíme na různá místa, děláme různé věci, vytváříme si vztah k ostatním. Tento druh zkušeností je pro rozvoj malého dítěte naprosto nezastupitelný. Pokud ale dítě tráví před televizní obrazovkou třicet pět hodin týdně, není možné, aby získalo širokou škálu skutečných životních zkušeností, jež potřebuje. I kdybychom mu nabídli sebevíc dobrých televizních programů, tento problém se tím nevyřeší.“

Už samotné sezení u televize vylučuje jinou činnost, k níž by mohlo v téže době docházet. V tomto smyslu televize dále prohlubuje stav, jenž započal s vytvořením umělého prostředí. Již teď jsme odříznuti od většiny nezprostředkovaných zkušeností s naší planetou. Vzdali jsme se svých osobních smyslových informačních systémů. Uměle vytvořené formy kolem nás omezují naši zkušenost a vědomí už svou pouhou existencí. Naše znalosti o vnějším světě byly sice okleštěny už před vynálezem televize, ale v jejím případě je umělé informační pole ještě navíc přeneseno do potměných pokojů, kde je katodové trysky chrlí přes naše nehybné oči přímo do zmalátnělých myslí, v nichž se ukládá. Výběru a sbírání údajů se nijak aktivně nezúčastňujeme. Naše informace se zužují pouze na to, co nám poskytne teleskop.

Pokud nemáme kontakt s širším informačním polem, ztrácíme povědomí o samotné jeho existenci. Stáváme se poustevníkem v jeskyni, který zná jen to, co mu televize nabízí. Máme zkušenost jen s tím, co je kolem nás, a mimo to nic neznáme.

Lidé, kteří ovládají televizi, se stávají choreografy našeho vnitřního vědomí a duševního života. Kapituluje před jejich výběrem informací. Žijeme v jejich myšlenkovém rámci. Cestujeme do míst

na naši planetě, jež nám předem určili, a jsme svědky situaci, o nichž se rozhodli, že bychom je měli prožít. Vše, co víme, je zúženo jen na to, co vědí oni, a ještě se dále zužuje podle toho, co si oni vyberou, aby nám prostřednictvím svého nástroje poslali.

Bezesporu záleží na tom, jaký druh lidí ovládá televizi. Ale jen na nich celý problém nestojí. Zatímco naše pole zkušeností je omezeno jejich ziskuchtivostí a arogancí, ty, kdo televizi ovládají, zase omezuje povaha samotného nástroje.

Televize není otevřené okno, kterým mohou procházet jakékoli vjemy. Právě naopak. Existuje řada technických faktorů, od nichž se odvíjejí hranice toho, co může a nemůže televizí projít. Některé informace se k vysílání hodí, jiné ne. Mnohé sice televize může úspěšně odvysílat, ale teprve poté, co je pozmění, upraví, zabalí, rozválčuje. Jistý způsob myšlení lze pomocí obrazovky sdělit, jiný nikoli.

Problém spočívá v tom, že televizí lze sdělovat jen takový způsob myšlení a druh informací, jež vyhovují právě lidem, kteří tento sdělovací prostředek ovládají. Ne nadarmo jej totiž mají tolik v oblibě. Je pro ně samozřejmě velice výhodné soustředit své úsilí do sdělovacího prostředku, jenž je svou podstatou přímo stvořen k tlumočení jejich způsobu myšlení, stejně jako člověk, který má v sobě touhu vládnout, bude spíše inklinovat k sebevyjádření prostřednictvím politiky než třeba zahrádkařením. Na druhou stranu je logické, že tento sdělovací prostředek nebude vstřícně reagovat na lidi nebo životní postoje, jež překračují jeho možnosti. Odstrčí je nebo pokříví jejich poselství, stejně jako se počítač vzepře tomu, kdo by jej chtěl využít k vyjádření pocitů láskyplné něhy. Jistěže lze takovýto postoj do počítače nějak naprogramovat, ale výsledkem budou jen slova, nikoli láskyplná něha.

Stojíme zde tedy před klasickým problémem, co bylo dříve, zda slepice, nebo vejce. Dá se jen stěží určit, zdali vznik televizní techniky předcházela zrodu jejich vládců, nebo naopak. Těžko říci, jestli kapitalistická mentalita zvítězila ve válce o ovládnutí televize, nebo, jak se snaží zbytek této knihy nastínit, to byla ona sama, kdo si pro-

střednictvím ryze technických faktorů limitujících její využití zvolil svého pána.

### *Neurčité, rozmazané obrazy: nemožnost znázornit jemnější detaily*

Jak už jsem se zmínil, televizní obrazovka vytváří obraz pomocí mřížky bodů umístěných v pěti stech řadách. Mohlo by se zdát, že to postačí k utvoření poměrně detailního obrazu, ale není tomu tak. Zkusme si poněkud zjednodušeně představit, že sledování televizního obrazu je jako dívání se na svět přes čajový cedník. Obraz vidíme dírkami v mřížce a volná místa mezi jednotlivými body si doplňujeme sami.

Srovnajte si obraz předmětu spatřený v televizi s kterýmkoli jiným předmětem v místnosti: s knihovnou, stolem, kobercem. Samosebou, že obraz skutečné věci je ve srovnání s tím televizním mnohem intenzivnější.

Lidé od televize si jsou této situace velmi dobře vědomi. V elektronice na to existuje termín: „odstup signálu od šumu“. Původně se tento termín používal pro zvuk, ale posloužit nám může i v případě obrazů. „Signál“ je základní obraz, který se snažíte zvýraznit. „Šum“ je rozmazané pozadí, z něhož má signál vystupovat, aby byl vidět. „Jasný“ obraz je takový, v němž lze signál od pozadí dobře rozlišit. Vzhledem k tomu, že televize dobré rozlišování neumožňuje, je zapotřebí volit vysílaný materiál tak, aby se dosáhlo maximálního výsledku s tím, co máme technicky k dispozici. Výsledkem je tendence soustředit se na takové obrazy, jež nabízejí výrazné rozlišení signálu od šumu.

Obrovské procento televizních obrazů tvoří detailní záběry lidské tváře. Není to náhoda. Lidská tvář v detailním záběru představuje asi ten nejvýraznější signál, kterého je televize schopna, aniž by sdělovanému obsahu způsobovala nějakou újmu. Pokud je ovšem pozadí za tvářmi pestré, zaplněné různými předměty či barevnými odstíny, tvář s ním splyne a vše se promění v jeden nepřehled-

ný zmatek. Proto i při detailním záběru na lidskou tvář musí televizní výrobci udržovat pozadí „čisté“, prázdné, nerušivé. Dramatické programy musí zpracovávat tak, aby se v nich vyskytovalo co nejméně ozdob a rekvizit. Zamezují tím vzniku nepřehledných obrazů a zvyšují schopnost hlavního obrazu něco sdělit.

Toto omezení se tak výrazně neprojevuje u filmů promítaných v kině, kde je odstup signálu od šumu mnohem větší a umožňuje, aby obrazy obsahovaly víc detailů. Jakmile se však takový film vysílá v televizi, ztratí se přitom spousta jednotlivostí. Kdybyste se v paměti vrátili do doby, kdy jste poprvé viděli film v kině a později jej shlédli v televizi, určitě byste si uvědomili, kolik se toho při převodu z jednoho média do druhého ztratilo.

Další nedostatečný odstup signálu od šumu se týká současné kvality televizního zvuku. Vytvořit takovou kvalitu, která by se vyrovnala nahrávanému záznamu, je u televizních reproduktorů sice technicky možné, ale pro průměrného zákazníka příliš drahé.

Další faktor, který vede k ne zrovna jasnému zvuku, je vysoký, pronikavý tón, jenž vydávají všechny televizní přístroje. Toto pískání je způsobeno vzájemným ovlivňováním zvukového a obrazového elektronového pole a nelze mu technicky zabránit, tedy alespoň u televizních přístrojů v přijatelných cenových relacích. A tak televizní obraz i zvuk zůstávají nejasné.

Problém nedostatečné ostroty zvuku i obrazu, jež si kritikové televize skoro nevšímají a vůbec o něm nediskutují, nelze podceňovat. Je totiž hlavním faktorem ovlivňujícím všechna rozhodnutí televizních producentů. Posouvá veškeré programy – jak volbu témat, tak způsob jejich zpracování – směrem k těm, jež nabízejí co možná největší kontrast mezi činností v popředí a tím, co je v pozadí, mezi signálem a šumem, barvou a tónem. To vede k preferenci obrazů spíše větších, neurčitějších, jednodušších a jednoznačnějších než menších, podrobnějších, složitějších a prchavějších. Tyto tendence, jež nevyhnutně diktuje samotná televizní technika, ovlivňují sdělný obsah všech programů. Kromě zúžení škály vysílaných

obrazů a výběru zvuku se projevují i v emocionálním obsahu. Obrazy v televizi nejsou příliš zřetelné, a proto je mnohem obtížnější sdělit jejich prostřednictvím jemná, křehká, prchavá hnutí mysli, kdežto v případě pocitů silných, jež lze s úspěchem znázornit výrazným mimickým projevem nebo pohybem těla i z větší vzdálenosti, je to mnohem snazší.

Televize i přes oporu, kterou má v detailních záběrech lidské tváře, není schopna sdělit víc než jen značně redukovanou verzi toho, co je možné ve skutečném životě, ba dokonce co lze ukázat obyčejnou fotografií nebo na filmovém pásu. Televizi znázorňované mezilidské vztahy inklinují proto spíše k těm, jež je televize schopna zobrazit. Jde pravidelně o vztahy z hrubší části lidského citového spektra. Ty jemněji odstíněné, tedy vztahy, jež vyjadřují důvěrné, hluboce osobní pocity, se totiž v nejasné mazanici televizní obrazovky ztratí.

V posledních letech se objevila poměrně hlasitá skupina rozezlených psychologů, pedagogů a rodičů, kteří volají po nutnosti ukazovat v televizních programech i pozitivní chování, jako je láskyplnost, péče, sdílení a lidské teplo. Vadí jim zdůrazňování „antisociálního“ chování, jež je na televizních obrazovkách běžné. Tito reformátoři bohužel musí zákonitě ve svém úsilí ztroskotat, protože dané médium je technicky mnohem lépe vybaveno pro vyjadřování pocitů nenávisti, strachu, žárlivosti, vítězství, chtivosti a násilí. Tyto emoce projdou hrubou televizní technikou bez velké informační ztráty. Stejně jako u projevů všech ostatních velkých osobních citů a stavů – jako je hysterie, nadšení nebo onen druh jednostranné radosti spojený většinou s dosažením vítězství – je výraz tváře a pohyb těla při antisociálním chování jasně rozpoznatelný. Návist, zloba, soutěživost a podobně zahrnují bezesporu širokou škálu jednoznačných pocitů, které lze vyjádřit celou řadou různých, avšak stejně tak jednoznačných výrazů. Většinu z nich můžeme úspěšně sdělit už jen pouhým pohybem těla. K jejich vyjádření není zapotřebí žádných jemných nuancí. Od režiséra

nebo herce nevyžadují žádné velké nadání. Procházejí filtrem televize s minimální ztrátou informací. Odstup signálu od šumu je relativně velký.

Z těchto technických důvodů – a k dalším se dostaneme později – nacházíme v televizních programech tolik sportovních přenosů a násilí, a proto je také tento druh programů tak oblíbený u diváků. Tato obliba není ani tak známkou pokleslého vkusu veřejnosti, jak by tomu mohlo nasvědčovat tvrzení ozývající se z televizních kruhů („Vysíláme tento druh programů, protože diváci je vyžadují.“), ale je to dáno spíše tím, že tyto programy mohou prostřednictvím televize sdělit alespoň něco. Nejedná se tolik o ukázkou duševní úrovně nebo vkusu veřejnosti jako spíše o ilustraci omezenosti samotného sdělovacího prostředku. V médiu, v němž všechno rafinovanější a subtilnější ztrácí při převodu tolik, že se to až stává nesdělným, není divu, že veřejnost si moudře vybírá programy, u nichž k tomu nedochází.

Tim nechci říci, že by snad obchodníci, kteří stojí za provozem televize, neměli tendenci dále rozšiřovat hodnoty, jimž sami nejlépe rozumějí – tedy hodnoty soutěžení a sociálního darwinismu, které jsou podstatou všech sportů a filmů s prvky násilí. Avšak bez ohledu na sklony a záliby těchto obchodníků faktem zůstává, že právě toto jsou programy, v nichž se ztrácí nejméně informací. Jde o sporty, násilí, policejní zásahy, stejně jako kvízy, různé hry a soutěže, televizní seriály, situační komedie a reportáže o vraždách, konfliktech, válce, mocenském boji nebo charismatických vůdcích. Všechny tyto kategorie programů lze televizí sdělovat, protože jsou vyjádřeny jasnými, snadno srozumitelnými audiovizuálními signály a společně s širokopásmým emočním obsahem skvěle splňují požadavky sdělovacího prostředku s malým rozlišením.

Na druhé straně zase pocity a chování, jimž reformátoři rádi říkají „společenské“, nelze sdělovat prostřednictvím televize jasně srozumitelnou mimikou tváře ani tělesnými pohyby.

Je sice možné ukázat přátelství v dramatickém kontextu, ale celkově nelze ono tzv. prospolečenské chování na obrazovce dostateč-

ně vizuálně předvést, protože vyjádření těchto pocitů je spíše záležitostí vnitřního než vnějšího prožitku. Lásku není snadné přenášet hrubozrnnými obrazovými prostředky, zatímco zlobu, vztek nebo sou-těživost ano. K vrcholným intimním zážitkům – mezi milenci nebo mezi rodiči a dětmi či mezi dětmi – dochází totiž v životě právě ve chvílích nejtišších. Obvykle je doprovází žádné vizuálně dramatické pohyby, jediné snad velice jemně odstíněný výraz tváře – vyjadřující klid, mír, spokojenost – jenž není snadno zachytitelný ani fotografií, natožpak tak obtížně rozlišujícím sdělovacím prostředkem, jakým je televize.

Jak lze na obrazovce ukázat láskyplnou péči? Můžete samozřejmě předložit obrázky lidí, kteří se podle všeho o sebe navzájem starají tím, že dělají věci, jež tento pocit vyjadřují. Avšak věci, které lidé většinou dělají proto, aby vyjádřili skutečnou péči, jsou velmi nenápadné a intimní. Vnitřní cit může být hluboký, ale na rozdíl od vzteku jsou tyto činy málokdy dramatické.

A co takhle lidské teplo? Můžete je samozřejmě ilustrovat něžnými úsměvy a objetím. Nejde o to, že by to nebylo možné, jen to zkrátka není tak jednoduché jako ukázat na obrazovce chlad. Postoje a chování akčních hrdinů – například chladnokrevnost, odhodláni, cílevědomost, výkonnost, nadřazenost, dominantní postavení – lze snadno vyjádřit, protože k tomu není zapotřebí skoro žádné mimiky. Proto se dá tento způsob chování prostřednictvím televize snáze přenést.

I když je čas od času možné sdělit i jemnější citové nuance, nemůžete na nich postavit celý film způsobem, jakým toho lze dosáhnout při znázorňování vášni. S ohledem na nedostatečný odstup signálu od šumu by takový pořad ve srovnání s agresivnějšími, působivějšími a účinnějšími akčními filmy působil neurčitě a rozmazaně.

Mluvím o tendencích tohoto sdělovacího prostředku. Jsou to sklony, nikoli absolutní omezení. Přestože se s nimi můžeme setkat velice zřídka, přece jen existují příklady televizních filmů, jež těmto

sklonům úspěšně vzdorují. Jedním takovým příkladem jsou Bergmanovy *Scény z manželského života*. Jejich úspěch lze přičíst vzácným schopnostem a citlivosti režiséra i herců. Hluboké pochopení a znalost sdělovacího prostředku jim umožnily maximálně využít možnosti, jež médium nabízí. *Scény* jsou jednoznačně výjimkou, která potvrzuje pravidlo.

Spousta Američanů shlédla tento film v kinech, ale původně byl natočen pro televizi. Proto Bergman věnoval tolik pozornosti detailům lidské tváře. Dvě a půl hodiny detailních záběrů může v kině začít člověka obtěžovat. Tam se totiž očekávají i jiné výrazové prostředky. Avšak televizní obrazovka nemůže vyjádřit jemné nuance muživých změn v pocitech hlavních hrdinů rozpadajícího se manželství jinak než právě prostřednictvím záběrů zblízka.

Bergmanovým úkolem bylo sdělit, jak se něha, láska, péče, zájem a důvěrná blízkost dvou lidí postupně mění ve zlobu, násilí, smutek a lítost. Násilnické scény patří k těm několika málo, kde režisér dovolil kameře, aby se od přímého děje vzdálila, protože ke sdělení stačily pohyby těla.

Tím, že Bergman předvedl to absolutně nejlepší, čeho je televize jako médium schopna, zároveň také ukázal nepřekročitelnost těchto mezí. Dovedl televizi na hranice toho, kam se až dá jít, a docela se mu to povedlo. Všeobecně totiž panuje tendence zapomínat, že dál se už ani jít nedá.

Bergman je jedním z největších génů v historii pohyblivých obrázků a skutečnost, že i on měl potíže při sdělování jemných nuancí lidského chování a jednání, jen dokládá zákonitost, s jakou se televize těmto záležitostem vzpírá. Méně talentovaní tvůrci, kteří si netroufají postupovat jako Bergman, musí jít jakoby proti tomuto médiu a volit omezenější, snadněji zvládnutelné výrazové prostředky a obsahovou náplň, která více vyhovuje úzkému rozsahu televize. Většina režisérů je natolik rozumná, že se prostřednictvím televize raději ani nepokouší sdělovat delikátnější témata. Producenti a sponzoři se takovýmito programům také vyhýbají, protože je velmi nepravděpodobné, že by získaly vysoký rating.

Ani televizní zpracování románu *Kořeny* není v tomto ohledu výjimkou. Jeho srovnání s knihou dává našim závěrům jednoznačně za pravdu. Autor románu zdůrazňoval a rozvíjel jemné kulturní rozdílnosti vztahů mezi lidmi, kdežto na obrazovku se z těchto nuancí nedostalo vůbec nic. Stejně tak se v televizi neobjevila prchavá atmosféra afrického přírodního prostředí, jehož popis hraje v knize velmi důležitou roli. Televizní zpracování se moudře soustředovalo na výraznější, jasnější, a tudíž reprodukovatelnější prvky románového konfliktu a na rodinné vazby tak dobře známé ze sentimentálních seriálů. Naprosto tím nechci říci, že televizní zpracování nemělo svou hodnotu. Jde jen o to, že sdělované hodnoty byly ty nejnázatelnější. Ty křehčí, jež tvoří podstatu africké kultury a vytvářely základ životního pocitu vykořeněných otroků, musely být nutně vypuštěny. Divák nakonec získal celkem spolehlivé informace a jistý přehled o kladných a záporných hrdinech daného historického období, ale prakticky žádný vhled, jak došlo k úspěšnému potlačení celé kultury a způsobu myšlení.

A to platí o všech dramatických televizních pořadech. Jemné, křehké prvky padnou za oběť výraznějším a viditelnějším elementům příběhu a důvodem této ztráty je technické omezení konkrétního sdělovacího prostředku.

U kvízů, soutěží, sportů a situačních komedií není zapotřebí řešit jakékoli problémy s delikátností tématu. Tyto programy se pohybují v úzkém rámci lidského vyjadřování, jež lze snadno zachytit, sdělit a pochopit, a to i v případě, že je zpracují průměrní režiséři či scénáristé, a i v tak povrchním sdělovacím prostředku, jakým je televize. Není divu, že výsledkem je jednoznačná tendence dávat přednost právě takovým pořadům.

Sklon televize k drsnosti, výraznosti a nápadnosti proniká všemi ostatními typy programů, včetně dokonce i takzvaných objektivních reportáží ze světa. Televizní programy, jež se zabývají společenskými problémy, mají při jejich popisu silnou tendenci vyhýbat se podrobným, složitým a křehkým informacím. Totéž platí o zpravo-

dajských pořadech. Obecně se má za to, že právě popsaný sklon prameni z nedostatku času – vysvětlení komplikovaných problémů by trvalo příliš dlouho. Potíž však tkví ve skutečnosti, že některé typy vizuálních informací je mnohem těžší sdělit než jiné. Tvůrci televizního zpravodajství si vždy raději zvolí sdělnější druh obrazů.

Edward Epstein ve své velice významné knize *News From Nowhere* (Zprávy odkud) zpovídá tvůrce zpráv a pokouší se definovat zákonitosti televizního zpravodajství související s technickými a jinými faktory. Poznává k tomu: „Většina dotazovaných tvůrců tvrdila, že nejdůležitější složkou dobrého zpravodajství je násilný střet vizuálně snadno identifikovatelných protivníků. To s sebou nese vznik jistých stereotypů: redaktoři uváděli pro ilustraci příklady, kdy ozbrojení vojáci bojují s civilisty, černí studenti proti bílým, policisté v ochranných helmách brutálně napadají vousaté účastníky mírové demonstrace. Demonstrace nebo násilnosti, v nichž proti sobě nestojí takto jasně identifikovatelné skupiny, se na televizní obrazovce tak působivě nevyjímají, neboť – jak to vyjádřil jistý producent společnosti CBS – „Je pak těžké rozlišit, kdo je kladas a kdo ne.“ ... Vzhledem k tomu, že zpravodajství bývá vystavěno právě na dramatických momentech, jež lze snadno nafilmovat a zaznamenat, a nikoli na tom, co probíhá při špatném osvětlení nebo je vyřčeno tichým nevzrušeným způsobem, jeho tvůrci mají tendenci vysvětlovat jednotlivé události prostřednictvím – jak to nazval jeden z nich – ‚viditelných skutečností‘. Jistý redaktor zpravodajských programů například poukázal na fakt, že televizní líčení nočních bouřlivých demonstrací a protestů se pravidelně zaměřuje na snímky ohně, i kdyby mělo jít jen o obyčejnou hořící popelnicí, protože právě oheň poskytuje vhodné osvětlení nutné k natáčení. Odtud plyne, že pouliční výtržnosti ve městech jsou často popisovány s ohledem na ‚viditelné skutečnosti‘, jako je právě požár, a nikoli na základě rozboru komplikovanějších faktorů. Viditelné skutečnosti však samozřejmě pokrývají pouze jednu rovinu jevu a mají tendenci složitější události spíše zkreslovat.“

Televize nemůže přenášet informace ve formě vůní či hmatových a chuťových vjemů.

Navíc – jak už jsem se zmínil dříve – rozsah informací, které získáváme z televize prostřednictvím zraku a sluchu, je extrémně zúžený. Barvy, jas i hloubky omezuje televizní technika. Díky laciným reprodukčním systémům je i rozsah toho, co z televize slyšíme, koncentrován do úzkých amplitud, výšek a tónů. Reproduktoři značně zplošti to, co slyšíme. Slabší nebo vzdálenější zvuky přehlušuje působení elektronového pole.

Naneštěstí máme my, lidé, tendenci přijímat informace zprostředkované vlastními smysly jako absolutní a spolehlivé, a proto si nejsme vědomi, co všechno se tímto způsobem přenosu ztrácí. Předpokládáme, že když něco vidíme nebo slyšíme, pak je to všechno, co k tomu patří. Asi jako bychom tu událost skutečně prožívali na vlastní kůži. Vede nás to k závěru, že informace, jež se vytratily, jsou zřejmě natolik nedůležité, že je můžeme s klidem oželeť. Věříme zprostředkovaným informacím stejně, jako by před tím, než je zrakem a sluchem zachytíme, k žádnému jejich zpracování, redukci či přeměně nedošlo.

Kromě skutečnosti, že dochází k naprostému vyřazení tří smyslových systémů a ke značnému zúžení zbývajících dvou, se v televizní zkušenosti objevuje ještě jedna smyslová zvláštnost. Televize totiž vzájemné působení těchto dvou zbývajících smyslů odděluje.

Sedíte v místnosti a sledujete pohyblivé obrázky z místa vzdáleného mnoho set kilometrů. Vidíte sice, kde k nim dochází, ale obraz, který sledujete, a zvuky, jež se zdánlivě s tímto obrazem pojí, s ním ve skutečnosti až tak nesouvisejí. Zvuky jsou k vám mnohem „blíž“ než obrázky.

Dejme tomu, že po vzdáleném kopci kráčeji dva lidé. Ve skutečném životě byste nemohli rozumět ničemu z toho, co si říkají, ale na televizní obrazovce to nečiní žádné problémy. Hlasy jsou zesíleny nebo nadabovány, takže slyšíte konverzaci, která by pro vás byla

za normálních okolností neslyšitelná. Přirozená informační rovnováha mezi slyšeným a viděným je silně narušena. Informace, které přijímáte zrakem, nemůžete využít k doplnění nebo zpracování těch, jež získáváte sluchem, neboť došlo k vzájemnému oddělení obou smyslů.

K tomu je třeba ještě připočíst skutečnost, že zatímco vnímáte děj svými dvěma nepropojenými smysly, může se stát, že z kuchyně ucítíte vůni pečeného kuřete a pijete u toho třeba pivo.

Takto televize upoutává dva z vašich smyslů ke vzdálenému místu, mění jejich přirozené vzájemné propojování, ale zanechává přitom ostatní přijímače vašeho smyslového aparátu doma v přítomném prožitku. Jde o velice prazvláštní uspořádání: jako byste hráli jakousi podivnou hru se svými smysly v technickém muzeu. Závažnost problému si uvědomíme v okamžiku, kdy nám dojde, že průměrná osoba se tomuto stavu záměrně poddává po dobu čtyř hodin denně, přičemž do sebe údajně vstřebává podstatné informace o životě. Rozsah informací je zúžen tak, aby odpovídal omezením, jež na smyslové vnímání klade daný sdělovací prostředek, a navíc je zdeformován vzájemnou izolovaností jednotlivých smyslů.

Celkem snadno si můžeme představit vznik nového psychopatologického syndromu, „smyslové schizofrenie“. Její léčba bude vyžadovat cvičení, jak znovu zesynchronizovat naprosto zmatené smysly s myšlením, se světem i mezi sebou navzájem.

Z toho, co jsem právě popsal, by mělo být nad slunce jasné, že všechno, co je závislé na smyslovém chápání a vzájemném působení smyslů, nemůže na televizní obrazovce fungovat.

Pro ekologické hnutí tím nastala velice zapeklitá situace.

Pravidelně mě překvapí, kdykoli se stanu svědkem pokusů ukázat v televizi záběry z divočiny nebo život v přírodě. Nejprve mě zarazí neurčitý, rozmazaný obraz popsaný výše: z lesů se stávají nejasné skvrny, hlubiny oceánu jsou neuvěřitelně zamlžené, drobné části rostlin k nerozeznání. Divák se tak musí spolehnout na hlas komentátora, aby poznal, co se na obrazovce děje. Filmy o přírodě

se s ohledem na tuto rozostřenost musí zaměřovat na vnější chování zvířat, jako je hrani si, zápasení, páření, shánění potravy, podobně jako je tomu v případě situačních komedií nebo sentimentálních seriálů. Je mnohem víc filmů o zvířatech než o rostlinách, protože zvířata se v tomto zamlženém médiu vyjmají přece jen o něco líp. A čím větší a hlučnější zvíře, tím lépe.

Ale i kdyby televizní obrazy nebyly tak hrubozrné, jak jsem právě popsal, ani tehdy by neumožňovaly nalézt způsob, jak pochopit les nebo bažinu či poušť bez zapojení všech ostatních smyslů k přijímání informací nejrůznějšího rozsahu a bez toho, že by jednotlivé smysly mezi sebou volně spolupracovaly.

Zajímavou ilustrací tohoto problému byla nedávná televizní reportáž, jak se rozhodovala městská rada v případě žádosti jistého stavitele, který potřeboval povolení k přeměně rozsáhlé bažinaté oblasti na nové sídliště. Měl by se mu tento projekt schválit?

Byla to reportáž důkladná a seriózní. Vzhledem k tématu, jež výrobci nemohli za normálních okolností chápat jako „dobrou televizi“, šlo i o nezvykle dlouhou reportáž, které se dostalo asi osm minut z hlavních večerních zpráv.

Reportáž předložila rozhovory se členy městské rady, rozhovor se stavitelem a s aktivisty místní ekologické skupiny, která se snažila výstavbě zabránit. Dále nabídla několikaminutové záběry rostlin z dané oblasti mokřin, obrázky ptáků a informace o jejich hnízdění, společně s odpovídajícími zvuky divoké přírody.

Protože jsem po mnoho let v této branži pracoval, a to právě na straně ekologů, věděl jsem, kolik práce do tohoto filmu vložili a jak je to téma pro ně důležité. Nakonec jsem však pochopil, že se jim jejich záměr nezdařil a ani zdařit nemohl, bez ohledu na to, jaké rozhodnutí pak městská rada učinila. Pokud totiž televize dokáže učinit něco nesdílitelným, je to dozajista porozumění a cit k bažinám. Dokonce jsem pojal podezření, že výsledkem reportáže bude snížení zájmu veřejnosti o bažiny jako takové.

Naprostá většina diváků v životě tuto bažinu ani žádnou jinou osobně nenavštívila. Televizní záběry a doprovodný komentář

o problematice bažin tvořily pravděpodobně maximum toho, co se o nich vůbec kdy dozvěděli. Vzhledem k tomu, že reportáž jim řekla zajímavé věci, jež dříve nevěděli – například kolik tam žije různých živočichů – mohli diváci získat pocit, že se dozvěděli úplně všechno. Z hlediska populárního sdělovacího prostředku to vsutku všechno bylo. Diváci se sice dozvěděli o něco víc, než znali předtím, ale zároveň si pravděpodobně neuvědomili, že to pořád ještě není všechno. Zatímco se jim záběry bažin vlévaly do mysli společně s komentátorovým popisem hnízdění volavek, mohli diváci snadno dospět k závěru, že mají k dispozici všechny důležité údaje a že se dozvěděli dost, aby si mohli učinit závěr.

Záběry bažin a jejich popis však ještě nevyjádří, co bažina ve skutečnosti je. Člověk musí doslova cítit, o jak podivné, bohaté a unikátní prostředí jde. Je to něco zcela mimo měřítka lidské civilizace. Bažinatá půda je velice zvláštní, měkká, lepkavá, vlhká a divně páchne. Pro většinu lidí to vůbec není nic atraktivního. Charakteristický pach bažin vzniká vzájemným působením stojatých, často zahnívajících louží a rostlin, jež žijí v blátě a nacházejí se v nejrůznějším stadiu růstu a rozkladu. Pokud vane silný vítr, můžeme se v bažinách setkat se směsicí sladkých a hnilobných pachů, jež mohou být až k nevydržení.

Aby člověk pochopil logiku a smysl života v bažinách – toho nejbohatšího biologického systému na Zemi – musí ponořit ruku do bahna, odkrýt je a objevit v něm všechny ty droboučké formy života, jimiž se to tam hemží. Musí prosedět v bažinách dlouhé hodiny, cítit jejich proměny, žijící tvory a vanoucí větry.

Z toho televize není schopna sdělit téměř nic. Pokus protlačit tyto informace televizní obrazovkou vychází naplano. Prostě to nefunguje. Divákovi pak nezbyvá nic jiného než zvažovat a hodnotit tu část zkušeností, kterou televize je schopna sdělit, což není víc než objektivní fakta ve sporu různých hledisek, jak nejlépe tuto oblast využít: lidé potřebují někde bydlet; stavitel má právo na tom vydělat; ovlivní to i daňové zatížení místních obyvatel. Na druhé

straně ekologové hovoří o tom, kudy létají ptáci při migraci, o hnízdění, o ohrožených rostlinách a skoro vyhynulých zvířatech a druzích hmyzu.

Celá obrovská oblast smyslových informací zůstala stranou, a přece právě v této oblasti vzniká skutečné pochopení bažin. Bez toho bažiny nikoho zajímat nemohou. Daně jsou mnohem důležitější. Ptáky lze spatřit i jinde. Záběry bahna a rákosí nejsou příliš inspirativní, zvláště s ohledem na drsné skutečnosti našeho každodenního života. Lidé potřebují práci a tu jim poskytne výstavba sídliště. Vždyť nikdo přece bažiny tak jako tak „nepoužívá“.

Dokonce nelze ani vyloučit, že diváci mohli mít hlubší zájem o bažiny před shlédnutím tohoto programu – tedy v době, kdy močály existovaly pouze v jejich představivosti, opředené tajemnou bohatostí, jakou je schopna vytvořit jen fantazie. Tu televize zákonitě ničí a zplošťuje pohled na věc.

Co platí v případě této reportáže, můžeme říci i o všech televizních programech o přírodě. Sleduje-li člověk záběry pralesů na Borneu, má pocit, že se o nich něco dozvěděl. Zatím však viděl jen to, co je televize schopna sdělit – nepatrnou část světa, jímž pralesy ve skutečnosti jsou. To člověka nemůže podnítit, aby se o ně aktivně zajímal. Když pak společnost Georgia-Pacific přistoupí k pokácení stovek tisíc akrů pralesů na Borneu, jako se to už stalo v případě tolika jiných lesů v tichomořské oblasti, s člověkem to ani nehne. Dřevo je zapotřebí pro výstavbu domů. Objektivní fakta mají vždy přednost tam, kde nelze sdělovat nic jiného.

Zatímco sedíme v potměných pokojích a vstřebáváme záběry bornejských pralesů, ztrácíme cit i pro lesy, které jsou nám na dosah. Sledováním pralesů na Borneu nemůžeme získat zkušenost s lesy v našem nejbližším okolí, s „místní“ divočinou, dokonce ani s „místními“ parky. Jak se naše zkušenost redukuje na televizní lesy, náš zájem o živé lesy, a to jakékoli, mizí z nedostatku přímé zkušenosti. A tak se společností obchodujícím se dřívím podaří nejdřív pokácet pralesy na Borneu a následně pak přímo za našimi humny postavit další sídliště v místě, kde dříve stával park.

Domnívám se, že čím víc se na televizních obrazovkách bude objevovat přírodní prostředí, tím méně mu lidé budou rozumět, tím méně se o ně budou starat a tím pravděpodobněji dojde k jeho zničení. Ekologové by udělali lépe, kdyby upustili od svých pokusů dostat přírodu do televize.

Televizní pořady o umění, o různých náboženstvích a všechny programy o nezápadních kulturách jsou obdobně zdeformovány neschopností televize tlumočit jejich smyslové aspekty. Divadlo, hudba, tanec – pokud má dojít k jejich plnému pochopení a ocenění – vyžadují dokonalou vizuální a zvukovou reprodukci, stejně jako dokonale vyladěné smyslové vnímání ze strany diváka. Jejich provedení v televizi se pouze vzdáleně přibližuje přímé zkušenosti. Ztráta informací je obrovská a mizí právě to nejpodstatnější.

Někteří argumentují tím, že televize zprostředkovává úplně nový svět umění lidem ve městech, jako je, dejme tomu, Omaha, kteří by jinak v životě neviděli stuttgartský balet ani neslyšeli Newyorské filharmoniky. Tvrdí, že takto lze podnítit zájem široké veřejnosti o umění. Pokládám to za velice nepravděpodobné. Informace přijímané pouze dvěma smysly v natolik omezeném rozsahu, jaký nabízí televize, a s ohledem na všechny ostatní umrtvující stránky tohoto média se prostě nemohou rovnat návštěvě divadla nebo koncertního sálu.

Hloubky jsou na televizní obrazovce zploštělé, pomlky vymazané, pohyby zdeformované a zamlžené, hudba zeslabená a rozsah tónů omezený. Není možné, aby to záporně neovlivnilo úroveň chápání a nesnížilo kvalitu zážitku. Lidské smysly nemohou zakoušet něco, čeho se jim nedostává. Pokud nám televize nabízí drasticky zredukovanou verzi uměleckého zážitku, naše smysly nemohou zpracovávat nic jiného. A pokud člověk nikdy nezažil skutečnou událost, jak má vědět, že realita je mnohem bohatší než televizní verze? Budeme-li román *Bílá velryba* číst jako převyprávěnou komiksovou verzi, nemůže nás to inspirovat, abychom sáhli po originálu. Právě naopak. Stejně tak nám sledování stuttgartského baletu

v televizi poskytne natolik redukovanou představu o baletu, že to může vést až k situaci, kdy balet jako takový pro nás ztratí jakoukoli přitažlivost. Výsledkem bude pravděpodobně nuda a přepínání z kanálu na kanál. Tvrdit, že takovýto program může podnítit zájem člověka o umění, je stejně scestné jako se domnívat, jak to vyjádřil Howard Gossage, „že je možné přesvědčit osmileté dítě, že soulož je lepší zábava než kornout zmrzliny“.

A tak je tomu ve všech oblastech. Světová náboženství – od tibetského buddhismu až k mnoha formám katolicismu – mají hluboké kořeny v intenzivní souhře lidské mysli a smyslů. Na televizní obrazovce je nelze vysvětlit jinak než ustálenými intelektuálními prostředky. Jejich vinou popis zůstává, ale cit chybí. Totéž lze říci o valné většině světových kultur, jež jsou stále ještě závislé na smyslovém vztahu člověka k životnímu prostředí. Jak už jsem se zmínil, neexistuje způsob, jak sdělit podstatu afrických kultur prostřednictvím obrazů odříznutých od ostatních smyslů, a už vůbec k tomu nelze dospět logickou analýzou. Tyto kultury jsou víceméně založeny na smyslových a mystických prožitcích a můžeme je plně pochopit jen s přihlédnutím k těmto zkušenostem. Přesto se televize bohužel neustále snaží nám je přibližovat, podobně jako to dělá v případě zobrazování přírody, umění a složitých lidských pocitů. Člověk, který tyto pokusy sleduje, získává mylnou představu, že se ty rozmazané drobtý informace o našem pestrém, prchavém, složitém a různorodém světě podobají skutečnosti. Jejich výsledkem však je svět, který se pozvolna stává stejně tak rozmazaným, hrubozrným a od života odříznutým jako samotný sdělovací prostředek.

## Obrazy odříznuté od zdroje

Polský spisovatel Jerzy Kosinski popisuje ve svém románu *Being There* muže, který se narodí a vyrůstá v domě, z něhož nikdy nevychází. Jeho jediné lidské kontakty tvoří náhodná setkání s poblázněnou hospodyní, tělesně postiženým a senilním starcem v místnosti o patro výš a s televizorem, který nepřetržitě sleduje.

Ve středních letech je náhle hrdina přinucen dům opustit a začít žít ve městě, kde se snaží vyrovnat se se světem, který zná jen zprostředkovaně. Pokouší se aplikovat, co se naučil z televize: imituje chování lidí z obrazovky, mluví a pohybuje se jako oni, napodobuje výraz jejich tváře. Protože však pro něho lidé byli do té doby jen obrazy a nikdy nezískal zkušenost se skutečným člověkem s výjimkou těch dvou podivínů v domě, nic jiného než tyto obrazy nezná. Například neví vůbec nic o citech. Podaří se mu sice napodobit pohyby obrazů, ale není schopen propojit je s ničím hlubším ve svém nitru. Protože neměl nikdy možnost sdílet city s živoucím člověkem, ztratil schopnost empatie a sdílení, stává se mechanickou bytostí, jakýmsi humanoidem. Je sice fyzicky přítomen, ale stejně jako televizní obrazy vlastně není.

Nechcete si vyzkoušet ještě jeden drobný experiment? Běžte se, prosím, podívat do zrcadla. Pozorně se sledujte a pokuste se přijít na to, v čem je rozdíl mezi vámi v zrcadle a vámi ve skutečnosti.

Můžete někoho požádat, aby se před zrcadlo postavil společně s vámi. Určitě budete cítit přítomnost druhé osoby vedle sebe, ale v zrcadle bude tento pocit chybět. Tam zůstane jen odraz, a i když možná bude vypadat jako živý, pořád to bude jen obraz. Co v odrazu na rozdíl od skutečného prožitku chybí, je život, podstata.

Pak se zkuste podívat do zrcadla na nějaký neživý předmět: třeba vysoušeč vlasů, židli, vysavač nebo hřeben. Ztratilo se něco? Neříkám, že se neztratí vůbec nic: obraz v zrcadle nepatrně pozmění velikost nebo barvu předmětu, ale neztratí se z něho život, protože předmět v sobě žádný neměl. Nic z něho nevyzařuje, tudíž se nemá co ztratit.

Mnohem více informací se ztratí v zrcadlovém odraze živoucí bytosti než předmětu. U bytosti existuje něco, co lze zakoušet pouze osobním stykem, bez ohledu na to, jak sugestivně se nám je podaří vizuálně zobrazit. Na druhé straně neživý předmět má pouze svou formu. A tu lze v zrcadle velmi dobře – i když možná ne naprosto dokonale – zobrazit.

Co platí pro zobrazení v zrcadle, platí v ještě větší míře pro fotografii nebo film a ještě mnohem více pro televizní reprodukci.

Vzhledem k tomu, že televizi chybí schopnost sdělovat podstatu života, televizní tvůrci se logicky soustřeďují na informace, v nichž není podstata života pro sdělovanou myšlenku nutná. Člověk nepotřebuje „cítit“ lidskou podstatu fotbalisty nebo pilota bombardéru či policejní zásahové jednotky, aby mohl sledovat, co se na obrazovce děje, a porozumět tomu. Určitě nemáte zapotřebí vnímat život výrobku z reklamy, protože v něm ani žádný život není. Proto mají v televizi fotbalové zápasy, akční dramata a televizní reklamy, v nichž vám samotné jejich obrazy dostatečně vyčerpávajícím způsobem řeknou všechno, co potřebujete vědět, takovou sdělnou hodnotu, jaké nikdy nemohou dosahovat lidé, zvířata nebo rostliny.

### Odstranění „aury“

Ve své dnes už klasické eseji *Umělecké dílo ve věku mechanické reprodukce* (přetištěné v USA ve sbírce *Illuminations* pod názvem *The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction*) popsal německý kritik Walter Benjamin třicet let před McLuhanem způsob, jakým sdělovací prostředky nepříznivě ovlivňují to, co se pokoušejí sdělit.

Benjaminovým hlavním argumentem je skutečnost, že veškeré technické reprodukování umění, přírody i lidských bytostí odstraňuje ze zobrazovaného významný prvek. Benjamin vysvětluje: „Odstraněný element můžeme zahrnout pod pojem ‚aura‘ a říci, že to, co ve věku mechanické reprodukce uvádá, je aura uměleckého díla.“ (V době, kdy tuto esej psal, byla nejdiskutovanějším reprodukčním prostředkem fotografie a film. Ale stejný argument lze uplatnit i v případě televize.)

Benjamin nám připomíná, že předtím, než vznikly technické možnosti potřebné k mechanickému kopírování, neexistovaly umělecké předměty mimo kontext svého původního užití. Kus bronzu, z něhož byl zhotoven kultovní předmět, získal svou hodnotu teprve ze svého kontextu, to znamená z místa a času, v němž se používal. Když jej pak archeologové o dva tisíce let později vykopali, mohl mu sice zůstat intelektuální smysl, mohl být poučný i krásný, ale nemohl si zachovat kvalitu své původní síly. Ta závisela na spojení daného předmětu s konkrétním místem a časem. Když jej pak zavěsíme pod sklo do muzea, jeho síla a moc se ještě zmenší. Když jej vyfotografujeme a jeho obraz desetitisíckrát rozmnožíme na pohlednice, pak přestože si jej mohou lidé vystavit v deseti tisíci domácnostech, jeho sdělná hodnota je nulová. Za této situace jej lze použít k jakýmkoli účelům, včetně reklamy. Smysl se tomuto předmětu musí teprve vtisknout, protože svůj vlastní už nemá.

Benjamin argumentuje, že to, co platí o uměleckých předmětech, platí v ještě větší míře o žijících tvorech. Jakmile je umělecký předmět izolován od svého místního a časového kontextu, ztrácí sílu, kterou měl svou podstatou. Člověk přichází o svou vlastní člověčinu.

Benjamin popisuje obtížnou situaci, v níž se nachází například představitel role ve filmu, který má za úkol vyjádřit se prostřednictvím techniky, jež není uzpůsobena, aby takové vyjadřování umožňovala. „Tuto situaci lze charakterizovat následovně: poprvé v historii – a je to důsledek vynálezu filmu – musí člověk (herec) působit celou svou bytostí, ale zároveň se přitom vzdává své aury. Aura je totiž svázána s jeho přítomností: nelze ji reprodukovat.“

Divný pocit, který přepadá herce před kamerou... je v podstatě tentýž druh odcizení, jaký cítí člověk před svým obrazem v zrcadle. Avšak nyní (díky fotografii a filmu) se tento odražený obraz stal izolovaným, přenosným... Film vyvažuje absenci aury umělým budováním ‚osobnosti‘ herce mimo studio. Kult hvězd finančně podporovaný filmovým průmyslem nevede k uchování unikátní aury konkrétní osoby, ale k šíření ‚kouzla osobnosti‘, tedy uměle vytvořeného kouzla zboží.“

Mechanická reprodukce obrazů působí jako mocný prostředek nivelizace. Výsledkem reprodukce jakéhokoli obrazu, který měl auru (nebo život), je její odstranění. Obraz se stává neutrálním, už nemá jinou vnitřní sílu než obyčejné zboží.

Spotřební výrobky nemají život ze své podstaty, a tudíž nemají ani žádnou auru, která by na nich ulpěla z původního využití k nějakým náboženským nebo uměleckým účelům v minulosti nebo v jiném prostředí. Neexistuje žádné původní auto nebo vysavač, alespoň ne mezi těmi, jež reklama propaguje. Jsou to všechno vzájemné duplikáty, asi jako padesátá kopie fotky. Proto výrobky neztrácejí prakticky nic, jsou-li jejich obrazy mechanicky nebo elektronicky reprodukovány, kdežto původní umělecké předměty přijdou o svou ze souvislosti vyplývající smysluplnost a lidské či jiné živoucí bytosti ztrácejí prakticky všechno, co jim dává význam. Z lidí se stávají jen vnější schránky, které v sobě nic nenesou. Nejsou o nic lepší, horší nebo smysluplnější než obrazy výrobků.

Pouhým odstraněním obrazů z přirozeného prostředí a jejich odvykláním za pomoci stroje ztrácejí lidé jeden z atributů, jenž je odlišuje od předmětů. Výrobky však nemají co ztratit, a tak na televizní obrazovce nastává jisté zrovnoprávnění předmětů a aury zbavených živoucích bytostí. To způsobuje, že televize je ze své podstaty mnohem účinnější a působivější médium pro reklamu než pro sdělování informací, v nichž hraje roli jakákoli životní síla: lidské pocity, vzájemné působení člověka s člověkem, přirozené životní prostředí nebo způsob myšlení či bytí.

Reklamním pracovníkům a jejich zaměstnavatelům – inzerentům – však tato stejnost nestačí. Kdyby ponechali své výrobky v jejich přirozeně neživém stavu, těžko by to v někom vyvolalo touhu, aby si je koupil. A tak jde reklama o krok dál a kolem výrobku vystaví dramatické prostředí, jež jej obdaří zdánlivým životem. Samotný výrobek v sobě žádné drama neobsahuje, a tak se využijí technické prostředky k jeho oživení a ozvláštňení: stříhy, úpravy, kamerové triky, animace a další efekty, kterými se budeme zabývat v šestnácté kapitole. Mají za úkol jediné, a to přidat výrobku umělou životní sílu. Tyto technické prostředky vedou k paradoxní situaci, že výrobky mají schopnost překonat svou obraznou silou živé tvory, jimž byla v procesu mechanické nebo elektronické reprodukce aura odňata.

Televize tak dosahuje toho, co by v normálním životě bylo naprosto nemožné: věci jsou „živější“ než lidé.

Walter Benjamin z faktu oddělení lidí a umění od jejich aury vyvozuje rozsáhlé politické a psychologické závěry.

Tvrdí, že nejen umění, ale i lidé a příroda ztrácejí zničením aury při mechanické reprodukci půdu pod nohama, přicházejí o svůj smysl v čase a prostoru. Výsledkem je pak situace, v níž stejně jako v případě výrobku lze obrazy lidí i umění použít k jakémukoli účelu. Odříznutím od vnitřního smyslu, který by byl naprosto zřejmý, kdyby obraz, předmět a kontext stále ještě splývaly, dochází ke vzniku podobně izolované estetiky, v níž nelze rozlišit mezi různým využíváním obrazů. Všechno má stejnou hodnotu. Veškerý smysl umění a také lidského jednání se zredukuje na to, co se mu přidělí zvenčí. Vnitřního nezůstalo vůbec nic. Ze všeho, dokonce i z války, se může stát umění, a takto se opět dostáváme k Wernerovi Erhardovi, *Solaris* a 1984.

Pro ilustraci tohoto problému Benjamin cituje Filippa Marinettiho, jednoho ze zakladatelů italského futurismu: „Už dvacet sedm let se my, futuristé, bouříme proti označování války za neestetickou záležitost... A z tohoto důvodu tvrdíme... Válka je nádherná, protože nastoluje nadvládu člověka nad podrobenou technikou za pomo-

ci plynových masek, hrůzu nahánějících megafonů, plamenometů a tanků. Válka je nádherná, protože otevírá vysněné metalizace lidského těla. Válka je nádherná, protože obohacuje kvetoucí louky ohnivě rudými orchidejemi kulometů. Válka je nádherná, protože v obrovském souzvuku harmonizuje dělostřeleckou palbu, bombardování, příměří, lahodné vůně i hnilobné pachy. Válka je nádherná, protože vytváří novou architekturu, jako jsou obří tanky, geometrické formace letek, kouřové spirály stoupající z hořících vesnic a mnohé další... Básníci a umělci futurismu... na tyto zásady válečné estetiky nikdy nazapomenou a nechají se jimi vést v zápase o novou literaturu a nové výtvarné umění.“

Benjamin tvrdí, že ztráta vnitřního smyslu umění, lidských bytostí i přírody dále umocňuje představu, že všechny zkušenosti a prožitky lze klást na stejnou úroveň, a zákonitě vede pomalými kroky k fašismu. „Fašismus má za to, že válka dodá umělecký prožitek smyslovému vnímání, k jehož změně došlo pod vlivem techniky. Jde jednoznačně o vyvrcholení ‚l'art pour l'artismu‘. Lidstvo, jež bylo za Homérových časů předmětem úvah a rozjímání olympských bohů, zůstalo dnes osamocené. Jeho odcizení dosáhlo takové úrovně, že je schopno prožívat své vlastní zničení jako estetický zážitek nejvyššího řádu.“

### *Záliba ve znázorňování smrti*

Ronald Reagan kdysi prohlásil: „Pokud jste v životě viděli jednu jedinou sekvoji, viděli jste je všechny.“ Reagan, coby filmový herec a politik, musel mít nepochybně své zkušenosti s problémem reprodukovatelnosti vlastního obrazu. Možná že sám, stejně jako každé jiné zboží, přišel reprodukováním o svou podstatu, a tak si ani nevšiml, že všechny sekvoje zkrátka stejně nejsou.

V době, kdy tuto poznámku pronesl, jsem zrovna pracoval se skupinou Sierra Club na záchraně alespoň některých z původních sekvojových lesů, z nichž mnohé tu rostly ještě z dob před Kristem. Snažili jsme se zabránit dřevařským společnostem, aby je pokácely. Nikdo se nad Reaganovým výrokem nepozastavoval, všem připadal

charakteristický. Spousta lidí nemohla pochopit, že existuje rozdíl mezi původními prastarými sekvojemi a mladými stromky, jimiž se firmy honosily na svých pozemcích.

Osud starých stromů jim byl lhostejný, a tak si dřevařské společnosti mohly dovolit vydávat pamflety, jež se touto problematikou zabývaly značně povrchně. Jeden z jejich nejodpudivějších argumentů tvrdil, že „důvod, proč se většina lidí stará o záchranu starých sekvojí podél dálnic, je možnost u nich s autem zastavit a nechat se s nimi vyfotografovat“.

Dřevařské společnosti zřejmě nebyly tak daleko od pravdy. Jakmile totiž lidé nejsou se starými stromy v přímém kontaktu, jakmile necítí jejich auru, život a poselství vypovídající o možnostech naší planety, pak jim Reaganův výrok i argumenty dřevařských společností mohou připadat celkem přijatelné.

Abychom tomu nějak zabránili, snažili jsme se lidem sdělit, o co všechno se pokácením sekvojí přijde. Zkoušeli jsme to přes sdělovací prostředky. Roznášeli jsme fotografie nádherných starých hájů – náladových, čarokrásných, zádumčivých, úctyhodných – a pokoušeli se je udat v redakcích novin, časopisů i v televizi.

Někde nám je otiskli, jinde ne, ale ať tak či onak, vyšlo to nastejno. Reprodukce starých stromů ve sdělovacích prostředcích prostě „nezabraly“. Přenesením obrazu se příliš mnoho ztratilo. Co bylo nejhorší, stromy přišly o svou „auru“, náladu, jež je obklopovala, dokonce i o kvalitu své vlastní existence, kterou lze zachytit pouze v přítomném okamžiku.

Potom jsme začali dělat pravý opak. Roznášeli jsme fotografie rozlehlých ploch, kde byly sekvoje po stovkách vykáceny a zbyly po nich jen kilometry pařezů. Nevím, jestli jste někdy na vlastní oči viděli mýtinu, kde zůstaly jen řady pařezů, ale je to hrůzostrašné místo, ne nepodobné bojišti. Poskytuje však velmi jednoznačný pohled, jenž šíří všeobjímající cit – hrůzu – a nepotýká se s problémem znázornění aury, protože všechno už je mrtvé.

Když jsme začali tyto fotografie roznášet, sdělovací prostředky po nich doslova skočily. Některé dokonce vyslaly do sekvojových

hájů své vlastní štáby filmařů, aby zpracovaly další podrobnosti k materiálům, jež jsme jim poskytli.

V té chvíli jsem si uvědomil, že smrt je pro televizi mnohem přijatelnější téma než život. A tak když se televize rozhodla soustředit svou pozornost na obrazy mrtvých těl ve Vietnamu, nepřekvapilo mě to.

Jak v případě sekvojí, tak Vietnamu teprve mrtvá těla mohla konečně rozvířit zájem veřejnosti. Obrazy života – ať už stromů nebo křehké vietnamské kultury – zde nezmohly nic. Byly příliš složité i nadmiru prchavé. Vyžadovaly zapojení příliš mnoha smyslů. A protože nic z toho není možné sdělit prostřednictvím televize, lidem se při nich pouze pěkně usínilo.

### *Oddělení od místa a času*

Tím, že televize, fotografie i film oddělí obrazy od jejich zdroje, zničí nejen auru zobrazovaného, ale izoluje obrazy také od jejich kontextu v čase a prostoru.

Obrazy a představy, jež k vám domů dorazí, mohly být natočeny včera nebo taky před týdnem, přímo na místě, kde se staly, nebo třeba ve studiu. V době, kdy se na ně díváte, už nejsou ani místně, ani časově s čímkoli spojené. Byly odříznuty od všech souvislostí. Všechny obrazy přicházejí jeden za druhým, mají stejnou platnost. Existují pouze zde a nyní. Vznášejí se nezávazně prostorem.

Tato situace zákonitě poskytuje reklamě další výhodu a staví ji prakticky do stejné řady se všemi ostatními televizními informacemi.

Lidé a všechny živoucí bytosti existují pouze v procesu neustálého vývoje. Rok od roku se mění. Stejně tak je v pohybu veškerá lidská kultura, vládní systémy, náboženství i umění. Vystihnout podstatu člověka, kultury nebo politického systému vyžaduje alespoň jakousi historickou perspektivu. K vysvětlení výrobku žádnou historickou perspektivu nepotřebujete. Výrobky organicky nerostou, jsou už hotové a teď a tady dokonalé. Vidíte je pouze v jednom stadiu

jejich životního cyklu. Je to jejich jediné stadium, které trvá až do té doby, než se vám začnou doma rozpadat. Tím nechci říct, že by výrobky neměly svůj vývoj a historii. Nový model auta může představovat historickou změnu po stránce vnějšího vzhledu nebo technického vybavení. Ale člověk nepotřebuje znát historii aut, aby pochopil právě to, které si koupil. Vůz, jenž jste si pořídili, neroste ani se nemění.

Výrobky lze pochopit naprosto dokonale tady a teď. Jde o věčné informace nezatižené časem ani místem. Jakmile se obrazy výrobků umístí na obrazovku mezi skutečné události, jejichž kontext televize v čase a prostoru odstranila, výrobky se s nimi dostávají na stejnou úroveň, již by za jiných okolností nemohly dosáhnout. V divákově mysli tak získají mnohem větší důležitost, než by jim mohla zajistit přímá zkušenost.

Skutečnost, že se reklama dostává na stejnou úroveň s reálnými událostmi, k nimž ve světě dochází, je pouze jedním z fantastických výsledků oddělení obrazů od místa a času. K dalším patří divákova nejistota, zda k událostem, o nichž je z obrazovky informován, skutečně někdy došlo.

Vzpomínáte si na přestřelku, která se udála před několika lety v neworleánském hotelu Howard Johnson's? Celý průběh jsem sledoval v televizi.

Pravidelné vysílání bylo náhle přerušeno a kamery mě přenesly do New Orleansu, kde radikální skupina černošských revolucionářů okupovala horní patra hotelu a systematicky vyražďovala bělošské hosty. Byla to vskutku příšerná událost. Hlavou se mi honily představy, že nejspíš vypukla rasová válka.

Hlasatel oznámil, že policie právě zahájila mohutnou protiakci, a já na obrazovce viděl na vlastní oči helikoptéry, policisty s namířenými puškami a spoustu vážných tváří.

Žádné vražedné černošské revolucionáře jsem sice nezahlédl, ale uměl jsem si je živě představit podle toho, jak je z místa činu popisovala policie. Počet obětí nebyl zatím definitivní.

O několik hodin později se ve zprávách objevilo, že obléhání hotelu pokračuje, ale policie už odhaduje počet vraždicích černošských revolucionářů jen asi na dva až tři a doposud byla oficiálně potvrzena smrt pouze jednoho bělošského hosta. Nicméně vrazi zabili značný počet policistů. Ztráty na lidských životech nebyly doposud upřesněny, ale mohly přesáhnout desítku. A nyní se vrátíme k pravidelnému vysílání...

Druhého dne ráno bylo po všem a policii se nepodařilo nalézt víc než jednoho z revolucionářů, který byl zřejmě mrtev dávno předtím, než policejní akce skončila. Našel se jen jeden mrtvý host, zato banda zabila osm policistů. Policie zatím nebyla schopna vysvětlit, jak se zbývajícím členům teroristické skupiny podařilo uprchnout.

O týden později přineslo vyšetřování prováděné neworleánskou policií následující fakta: o život přišel pouze jeden bílý host, střilet sice začal jistý černoš, ale nešlo o žádného revolucionáře, nýbrž o pomatence, který byl mrtev už několik hodin, zatímco policejní akce stále ještě probíhala. Všichni mrtví policisté přišli o život ve vzájemné přestřelce. Výsledky šetření jsem našel na zadní stránce novin. Ani jediné televizní zpravodajství se, pokud já vím, o něm nezminilo.

Ukázalo se, že takřka všechna fakta odvysílaná televizí byla naprosto mylná. Nebudu se teď rozepisovat o tom, že televize svou vlastní reportáž neopravila, kdežto noviny ano, a proto jsem měl možnost uvést věci ve své mysli na pravou míru: žádní teroristé, jen jeden blázen, policisté se pozabijeli navzájem. Důležité je, že ještě teď po letech jsem schopen si vybavit záběry policejní akce. Stateční mužové, kteří riskují svůj život kvůli mně. Představy o řádící bandě teroristů. Přestože tyto informace byly naprosto falešné, dodneška si je dokážu v duchu oživit.

V dubnu roku 1976 vyšel v chicagském deníku *Daily News* článek o tom, že agenti CIA rozmístění v různých částech světa, kde novináři nejsou – ve střední Africe, v jihoamerických džunglích a podobně – krmili naprosto vymyšlenými informacemi dvě stovky

zahraničních novin, třicet tiskových agentur, dvacet rozhlasových a televizních stanic a pětadvacet nakladatelství. V těchto zahraničních sdělovacích prostředcích se vymyšlené zprávy, například o neexistujících partyzánských hnutích, vytiskly nebo odvysílaly jako pravdivé a americká média o nich pak referovala. Posléze jste si ty příběhy přečetli v denním tisku nebo jste o nich slyšeli ve vysílání večerního zpravodajství. Účelem falešných zpráv bylo manipulovat informacemi tak, aby se zahraniční vlády, i ta naše, mohly domnívat, že jistá událost se stala, přestože k ní vlastně nikdy nedošlo. A naopak. Na základě těchto informací se pak vydávala politická rozhodnutí. Docházelo k záměrné mystifikaci veřejného mínění. A od něj se odvíjel běh světové politiky.

Vzpomenete si ještě na incident s posádkou lodi Mayaguez v roce 1975? Hlasatel Walter Cronkite tehdy ve zprávách oznámil, že prezident Ford pověřil ministra zahraničí Kissingera, aby se ujal záchranné akce nedaleko kambodžských břehů, kde došlo k útoku na posádku a k jejímu zadržování. Kissinger vyslal letecké síly, aby bombardovaly jistý ostrov, kde se posádka měla údajně nacházet (ve skutečnosti tam však nebyla). Napadlo vás tenkrát při sledování celé události a při vytváření vlastního názoru, že všechny osoby i jednotlivosti byly jen mediální obrazy popisující mediální akce odvíjející se od jiných mediálních obrazů založených na předchozích mediálních informacích?

Bohužel se to týká prakticky všech zpráv přenášených sdělovacími prostředky. Odehrávají se mimo náš život. Existují lidé, kteří o nich referují, i vládní představitelé, kteří na jejich základě jednají. Avšak pro většinu lidí sedících doma u televize a sledujících zprávy neexistuje způsob, jak se dozvědět, co je pravda a co ne. Pokud se zpravodajství drží jisté logiky, pak máme za to, že je pravdivé. Jsme schopni posoudit logiku události jednoho dne, pokud se nám zdá, že navazuje na logiku událostí předchozího dne, o nichž jsme se dozvěděli opět ze sdělovacích prostředků.

Za těchto okolností se může stát, že zprávy budou existovat pouze ve sdělovacích prostředcích a nikoli v reálném světě. Přesně tak vypadala situace, o jaké hovořil Orwell v románu *1984*. Existoval vůbec nějaký Goldstein? Byla vůbec nějaká válka mezi Oceánií a Eastasií? Jak se to můžeme dozvědět, když ke všem událostem dochází ve vzdálených místech a všechny zprávy o nich k nám přicházejí přes televizní obrazovku?

Jsou-li všechny informace omezené pouze na ty, jež dostáváme ze sdělovacích prostředků, a jsou-li tak dokonale vytrženy z kontextu času a prostoru, pak vytvoření libovolné reality a její odvysílání přímo do našeho mozku je velice snadné. Dřívější lež se stává – jak to nazývá Werner Erhard – „podkladem reality“ pro sérii dalších lží. K tomu ani nepotřebujeme CIA. Každé večerní zprávy jsou plné informací, které si nemůžeme nikde ověřit. Jak bychom také mohli? Jediný způsob, jak si člověk může být jist, že se něco opravdu stalo, je být u toho. Pokud nemůže, pak nezbyvá než tomu slepě věřit.

Problém nejistoty, jenž je způsoben izolovaností v čase a místě, se týká všech sdělovacích prostředků. V jedné z předchozích kapitol jsem popisoval korespondenci, již jsem vedl se svým přítelem antropologem Nealem Danielsem o tom, jak je pro mnohé kultury důležité světlo. Také jsem se zmiňoval o návštěvě Mikronésie a o muži, s nímž jsme se tam setkali. Dále jsem, abych podpořil vlastní argumenty, citoval slova jisté dámy pronesená na konferenci o životním prostředí. Jak si ale můžete být jisti, že k tomu všemu skutečně došlo? Pravda, mohli byste navštívit Americkou antropologickou společnost, najít si tam Neala Danielse a zeptat se ho. Pokud ovšem existuje. Mohli byste napsat na michiganskou univerzitu, vyžádat si tam seznam účastníků oné konference o životním prostředí a pokusit se najít ženu, která by odpovídala mému popisu. Mohli byste to udělat pouze v případě, že ke konferenci skutečně došlo. Ale namáhali byste se takhle? Vždyť by to byla spousta práce.



těmto pořadům mělo předcházet upozornění asi tohoto obsahu: Nejde o stoprocentně pravdivý příběh, zakládá se jen na některých prvcích toho, co se skutečně stalo.“

Já si myslím totéž. Pokud by ovšem takovéto dementi mělo provázet zdramatizované dokumenty, pak by totéž mělo v mnohem větší míře platit i u zpráv. Jak to vyjádřila věhlasná sanfranciská novinářka Susan Halasová: „Zpravodajství neexistuje, je pouze sdělovací prostředek.“ Zatímco dokumentární dramata zestruční historickou událost do hodiny či dvou, zpravodajství musí totéž nacpat do třiceti vteřin a vypustit tak většinu informací, jež by rozumní, myslící lidé pro pochopení právě probíhající události potřebovali. Na obrazovce zůstává pouze kostra příběhu, která poskytuje jen útržkovité informace o tom, co by lidé měli vnímat a pochopit.

Příčinou je zákonitá nutnost zhušťovat informace v čase. Způsob, jakým se informace zestručňují – tedy vymezení toho, co zůstane a co se vytratí – popíšete na konci následující kapitoly, kde se budeme zabývat zdůrazněnými momenty a jejich využíváním při tvorbě zpravodajství.

## Uměle vytvořená neobyvkllost

V úvodních kapitolách popsaná technická omezení způsobují, že televize musí čelit mnohem hlubšímu a závažnějšímu problému: je totiž ze své podstaty nudná.

Tvůrci televizních programů vědí, že jejich informace zpracovávají pouze dva smysly, senzorická syntéza je posunutá, obrazy neostré, naprosto chybí kontext (aura i čas) a u diváků nastává otupení myšlenkových procesů. Jak tedy mají vzbudit zájem prostřednictvím média, jež svou podstatou člověka umrtvuje?

Můj přítel Jack Edelson to vyjádřil takto: „Je to velice zvláštní: když sleduji televizi, nudím se a zároveň jsem na obrazovku fixovaný. Strašně ten stav nesnáším: dívám se, jsem hluboce znuděný, a přesto se dívám dál.“ Jeho výpověď se jinými slovy ozývá z desítek dopisů, které jsem na dané téma dostal. I děti popisují své televizní zkušenosti podobným způsobem.

Hypnoticko-návyková kvalita tohoto sdělovacího prostředku má velkou zásluhu, že divák bez ohledu na svou nudu u obrazovky vydrží. Přispívá k tomu i skutečnost, že naše umělé životní prostředí nám příliš mnoho stimulace nenabízí. Televize je často jediná zábava, kterou máme k dispozici. Avšak udržet tuto znuděnou fixaci není jen tak. Televizní producenti a režiséri si jsou velmi dobře vědomi zákonitých omezení televizní techniky, a proto vyvinuli propracovaný systém triků, s jejichž pomocí se daří diváka zaujmout i přes jeho nechuť. Většinu těchto technik původně vynalezli lidé od reklamy, kteří vždy měli na experimenty spoustu peněz a pro které smysl jejich existence spočíval právě ve vymýšlení způsobů, jak udržet diváka fixovaného na obrazovku.





Zcela určitě také přispívají ke zkracování doby, po níž se dítě vydrží soustředit, a k neschopnosti zpracovávat informace, které necíleně přicházejí svou přirozenou rychlostí běžného života.

Není snad ani možné, aby neustálé útoky fantastických a v reálném životě neexistujících obrazů nevyvolávaly v divákovi stres. Přerušování pozornosti každých deset vteřin musí působit destruktivně na duševní procesy, které vývoj lidského druhu vybavil k přijímání informací v přirozeném, osobním rytmu. Kdyby byl tento rytmus přerušován rychlostí, jaká je u televize běžná, vedlo by to doslova k šílenství.

Vypnout televizi a vyjít si ven nebo si jen tak s někým popovídat přestává být uspokojivou zábavou. Člověk potřebuje vzrušení, děj, akci! Život se stává nudným a televize zajímavou, a to všechno jen díky systému technických triků.

Rychlost a těkavost běžných televizních programů se v případě reklamy ještě stupňuje.

Pokud uplatníte *Test technických zásahů* na pár půlminutových nebo minutových reklamních šotů, zjistíte, že je v nich přibližně dvojnásobný počet triků než u běžných, už i tak značně přeplněných programů. Třicetivteřinový reklamní snímek bude mít v průměru deset až patnáct technických zásahů. Jen velmi zřídka uběhne mezi jednotlivými technickými triky více než šest vteřin. A to není všechno: reklamy používají mnohem širší škálu technických triků. Vedle běžného přibližování a vzdalování kamery, záběrů ze všech stran a stříhové techniky se v reklamách na obrazovce mnohem častěji setkáme s blikajícími slovy, s útržky písní, kreslenými či animovanými postavíčkami, komentářem mimo obraz, záběry z vrtulníku a podobně.

Pokud má běžné televizní vysílání problémy s udržení vaší pozornosti bez technických triků, tvůrci reklam jsou na tom několikrát násobně hůř. Součástí programu jsou příběhy nebo zprávy, tedy něco aspoň trochu zajímavého, a televizní tvůrci mají možnost i přes omezení daná sdělovacím prostředkem nabídnout jakýsi obsah. Reklama v sobě už ze samotné podstaty žádnou zajímavou

sdělnou hodnotu neobsahuje. Smysl je vždy stejný. Na obrazovce vidíte třeba záběry moře, podstata sdělení však tkví v prodeji piva. Nebo to může být obraz krajiny, poselstvím reklamy je však auto. Sledujete útulný domov, propagovaným výrobkem je káva. Ať už se na obrazovce děje cokoli, sdělovaný obsah se vždy týká pouze zvýšení prodeje některého z výrobků a v tom nelze nalézt naprosto nic zajímavého. A není to jen nudné. Dokonce to jde na nervy. Proto se triků musí používat v každé reklamě. Maxwell Arnold, tvůrce reklamních snímků ze San Franciska, jeden z mála ostrých kritiků tohoto průmyslu, řekl v jednom interview rozhlasovému redaktorovi: „Kdo by probíhal reklamy sledoval, kdyby se na obrazovce neobjevilo nic kromě jejich obsahu?“ V případě absence zajímavého obsahu musí nastoupit technika.

Ti, kdo si reklamu platí, utrácí neuvěřitelné sumy, aby dosáhli technické dokonalosti. Průměrný finanční rozpočet za minutu reklamy dosahuje asi desetinásobku nákladů na minutu jakéhokoli jiného programu. Není nic mimořádného, aby třicetivteřinová reklama měla výrobní náklady od padesáti do sta tisíce dolarů, což často stačí na pokrytí celkových výdajů mnoha půlhodinových pořadů. Peníze padnou na technické zpracování reklamy a další rozvoj a výzkum technik, jejichž úkolem je udržet váš zájem o program, který jinak nic zajímavého neobsahuje. Důkazem úspěšného vynaložení výdajů je výrok, který můžeme často zaslechnout: „Víte, někdy si myslím, že reklama je v televizi tím nejzajímavějším.“

Tvůrce reklamy lze považovat za opravdové umělce tohoto sdělovacího prostředku. Jsou to skuteční experti v umění fixačních technik. Právě od nich se učí autoři dalších televizních pořadů a nakonec i politici.

Během prezidentské kampaně, kdy proti sobě stáli Ford a Carter a Ford s neuvěřitelnou rychlostí dotahoval na Cartera, byl poměr technických triků v reklamních snímcích obou kandidátů asi čtyři ku jedné ve prospěch Forda. Nepochybují, že kdyby byl Ford vynaložil jen o něco více peněz na reklamu a kdyby tato propagační kampaň trvala o pár dnů déle, předstihl by Cartera bez ohledu na

sdělný obsah těchto reklamních snímků. Vzhledem k roli, jakou dnes hraje televize při volební kampani, reklamní technika se v americké politické aréně stala mnohem důležitější než její obsah.

Skutečnost, že reklama obsahuje mnohem více technických triků za minutu než běžné televizní programy, je významná ještě z jiného, mnohem komplikovanějšího hlediska. Reklama je od samého počátku silně znevýhodněna ve srovnání s jinými programy, musí být technicky zajímavější, musí nad nimi nějakým způsobem převládnout, jinak neuspěje. Pokud by reklama na obrazovce neměla úspěch, inzerující společnosti by přestaly programy sponzorovat, což by vedlo – alespoň při současném uspořádání – k okamžitému kolapsu ekonomické základny televize. Kdyby tedy někdy nastala situace, že by byly televizní programy příliš zajímavé, přivedilo by to konec televize. Ideálního poměru mezi programy a reklamními snímky je dosaženo tehdy, je-li program jen natolik zajímavý, aby vás u obrazovky udržel, ale zase ne takovou měrou, aby mohl reklamě skutečně konkurovat.

To se týká nejen technické stránky věci, ale i obsahu. Při vzácných příležitostech, kdy se na obrazovce děje něco opravdu zajímavého nebo dojemného, jako například pohřeb prezidenta Kennedyho nebo mimořádný projev prezidenta republiky, to znamená v případě, kdy je divák vytržen z letargie skutečně výrazným obsahem na rozdíl od technických triků, pak firmy dělají všechno pro to, aby své reklamní snímky z vysílání stáhly. Samozřejmě přitom tvrdí, že tak činí proto, že je prý „nevkusné“, aby v takových chvílích inzerovaly své zboží.

Ale kdy je vlastně inzerce „vkusná“? Chtějí tím snad inzerující firmy říct, že každodenní obtěžování televizních diváků jen proto, aby mezi nimi lovily potenciální zákazníky pro své zboží, není nezdvořilé a hulvátské? Kdyby k vám tímto způsobem každý večer někdo chodil, určitě byste na něho dřív nebo později zavolali policii. Reklama je vždy nevkusná. Pod pojmem „nevkusné“ mají inzerující firmy na mysli fakt, že pokud se na obrazovce děje něco skutečného, může to negativně ovlivnit účinek jejich reklam. V kon-

textu konkrétní reality si může divák snadno uvědomit prázdnotu, absurdnost, drzost a neskutečnost reklamy. Ta je efektivní pouze v prostředí, kde skutečné splývá s vymyšleným, všechno je v jednom tónu, navzájem od sebe nerozlišitelné. Teprve tehdy může reklama plně využít svých technických triků, ve sdělovacím prostředí se zvýrazní a vytvoří tak svou umělou neobvyklost. Nejlepší prostředí pro reklamu je monotónní a nezáživné, teprve v něm se může stát výraznou událostí.

Ne nadarmo inzerující firmy sponzorují jistý typ programů, který vytváří dostatečně monotónní pozadí pro jejich reklamu. Todd Gitlin ve svém článku, který je pravděpodobně tím nejlepším, co bylo kdy o televizi napsáno (*Sixteen Notes on Television* přetištěný ve sborníku *Literature in Revolution*), říká: „Reklama je účelem, podstatou; programy jsou jen vyplněním mezer.“ Programy existují jen proto, aby inzerenti našli způsob, jak vás přimět ke sledování svých reklam. Bez reklamy by žádné jiné programy neexistovaly. Skutečným obsahem televize je reklama, a kdyby se to mělo nějak výrazně změnit, pak by firmy přestaly toto médium finančně podporovat a televize by přestala existovat jako prostředek populární zábavy, jakým v současnosti je.

A co nekomerční televize? Je snad při vytváření umělé neobvyklosti výjimkou z pravidla?

Všeobecně se má za to, že nekomerční, veřejnoprávní televize má nižší sledovanost kvůli „špatnému vkusu“ široké divácké veřejnosti. Od nejednoho liberála jsem slyšel: „Musíme vychovat lidi k tomu, aby byli schopni ocenit lepší televizní programy.“ Arogance, cynismus a omezenost tohoto postoje mě nesmírně rozčiluje.

Pokud uplatníte náš *Test technických zásahů* na vysílání nekomerční televize, pravděpodobně zjistíte, že kromě dokumentárních pořadů najdete v každé minutě vysílání obvykle jen dva až tři zásahy a ty jsou ještě z té technicky jednodušší kategorie: přepínání kamery, střídavé záběry celku a detailu. Protože tvůrci programů nekomerční televize nemají tak dobré finanční zajištění jako jejich

kolegové z komerční televize, mohou si dovolit asi jen čtvrtinu jejich technických triků. Nakonec to vypadá asi takto:

Reklama: 20–30 technických zásahů za minutu.

Programy komerční televize: 8–10 technických zásahů za minutu.

Veřejnoprávní televize: 2–3 technické zásahy za minutu.

Technické triky nejsou jedinými určujícími faktory zájmu diváků, ale lze v nich spatřit mnohem logičtější vysvětlení oblíbenosti jistých programů než v tvrzení, že lidé násilí na obrazovce vyžadují. Diváci chtějí jediné: aby je program zaujal. Ve světě, kde skutečně zaujetí a jedinečné zážitky patří mezi čím dál vzácnější osobní zkušenosti, a ve sdělovacím prostředí, který má umrtvující podstatu, je div, že vůbec ještě existují lidé, kteří – když se vezme v potaz tak slabá úroveň technických efektů – dokážou vydržet u jakéhokoli nekomerčního programu. Připadá mi jako dojemný důkaz lidské životaschopnosti, že přes to přese všechno pořád ještě někteří z nich pokračují v hledání obsahu, který není uměle zpracovaný a efektně zabalený.

Nic z toho se netýká otázky, zda je vysílání veřejnoprávní televize lepší než té komerční. Většina producentů veřejnoprávní televize má totiž stejný žebříček hodnot jako jejich kolegové z televize komerční a přesně ze stejných důvodů. Uvědomují si, že technické triky jsou pro sledovanost tohoto bytostně umrtvujícího média naprosto nezbytné a že bez diváků nemůže existovat ani nekomerční televize. Proto se snaží investovat do techniky co nejvíce finančních prostředků. Při tvorbě programů se řídí stejnými požadavky na „dobrou televizi“. Finanční prostředky komerční i veřejnoprávní televize dokonce pocházejí ze stejných zdrojů: od velkých naftařských a chemických společností.

Někdy se má za to, že vlastně o nic nejde, když se reklamní záměr firem ve veřejnoprávní televizi omezuje jen na nenápadné sdělení na začátku a na konci, kdože daný pořad sponzoruje. Těmto společnostem však nejde ve veřejnoprávní televizi o totéž jako v případě televize komerční: účelem není krátkodobé zvýšení prodeje výrobků, ale dlouhodobé budování image, což se může příz-

nivě projevit v reakcích veřejnosti. Navíc i pouhé opakování jména firmy v nekomerční souvislosti vede k rozsvícení neuronové reklamní tabule, kterou už máme do mozku implantovanou komerčním vysíláním. V neposlední řadě hraje roli i zanedbatelná cena za tato diskretní poděkování. Za to, že se jejich jméno objeví na obrazovce před začátkem a po skončení půlhodinového programu, zaplatí firmy pár tisíc dolarů. Sponzorovat půlhodinový program ve veřejnoprávní televizi většinou stojí méně než jeden šedesátivteřinový reklamní snímek.

Kromě těchto rozdílů je veřejnoprávní televize stejná jako kterákoli jiná. Ve hře jsou peníze, sledovanost, tentýž trh a tentýž sdělovací prostředek se všemi svými technickými omezeními. Proto ani tvůrce nekomerčních televizních programů nemá dvakrát na výběr.

Výmluvným důkazem tohoto tvrzení jsou nejoblíbenější programy veřejnoprávní televize. Například v seriálu *Sesame Street*, nejpopulárnějším pořadu veřejnoprávní televize USA všech dob, najdeme stejný nebo někdy i vyšší počet technických triků za minutu než ve srovnatelných programech komerční konkurence.

Mám pocit, že se nedostatečně oceňuje fakt, že u kolébky *Sesame Street* stáli od samého počátku bývalí pracovníci reklamy. S využitím všech technik, jimž se v reklamě naučili – rychlé střihy, prolínání písní a animovaného filmu, krátké časové úseky – se jejich program stal „nejzajímavějším“ v historii veřejnoprávní televize. Tato „zajímavost“ je však založena na technických postupech a ty jsou stejné, jakých se používá v reklamě.

### „Zcizené“ sledování

Test technických zásahů je pro televizi velmi nebezpečný. Proto jsem vás také požádal, abyste si jej vyzkoušeli. Jakmile si lidé začnou uvědomovat stupeň, jakým je technika – spíše než cokoli jiného – udržuje fixované k obrazovce, teprve potom se mohou začít od této závislosti oprošťovat. Tento proces jsem sledoval u svých











jakékoli zkusení celé události. Většina dotázaných měla naopak za to, že právě tohle je správný postup, jak udělat dobrou reportáž. Jak to vyjádřil jeden ze zodpovědných redaktorů: „To je přesně to, zač jsme placeni.“

K čemu vede tendence zdůrazňovat dramatické momenty ve zprávách, vyjádřil ještě výstižněji John Birth v srpnovém čísle *TV Guide* (9. srpna 1975), kde poukazuje na to, že některé prvky zpravodajství vyhovují potřebám tohoto média lépe než jiné a výsledkem je nebezpečné „zjednodušení“. A dodává: „Snažme-li se pochopit často až děsivou složitost současných problémů, je to takřka nepřekonatelná potíž i bez toho, že bychom se o to pokoušeli prostřednictvím televizní obrazovky. Pravděpodobnost neúspěchu je velmi vysoká. Člověk se snaží porozumět abstraktním záležitostem – makroekonomickým mechanismům, politickým filozofiím a mezinárodním strategiím – a ty nelze v televizi ukázat přímo jako třeba bitevní pole nebo demonstraci.“

Jakmile nastane situace, kdy je zapotřebí zpracovat těžko uchopitelný nebo příliš složitý materiál, tvrdí Birt, vybírají se pouze ty prvky, jež se na obrazovce vyjmají nejlépe. Spíše se zvolí jeden specifický případ, dejme tomu konkrétní hladovějící rodina, než všeobecný rozbor příčin chudoby, neboť pak by se jednalo o příliš komplikovanou záležitost, která v televizi nevynikne. Birt k tomu říká: „U složitých problémů je příliš vysoké riziko, že budou nudné. Dobře zpracovaná reportáž o hladomorem sužovaném kraji nebo i jediná hladem strádající rodina z appalačské oblasti je z hlediska divácké přitažlivosti mnohem úspěšnější než analýza světového problému nedostatku potravin. Program o tom, jak se žije ve Wattsu nebo Harlemu, bude snáze pochopitelný, a tudíž sledovanější než rozbor problémů bytové politiky... Mám za to, že různé formy a techniky televizní žurnalistiky mohou snadno způsobit, že veřejnost bude společností, v níž žije, čím dál tím méně rozumět.“

Birt jako řešení navrhuje prodloužení času, který se věnuje „hlavním událostem dne“, aby se tak umožnilo hlubší pochopení předkládaného problému. To by samozřejmě vedlo k situaci, v níž by se

ještě méně času dostalo na události, které nejsou těmi „hlavními“, čímž je Birtova rada v rozporu s jeho předchozími postřehy. Některé „výrazné“ události se ještě více zdůrazní, zatímco jiné vypadnou úplně. Přinese to lepší porozumění světovému dění? Ovšemže ne. V diváčích zanechá takový výběr mimokontextových informací ještě větší zmatek.

Je mi záhadou, proč Birt v polovině své úvahy tak diametrálně otočil. Možná nemohl unést implikace vlastních závěrů. Kdyby svou argumentaci dotáhl do konce, musel by ji uzavřít s tím, že zprávy, stejně jako všechny ostatní informace zprostředkované televizi, jsou osudově a nezměnitelně předurčeny, aby zdůrazňovaly jisté prvky obsahu na úkor jiných. Pokud je tomu tak, pak skutečně „nedokážeme“ rozpoznat, co je nahoře a co dole, a musíme brát věci, jak přicházejí.

## Co projde filtrem

Nyní bych vám chtěl nabídnout seznam, jakousi směsicí omezení a tendenci televizní techniky, abychom je mohli lépe posoudit v celé jejich šíři. O řadě položek jsem se letmo zmínil již dříve. Znovu je zde uvádím proto, abychom v kostce získali obrázek o tomto médiu a mohli si jasněji uvědomit, jaký svět nám zákonitě musí zprostředkovávat.

### *Třicet tři nejrůznějších zákonitostí*

1) Válka se v televizi vyjímá lépe než mír. Je plná výrazných momentů, obsahuje děj a jeho výsledek, poskytuje nám hluboké citové pohnutí: strach. Mír je amorfní a neurčitý. Pocity s ním související jsou nenápadné, osobní a vnitřní. Je mnohem obtížnější je prostřednictvím televize přenášet.

2) Násilí je „lepší televize“ než nenásilí.

3) Pokud se má volit mezi objektivními fakty (vyličením toho, co se stalo, nebo předložením statistických údajů) a subjektivními informacemi (stanoviska, názory, pocity), pak to objektivní dostane vždy přednost. Je zde totiž větší naděje, že je lze zpracovat do vizuální formy.

4) Auta (a většina výrobků) se na obrazovce vyjímají lépe než kterákoli živoucí bytost s výjimkou lidské tváře, protože se přitom neztratí tolik osobitých informací. Čím je rostlina nebo živý tvor menší nebo čím složitější popis vyžaduje, tím obtížněji se televizi přenáší a tím je také méně pravděpodobné, že se tam vůbec objeví. Auta, stejně jako většina městských forem života, nabízejí jasně, přímočaré a jednoduché sdělení. Jejich podstatu lze sdělit mnohem

působivěji než v případě rostlin. Je zákonité, že v televizi najdeme mnohem častěji záběry aut a městských forem života než přírodního prostředí a živých tvorů.

5) Náboženství s charismatickými osobnostmi v čele, jako jsou například Billy Graham, Ježíš Kristus, reverend Moon, Mahariši nebo L. Ron Hubbard, lze prostřednictvím televize zpracovat snadněji než přírodní náboženství nebo světové názory bez výrazných vůdců, jako je třeba zenbuddhismus, léčení křesťanskou vírou známé jako Christian Science či náboženství amerických Indiánů, druidismus, případně i ateismus. Je snazší popsat jedinečné a všemocné bohy nebo bohům podobné jednotlivce, protože mají přesně definovanou charakteristiku. Přírodní náboženství jsou závislá na úrovni lidského citění a na smyslovém propojení s naší planetou. Pro televizní zpracování by bylo nutné je natolik zjednodušit, že by ztratila smysl.

6) I politická hnutí s výrazným charismatickým vůdcem jsou pro televizi vhodnější a lépe se na obrazovce vyjímají. Pokud hnutí nemá vůdce nebo nějaké výrazné ohnisko, televize je musí vytvořit. Mao se televizi snáze zprostředkovává než čínský komunismus, Graham se lépe vyjímá než křesťanství, Erhard je lepší než „hnutí za zvýšení lidského potenciálu“, Hitlera lze snadněji vysvětlit než fašismus, Nader splývá s bojem proti konzumerismu, na Nixonovi se jednodušším způsobem ukáže problém korupce.

7) Jednotlivost je lepší než mnohotvárnost. Osobnost nebo symbol se sdělí snáze než filozofie. Ta vyžaduje hloubku, čas, vývoj a v některých případech i smyslové vjemy. To ovšem platí pouze do té doby, než se z množství jednotlivostí vytvoří jejich vzájemné kopie. Potom mnohotvárnost a jednotlivost splynou v jedno.

8) Ze stejných důvodů se hierarchické uspořádání sděluje prostřednictvím televizní obrazovky lépe než demokracie nebo národ jako celek. Hierarchie je soustředná a má pevnou formu: dělí se na vůdce a jeho stoupence. Je zapotřebí hovořit pouze s vůdci. Demokratické nebo kolektivní formy v sobě nesou postupné procesy s věčně se měnící mocenskou strukturou. Televizní reportéři nemají čas udělat rozhovor se všemi.

















JERRY: Zní to lákavě, ale vím, co by se stalo. Už jsem v televizním studiu byl. Tak zaprvé, mám děsnou trému ze samotného studia. Mluvit na kamery je pro mě naprosto příšerné... A navíc vím, co se stane s tím tématem. Bude se točit kolem výzkumu. Budete tam mít dva psychology a dva experty na sdělovací prostředky, budeme svižně přeskakovat z tématu na téma a nakonec diváci stejně budou mít pocit, že vůbec nepochopili, o čem jde. Celé se to zredukuje na srovnání, kdo lépe argumentoval, a přitom vlastně jde o zkušenost, o prožitek. Nepadá vůbec v úvahu, abych šel se svými názory do televize. Kdyby to možné bylo, asi bych se nebyl namáhal s psaním té knihy. Jestli se ty informace pokusím přecedit přes to vaše médium, přijdou o obsah. A co se týče propagace knihy, tak nevím. Nejspíš si zaplatím inzerci. Inzeráty jsou pro mě skoro totéž jako tištěné informace. Obsah mohu plně ovlivnit a žádné reklamy mě nebudou přerušovat.

DRAMATURG: To se mi snad jenom zdá! Já tady mluvím o čase, který by vás nic nestál, a vy budete platit za inzeráty.

JERRY: Víte co, já se vám ozvu. Promyslím si to. Chápu, že by to pro vás bylo zajímavé téma, ale nejsem si tak jist, jestli i pro mě.

Závěrečná poznámka

## NEMOŽNÉ NÁPADY

## Televize je tabu

Podle informací knihovníků, jichž jsem se ptal, bylo na téma televize napsáno asi šest knih. Z nich pouze jedna jediná – plytký a povrchní román od Dona McGuirea *The Day Television Died* – se zabývala představou, že by televize mohla nebo měla být zrušena. Proč se jedná o tak těžko představitelný nápad?

\* \* \*

Během tří let, kdy jsem připravoval tuto knihu k tisku, mě na večírcích nebo v kavárnách oslovila minimálně stovka lidí a hned poté, co vyjádřili radost nad tím, že konečně vyjde kniha, která bude vůči televizi kritická, se mě ptali: „A vy vážně prosazujete názor, aby se zrušila?“ „Ano,“ odpovídal jsem. „Jakmile si jednou začnete pořádně televize všimnout, zjistíte, že jde o příšerný vynález, naprosto nenapravitelný. Všem by nám bez ní bylo líp.“

„Zcela s vámi souhlasím,“ zněla jejich typická odpověď, „ale přece si nemůžete doopravdy myslet, že se vám to podaří.“

Tahle poslední poznámka mě pravidelně přiváděla do rozpaků. Lidé, kteří ji pronesli, právě připustili, že televizi nesnášejí, ale zároveň na mě působili dojmem, jako by jim bylo proti mysli, domnívám-li se, že je možné se jí zbavit. Připadalo mi, že se na mě dívají jako na blázna.

A v tom je asi ten hlavní problém. Jak bych si mohl dělat naděje, že mé snahy někde povedou, když i lidem, kteří nemohou televizi vystát, připadá myšlenka na její zrušení scestná. Ale proč se nám zdá tak nemyslitelné zrušit jedno celé technické odvětví?

Pokud jsou argumenty předložené na předchozích stránkách alespoň částečně správné, pak televize představuje natolik různorodou směsici nebezpečných vlivů – duševních, fyziologických, ekologických, hospodářských a politických, jež působí újmu nejen jedincům, ale i společnosti a celé planetě – že dospívám k jedinému logickému závěru: k její existenci nemělo nikdy dojít, a pokud už k ní došlo, neměli bychom připustit, aby se v ní pokračovalo. Američané přece ze své historie znají podobné případy, kdy se zakročilo proti výrobkům, jejichž nebezpečnost se prokázala. Stali jsme se svědky situací, kdy byla uvalena různá zákonem předepsaná omezení například na tabákové výrobky, sacharin, aerosoly, rentgenové přístroje nebo některé druhy potravinářských barviv. U všech se zjistilo, že jsou příliš nebezpečné, než aby se jich využívalo bez omezení, a přitom jejich negativní dopad se týkal jen jednotlivců – údajně prý mohou způsobovat rakovinu. I v případě televize existuje přinejmenším možnost – jak jsme se mohli přesvědčit v deváté kapitole – že vede ke vzniku rakoviny vzhledem k úzkému spektru vysílaného světla. Cožpak jediné hrozba rakoviny nás přiměje něco zakázat? Jen si vezměte další vlivy, jimiž na nás televize působí: je návyková; způsob, jakým nám vkládá do mozku obrazové signály, omezuje naše poznávací schopnosti; má mnohem lepší předpoklady stát se nástrojem k vymývání mozku a navozování spánkových stavů, případně hypnózy, než ke stimulaci vědomých procesů učení; je jednou z forem smyslové deprivace a způsobuje dezorientaci a zmatek; vede k tomu, že diváci jsou čím dál méně schopni rozeznat skutečné od neskutečného, vnitřní od vnějšího, osobně prožitou zkušenost od zkušenosti zprostředkované; zbavuje nás schopnosti vnímat čas, prostor, dějiny i přírodu.

Televize navíc potlačuje a nahrazuje tvůrčí fantazii, vede ke všeobecné pasivitě a učí diváka bezvýhradně se podřizovat autoritě. Je nástrojem proměny lidí v obrazy a představy, jež přijímají z obrazovek.

Tim, jak nás ponouká k činu a zároveň jakékoli jednání potlačuje, vede k hyperaktivitě.

Omezuje a spoutává lidské poznání, mění způsob, jakým lidé získávají informace z okolního světa. Na místo přirozeného přijímání podnětů různými smysly a jejich zpracovávání intelektuálními pochody nám televize nabízí velmi úzce zaměřené smyslové zkušenosti, čímž redukuje množství a druh informací, které lidé mohou obdržet. Televize udržuje naše povědomí o světě ve svých velice úzkých a nepružných kolejkách, které jsou jen nepatrným zlomkem přírodního informačního pole. Sledováním televize nabýváme dojmu, že toho víme čím dál víc, ale zatím je tomu přesně naopak – víme čím dál méně.

Televize nás všechny uzavírá do svého světa a stává se naší jedinou zkušeností, čímž prakticky nahrazuje životní prostředí. Mnohem rychleji se tak odcizujeme přírodě a tím se urychluje i její ničení. Stále hlouběji nás to posouvá do dnes již převažující umělé reality. Máme čím dál méně nezprostředkovaných osobních vědomostí a veškeré informace se čím dál více soustřeďují do rukou vědeckotechnicko-průmyslové elity. Televize je svou podstatou nedemokratická: je to dáno jejími provozními náklady, omezeným druhem informací, jež je schopna šířit, způsobem, jakým mění diváky, a skutečností, že je to vždy hrstka osob, kdo jejím prostřednictvím promlouvá, kdežto zbývající miliony jejich představy pouze pasivně vstřebávají. To vše způsobuje, že ji mohou nejefektivněji využívat jen ty největší podniky v zemi. Pomáhá jim formovat lidské myšlení, aby se vešlo do úzce zaměřených a na zboží orientovaných kolejí, jež tak skvěle zapadají do umělého životního prostředí. Televize způsobuje, že lidé se začínají čím dál víc podobat dálnicím, předměstským čtvrtím a zboží. Je pak mnohem snadnější je kontrolovat a řídit. Timto způsobem ti, kdo ovládají televizi, dále upevňují svou moc.

Televize přispívá k vytvoření společenských podmínek vhodných pro autokracii: vede ke vzniku odpovídajícího způsobu myšlení a zároveň odvádí naši pozornost, takže si ani neuvědomujeme, že k tomu dochází.

Vezmeme-li v úvahu všechny tyto aspekty a ještě řadu dalších, jež jsem zde popsal, je vůbec ještě nutné dokazovat, že televize způsobuje rakovinu, abychom se jí definitivně zbavili? Není možné ji postavit mimo zákon na základě jejího negativního politického, ekonomického a psychologického působení? I kdybychom se mohli opřít jen o zlomek těchto argumentů, nebyly by z dlouhodobé perspektivy důležitější než skutečnost, že jistě procento lidí onemocní? Proč nám připadá až tak nenormální zakázat technický vynález s natolik negativním dopadem? Jedna z možných odpovědí na tyto otázky vychází z naprosto mylného pojetí techniky jako neutrálního, neškodného nástroje, jehož lze použít k dobrým nebo špatným účelům podle toho, kdo jej ovládá. Američané dosud nepochopili, že řada technických oborů předem určuje své využití, působnost a dokonce i druh lidí, kteří je budou ovládat. Ještě pořád jsme se nenaucili přemýšlet o technice jako o něčem, co už má v samotné své formě předem zabudovanou ideologii.

Další vysvětlení nabízí fakt, že jakmile se jednou technický vynález rozroste do dostatečně obrovského měřítka, prakticky do sebe uzavře naše vědomí a stává se naším duševním životním prostředím. Zatímco si klidně umíme představit život bez rentgenu nebo aerosolů, už bychom si asi nedokázali představit, že bychom mohli žít bez betonu, aut nebo elektřiny. Jsou tak všudypřítomné, že doslova obklopují veškeré naše vědomí. Jsme v nich uvěznění, a jak říká McLuhan, „ryba je ten poslední tvor, který je schopen porozumět vodě“. Nejrozšířenější technické vymoženosti se pro nás stávají těmi nejneviditelnějšími. Televize je extrémní příklad této všudypřítomnosti a uzavřenosti. Stává se nejen vnějším prostředím pro většinu populace, ale dokonce se promítá přímo do nás. Vstoupila do nás a pohltila nás natolik, že pro většinu z nás je těžké si uvědomit, že zde není ani jednu jedinou lidskou generaci a čtyři miliony let lidského vývoje se jaksi obešly bez ní.

Třetím důvodem, proč nevěříme v možnost kontrolovat technický vývoj, je skutečnost, že k tomu opravdu nemáme prostor. Na-

prostá většina z nás vůbec nemá co mluvit do výběru či ovládnání jednotlivých prvků technického rozvoje. Tato volba, jak už jsem se zmínil, leží výhradně v rukou stejné vědecko-technicko-průmyslové elity, jejíž moc se dále upevňuje právě oním vývojem techniky, který tato elita propaguje. Z našeho hlediska se to jeví tak, že vynalezené a neustále vylepšované stroje se náhle objeví na scéně jakoby odnikud. Přesto se jim náš život, organizační struktury i naše chápání přizpůsobují. Nedostaneme prostor, abychom se k nim v době jejich zavádění vyslovili. Jediné, co se po nás chce, je zaplatit za ně, používat je a pak žít pod jejich vlivem.

Jakmile nastane mimořádně vzácná příležitost, kdy přece jen vycítíme negativní působení některé z technických vymožeností, pak zjistíme, že to vyžaduje herkulovské organizační úsilí, abychom s tím cokoli udělali. Už jsem se zmiňoval o obřích nadzvukových letadlech. Přestože jde o techniku, která bezesporu patří mezi ty nejabsurdnější, nejnákladnější, zbytečné a elitářské způsoby dopravy, k zákazu jejich výroby ve Spojených státech bylo zapotřebí několikaletého úsilí tisíců lidí. Navzdory tomu letadla zahraniční výroby smějí dál na amerických letištích přistávat.

Stejně tak jsem se už zmínil o příkladu nukleární energie. Tato technologie je tak nebezpečná nejen pro naši generaci, ale i pro dalších několik tisíc, jež přijdou po nás, že nemyslitelný neměl být její zákaz, ale samotná její existence. Přesto v polovině roku 1977, kdy jsem tuto knihu dokončoval, se nechal dr. James Schlesinger z ministerstva energetiky slyšet, že „pokud si obyvatelé Kalifornie přejí zlikvidovat atomové elektrárny, budeme muset nalézt způsob, jak toto jejich přání obejít, protože energii z těchto zdrojů potřebujeme“. Podobné příklady bychom mohli uvést o genetickém inženýrství, satelitních systémech, mikrovlnné technologii, neutronových bombách, laseru, ústředních počítačových databankách a o tisících dalších procesů, včetně těch, o nichž jsme doposud neslyšeli.

\* \* \*

Domníváme se, že žijeme v demokracii, protože čas od času smíme volit mezi kandidáty do zastupitelských orgánů. Ale výběr poslanců nebo prezidenta má jen nepatrný význam ve srovnání s naší nemožností rozhodovat o technických vynálezech, jež ovlivňují způsob naší existence víc, než kdy může ovlivnit jednotlivý politik. Bez získání kontroly nad technickým vývojem jsou všechny představy o demokracii jen pouhopouhou fraškou. Pokud nemůžeme ani přemýšlet o zrušení některé z technologií nebo při zvážení všech aspektů dosáhnout jejího zákazu, pak jsme chyceni do pasti pasivity a nemožnosti, kterou takřka nelze rozlišit od života v diktatuře. Co nás mate, je skutečnost, že náš diktátor není fyzická osoba. Přestože jistí lidé mají z těchto technických vynálezů přímý prospěch a využívají jich k dosažení svých cílů, skutečným diktátorem je sama technika. David Brower, zakladatel organizace Přátelé Země, tvrdí, že na rozdíl od osob obviněných ze zločinu, u nichž platí presumpce nevinu, veškerá technika by měla být považována za nebezpečnou až do té doby, než se její neškodnost jednoznačně neprokáže. Nikdy by nemělo dojít k zavedení technologie, říká Brower, dokud nejsou její případné účinky definitivně potvrzeny a dokud se s nimi veřejnost neseznámí. Domnívá se, že je to nutné, protože jakmile už jednou k zavedení nějaké technologie dojde, je prakticky nemožné se jí zbavit, neboť mezitím natolik změní náš život a naváže na sebe tolik moci a nezadatelných práv, že její používání již nelze zastavit.

Není pochyb, že to, co Brower navrhuje, prakticky nejde uskutečnit. Mnohá technická odvětví jsou naprosto nesrozumitelná pro průměrného člověka, kterému – stejně jako mně – chybí dostatečné technické vzdělání. Navíc v řadě případů není možné u technických vynálezů předem určit všechny výhody a nevýhody, zvláště u těch, které v praxi nelze podrobit vědeckému zkoumání. Ale kam nás to zavede? Pokud nelze takové množství technologií plně pochopit nebo vysvětlit, máme připustit, že se bude pokračovat v jejich zavádění? Máme slepě věřit jejich vynálezům a těm, kdo z nich profitují? Necháme je, aby si zahrávali s naší existencí?

A pokud náhodou přece jen vycítíme negativní vliv jistého technického vynálezu, jaké máme prostředky, abychom zabránili jeho uvedení do praxe? Existuje vůbec nějaká cesta? A jak to všechno koresponduje s naší snahou rozhodovat o vlastní budoucnosti?

Ve čtvrté kapitole jsem nastínil možnost alternativního způsobu uvažování o tomto problému. Pokud věříme v demokratické postupy, musíme být také přesvědčeni, že existuje způsob, jak zabránit čemukoli, co demokracii podryvá. V případě techniky bychom asi měli najít hranici, za kterou už je demokratická kontrola nemožná, a stanovit, že cokoli se ocitne za touto čarou, je tabu. Přestože může být obtížné tuto hranici přesně definovat, jistě lze určit, který z technických vynálezů tuto čáru jednoznačně překračuje. Jakákoli technika, která svou povahou podporuje autokracii, je bezesporu mimo přijatelný rámeček. Stejně tak každý technický vynález, z něhož má prospěch jen pár lidí, kdežto nepřehlednému množství jiných působí újmu z hlediska fyzického a duševního zdraví nebo z hlediska politických a psychologických následků, tuto hranici dožadně překračuje. Nebylo by od věci postavit argument tak, že jakákoli technologie, jejíž provoz a výsledky jsou pro většinu lidí mimo rámeček jejich chápání, se ocitá za hranicí demokratické kontroly.

Otázka stojí: Může nám pořád ještě jako jediný důvod k využívání nějakého technického vynálezu stačit konstatování, že je příliš složitý, aby jej lidé pochopili, nebo že je příliš obtížné a složitě se ho zbavit? Buďto věříme v principy demokratické kontroly, nebo ne. Pokud věříme v demokracii, pak cokoli, co je mimo rámeček této kontroly, pro ni představuje nebezpečí.

V současné době je naší jedinou možností osobní volba. Přestože asi nejsme schopni udělat nic s genetickým inženýrstvím nebo neutronovými bombami, můžeme přece jen říci „ne“ televizi. Můžeme hodit své televizory do smeti, kam ostatně patří. Ale je nutné si uvědomit, že přestože tento čin, podobně jako třeba rozhodnutí nejednat autem, nám může přinést osobní uspokojení a může pro nás mít blahodárné účinky, není výrazem demokratické svobody. Z hlediska



ky, ale i veškeré zpravodajství, dali bychom větší prostor lépe uzpůsobeným sdělovacím prostředkům, aby nás o nich informovaly. Výsledkem by bylo zvýšení našeho povědomí o existenci složitějších problémů v celé jejich šíři a nejednoznačnosti.

Kdybychom postavili mimo zákon celoplošné vysílání, náš zájem by se zaměřil na lokální problémy, které bychom mohli alespoň nějak osobním přístupem ovlivnit.

Všechny tyto změny by podle mého názoru přinesly užitek a stálo by asi za to je podporovat. Ale vy si opravdu myslíte, že dosáhnout těchto změn by bylo snadnější než jednou provždy odstranit televizi jako takovou? Já to tak nevidím. Uvědomíme-li si, jak je obtížné dosáhnout pouhého snížení počtu a změny ve skladbě reklam zaměřených na naše děti, a uvážíme-li přesilu těch, kdo v naší zemi ovládají komunikační systémy, můžeme své úsilí raději věnovat pokusům zvládnout zrušení televize na jeden zátaž. Nevyžádá si to víc organizační práce a bude to jednoznačné.

\* \* \*

Představím-li si svět bez televize, vidím jediné výhody.

O co přijdeme, když už nebudeme moci přepínat tlačítkem na předem připravenou „zábavu“, bude víc než kompenzováno rozvojem lidských vztahů, probuzením lidského myšlení, obnovou osobního přístupu k hledání informací a naší činnostnosti.

Co ztratíme tím, že už nebudeme moci sledovat rozmazanou a zredukovanou verzi divadelního představení nebo lesa, se nám bohatě vynahradí přímou zkušeností, kterou nám nabízí život a přirozené prostředí. Ruku v ruce s tímto procesem se dostaví i oživení lidských citů.

Co se ztratí nemožností úniku z poznání, že mnoho lidí žije v nesnesitelných podmínkách, se může víc než vyvážit skutečným pochopením, že někdo nebo něco tyto nepříjemnosti zapřičiňuje, a naši touhou s tím něco udělat a bojovat proti silám, které – ať už jsou jakékoli – tento stav způsobují.

Jakmile se televize zbavíme, naše informační pole se okamžitě rozšíří a vrátí se do něj odložené a zapomenuté stránky života. Budeme opět získávat jednotlivé životní zkušenosti způsobem, který jsme tak dlouho nechali ležet ladem.

Charakter politických procesů by se dozajista změnil a umožnil by nám nejen nahlížet, co se děje kolem nás, z mnohem přesnější perspektivy, ale vedl by i k tomu, že obsah získá převahu nad formou. Politická a hospodářská moc, která je v současné době ve Spojených státech koncentrována jako nikdy předtím, by se určitě posunula směrem k decentralizovanějším, nekapitalistickým a společensky prospěšnějším strukturám.

Vymývání mozku by se nepochybně znovu nahradilo učením. Znalosti jednotlivců a jejich kolektivní sdílení mezi přáteli by se rozvíjelo úměrně s tím, jak by mizely monolitní, centrálně poskytované a zástupné informace.

Celkově vzato máme skvělé šance, že jakmile se vymaníme z mlhy televizních představ, přinese nám to větší pocit štěstí a spokojenosti, než na jaký jsme dosud zvyklí. Znovu začneme žít v prostředí, jež je méně umělé a autoritativní a mnohem citlivěji reaguje na osobní potřeby a jednání.

Jak dosáhnout odstranění televize? To je otázka, na kterou vám prostě odpovědět nemohu. Je však nesporné, že první krok nás všech musí vést k očistění našeho myšlení od představy, že samotný fakt televize a její existence nám brání se jí zbavit.

Děkuji.

SAN FRANCISCO, 3. července 1977