

V kultuře, jako je naše, která si už dávno zvykla všechny věci štěpit a dělit, aby je mohla ovládat, někdy šokuje názor, že z operačního a praktického hlediska je médium poselstvím. To prostě znamená, že osobní a sociální důsledky každého média — tedy každé naší extenze — vyplývají z nového měřítka, které každá naše extenze a každá nová technologie vnáší do našich záležitostí. Tak například automatizace přináší nové modely lidského sdružování, což vede ke ztrátě pracovních míst. To je její negativní důsledek. Avšak automatizace přináší i něco pozitivního: vytváří pro lidi role, jinými slovy obnovuje onu hlubokou vtaženost do jejich práce i sdružování s jinými lidmi, které naše předcházející mechanická technologie zničila. Mnozí by mohli namítnout, že jejím smyslem či poselstvím nebyl stroj, nýbrž to, co člověk se strojem dělal. Z hlediska způsobů, kterými stroj změnil náš vzájemný vztah i vztah k nám samým, bylo zcela lhostejné, zda vyráběl kukuřičné vločky nebo cadillaky. Restrukturaci lidské práce a sdružování utvářela technika fragmentarizace, která je podstatou strojové technologie. Podstata technologie automatizace je opačná. Tato technologie je hluboce integrální a decentralistická, zatímco stroj byl v modelování mezilidských vztahů fragmentární, centralistický a povrchní.

To si můžeme ozřejmit na příkladě elektrického světla. Elektrické světlo je čistou informací. Pokud není použito v nějaké verbální reklamě nebo k vyslovení jména, je jakýmsi médiem bez poselství. Tato skutečnost je charakteristická pro všechna média. Znamená, že „obsahem“ každého média je vždy jiné médium. Obsahem písma je řeč, stejně jako obsahem knihtisku je psané slovo a jako je knihtisk obsahem telegrafu. Na otázku „Co je obsahem ře-

či?“ je nutno odpovědět: „Skutečný proces myšlení, který je sám neverbální.“ Abstraktní obraz je přímým projevem tvůrčích myšlenkových procesů, které by se mohly projevit i při konstrukci počítačů. Zde se však zabýváme psychologickými a sociálními důsledky konstrukcí a modelů, které zesilují či urychlují existující procesy. „Poselstvím“ každého média nebo technologie je změna měřítka, tempa nebo modelu, které zavádí do lidských záležitostí. Železnice sice nezavedla do lidské společnosti pohyb, dopravu, kolo nebo silnici, ale zrychlila a zvětšila měřítko předcházejících lidských funkcí a tak vytvořila zcela nové druhy měst, práce a způsobů trávení volného času. K tomu došlo všude, v tropech i na severu. Vůbec zde přitom nejde o to, co železniční médium přepravuje, o jeho obsah. Naproti tomu letadlo tím, že zrychluje dopravu, rozpouští železniční formu města, politiky a sdružování. Vůbec zde nezáleží na tom, k čemu je letadlo používáno.

Vraťme se k elektrickému světlu. Nezáleží na tom, zda je užíváme při operacích mozku nebo k osvětlení večerních baseballových zápasů. Někdo by mohl namítnout, že tyto činnosti jsou jaksi „obsahem“ elektrického světla, protože by bez něj nemohly existovat. To ale pouze zdůrazňuje, že „médiem je poselstvím“, protože právě médium utváří a ovládá měřítko a formu lidského sdružování a činnosti. Obsah a využití takovýchto médií při utváření forem lidského sdružování jsou stejně pestré jako neefektivní. Je vskutku až příliš běžné, že „obsah“ jakéhokoli média nám zakrývá jeho charakter. Teprve dnes začínají průmyslová odvětví chápat, v jakých oblastech působí. Společnost IBM se jasně zorientovala teprve ve chvíli, kdy zjistila, že jejím oborem není výroba zařízení pro kanceláře a obchod, nýbrž zpracování informací. Značná část zisků společnosti General Electric pochází z výroby elektrických žárovek a osvětlovacích systémů. General Electric ještě nepochopila, že jejím oborem, podobně jako společnosti AT & T, je pohyb informací.

Jakožto komunikační médium uniká elektrické světlo pozornosti právě proto, že nemá žádný „obsah“. Proto je cenným příkladem toho, jak lidé média vůbec nestudují. Neboť mediálnímu charakteru elektrického světla si všímáme až ve chvíli, kdy napíše nějakou firemní značku. Všimáme si tím však ne světla, nýbrž „obsahu“ (nebo toho, co je ve skutečnosti jiným médiem). Poselství elektrického

světla se podobá poselství elektrické energie v průmyslu: je totálně radikální, pronikavé a decentralizované, neboť elektrické světlo i energie jsou odděleny od svého využití. Eliminují v lidském sdružování časový a prostorový faktor a vytvářejí hloubkovou vtaženost přesně tak jako rozhlas, telegraf, telefon a televize.

Ze Shakespearových citátů bychom mohli sestavit dosti vyčerpávající příručku ke studiu extenzí člověka. Někoho by mohlo napadnout, zda v těchto známých řádcích z *Romea a Julie* neměl Shakespeare na mysli televizi:

Však tiše! Co to svítá nade mnou?  
To světlo hovoří, třeba nemluví.

V *Othellovi*, který podobně jako *Král Lear* pojednává o utěpení lidí transformovaných iluzemi, nalezneme řádky svědčící o tom, že Shakespeare intuitivně předvídal transformační schopnosti nových médií:

Že čáry jsou a kouzla,  
kterými čest a cudnosť mladých dívek  
lze z cesty svést? Nikdy jste, Roderigo,  
nic takového nečet?

[I. 1, přeložil E. A. Saudek.]

Ve hře *Troilus a Cressida*, která je téměř výhradně věnována psychologickému a sociálnímu studiu komunikace, si byl Shakespeare vědom toho, že skutečná sociální a politická orientace závisí na anticipaci důsledků inovace:

Stát ve své bdělosti má spočteno  
kde jaké zrnko Plutonova zlata,  
proniká v nezbádané hlubiny,  
zná myšlenky, ba po způsobu bohů  
je, zatím němé, vyčte z kolébky.

[III. 3, přeložil E. A. Saudek.]

Následující hněvivé a anonymní čtyřverší ukazuje, že si stále více uvědomujeme působení médií, zcela nezávisle na jejich „obsahu“ či programu:

Moderní uvažování  
za dobré má jen jednání,  
za moudré ocení  
škrábání, ne však svědění.

[Přeložil Z. Hron.]

Stejný typ totálního, konfiguračního vědomí, které odhaluje, proč je médium ze sociálního hlediska poselstvím, se objevilo i v nejnovějších radikálních lékařských teoriích. Ve své práci *Život a stres* vypráví Hans Selye o tom, jak jeho teorie znechutila jednoho z jeho kolegů:

Když jsem začal s dalším vášnivým popisem svého pozorování zvířat, kterým byla podána ta či ona nečistá, toxická látka, podíval se na mě svými nešťastnými smutnými očima a se zjevným zoufalstvím mi řekl: „Ale Selye, uvědomte si, co děláte, nebo bude pozdě! Vy jste se rozhodl strávit celý život studiem farmakologie špíny!“

Stejně jako se Selye ve své „stresové“ teorii nemoci zabývá celým prostředím, tak nejnovější přístup ke studiu médií bere v úvahu nejen „obsah“, ale také médium a živnou půdu kultury, v níž konkrétní médium operuje. Dřívější neznalost psychologických a sociálních důsledků médií lze ilustrovat téměř na každém tradičním názoru:

Když generál David Sarnoff, prezident společnosti RCA, před několika léty přijímal čestný doktorát univerzity Notre Dame, prohlásil: „Máme příliš silný sklon dělat z technologických nástrojů obětní beránky za hříchy těch, kteří je mají v rukou. Produkty moderní vědy nejsou samy o sobě dobré nebo špatné; jejich hodnotu určuje způsob, jakým jsou použity.“ Tak mluví soudobý náměsíčník. Dejme tomu, že bychom řekli: „Jablečný koláč není sám o sobě ani dobrý, ani špatný; jeho hodnotu určuje způsob, jakým ho použijeme.“ Nebo: „Virus neštovic není sám o sobě ani dobrý, ani špatný; jeho hodnotu určuje způsob, jakým je použit.“ A ještě: „Střelné zbraně nejsou samy o sobě ani dobré, ani špatné; jejich hodnotu určuje způsob, jakým jsou použity.“ Jako by byly střelné zbraně dobré, kdyby kulky zasáhly správné cíle. Pokud televizní obrazovka vypálí správnou municí na správné cíle, je dobrá. To neříkám ze zlomyslnosti. Na Sarnoffově tvrzení neobstojí nic, neboť ignoruje podstatu všech médií vpravdě narcisovským stylem člověka, který je hypnotizován amputací a extenzí svého bytí v nové technické podobě. Generál Sarnoff pak vysvětlil svůj postoj k technologii knihtisku; i když prý dal knihtisk do oběhu spoustu braku, rozšířil také Bibli a myšlenky vizionářů a filozofů. Generála Sarnoffa nikdy nenapadlo, že žádná technologie nedokáže víc než se *přidat* k tomu, co již jsme.

Ekonomové jako Robert Theobald, W. W. Rostow a John Kenneth Galbraith už po léta ukazují, proč „klasická ekonomie“ nedokáže vysvětlit změnu a růst. A paradox mechanizace spočívá v tom, že ačkoli je sama příčinou maximálního růstu a změny, princip mechanizace vylučuje samu možnost růstu či možnost porozumění změnám, neboť mechanizace dosahujeme fragmentarizací každého procesu a seskupením fragmentarizovaných součástí do řady. Jak však v osmnáctém století ukázal David Hume, v pohé posloupnosti není obsažen princip kauzality. To, že po jedné věci následuje další, nevysvětluje nic. Z následování nevyplývá nic než změna. Takže k největšímu ze všech zvrátů došlo ve chvíli, kdy elektřina skončila s posloupností tím, že učinila věci mžikově rychlými. Díky mžikové rychlosti jsme si opět začali uvědomovat příčiny věcí, zatímco v dobách posloupnosti a zřetězení nám tyto příčiny zůstaly skryty. Místo abychom se tázali, co bylo dřív, zda slepice nebo vejce, začalo nám najednou připadat, že slepice je pro vejce prostředkem, jak získat další vejce.

Těsně předtím, než letadlo překoná rychlost zvuku, začínají se na jeho křídlech objevovat viditelné zvukové vlny. Náhlá viditelnost zvuku ve chvíli, kdy zvuk končí, je vhodným příkladem onoho velkého modelu bytí, který odhaluje nové a protikladné formy právě ve chvíli, kdy dřívější formy dosahují svého vrcholu. Mechanizace neměla nikdy tak silně fragmentarizovaný či sekvenční charakter jako v době, kdy se zrodil film, který nás rázem přenesl za hranice mechanismu, do světa růstu a organických vzájemných vztahů. Díky prostému mechanickému urychlení nás film přenesl ze světa posloupnosti a spojitosti do světa tvořivé konfigurace a struktury. Poselstvím filmového média je přechod od lineárních spojů ke konfiguracím. Tento přechod vedl k dnes zcela platnému postřehu: „Jestliže to funguje, je to zastaralé.“ Když pak elektrická rychlost vystřídala mechanické filmové sekvence, siločáry ve strukturách a médiích se vyjasnily a zvýraznily. Vracíme se k inkluzivní formě ikonu.

Vysoce literární a mechanizované kultuře se film jevil jako svět triumfujících iluzí a snů, které je možné si koupit za peníze. Právě v této etapě vývoje filmu se objevil kubismus, který E. H. Gombrich (*Umění a iluze*) označil za „nejradikálnější pokus o vykořenění dvojznačnosti a o prosazení vlastní interpretace obrazu — jako lidské kon-

strukce, obarveného plátna“. Kubismus totiž nahrazuje „hledisko“, perspektivní iluzi, všemi stránkami předmětu najednou. Místo specializované iluze třetího rozměru na plátně kubismus vytváří vzájemnou souhru rovin a protiklad či dramatický konflikt modelů, světla a textur, které vtažením „předávají sdělení“. Podle mnohých zde jde především o malování, ne o iluze.

Jinými slovy kubismus dvojrozměrným zobrazením pohledu na předmět zevnitř i zvenčí, zdola i shora, zepředu i zezadu a tak dále opouští iluzi perspektivy a nahrazuje ji mžikovými smyslovými uvědoměními si celku. Kubismus se zmocnil mžikově rychlého totálního vědomí a tak znenadání oznámil, že *médiu je poselstvím*. Cožpak není evidentní, že jakmile bude posloupnost vystřídána simultánností, ocitneme se ve světě struktury a konfigurace? Cožpak k témuž nedošlo vedle malířství, poezie a komunikací i ve fyzice? Specializované segmenty pozornosti se přesunuly do totálního pole, takže dnes můžeme zcela přirozeně konstatovat: „*Médiu je poselstvím*.“ Před příchodem elektrické rychlosti a totálního pole toto zjevné nebylo. Zdálo se, že poselstvím je „obsah“, neboť se lidé ptávali, o čem obraz je. Nikdy je však nenapadlo se zeptat, o čem je melodie nebo o čem je dům nebo šaty. V těchto věcech si lidé podrželi určitý smysl pro celkový model, pro jednotu formy a funkce. Avšak v elektrickém věku se tato integrální myšlenka struktury a konfigurace tak rozšířila, že se jí zmocnila pedagogika. Místo aby v aritmetice pracoval se specializovanými „problémy“, řídí se dnes strukturální přístup siločárou v poli čísla a vede malé děti k tomu, aby hloubaly o teorii čísla a „množinách“.

Kardinál Newman řekl o Napoleonovi: „Pochopil gramatiku střílného prachu.“ Napoleon věnoval určitou pozornost i jiným médiím, zvláště semaforovému telegrafu, který mu poskytl velkou výhodu nad nepřitelem. Je doloženo, že prohlásil: „Troje nepřátelské noviny jsou nebezpečnější než tisíc bajonetů.“

Prvním, kdo zvládl gramatiku knižtisku a typografie, byl Alexis de Tocqueville. Dokázal tak dobře vyčíst poselství přicházejících změn ve Francii a Americe, jako by je četl nahlas z textu, který mu někdo podal. Ve skutečnosti bylo pro Tocquevillu devatenácté století ve Francii a v Americe právě takovou otevřenou knihou proto, že se naučil gramatice knižtisku. De Tocqueville také věděl, kdy ta-

to gramatika neplatí. Když byl dotázán, proč jako znalec a obdivovatel Anglie o ní nenapíše knihu, odpověděl:

Člověk by musel trpět neobvyklou mírou filozofické naivity, aby si mohl namlouvat, že může za šest měsíců posoudit Anglii. I rok mi vždycky připadal jako příliš krátká doba k řádnému zhodnocení Spojených států, a je přece o mnoho snazší učinit si jasnou a přesnou představu o americké Unii než o Velké Británii. V Americe jsou veškeré zákony odvozeny z téže myšlenkové linie. Celá společnost je takřikajíc založena na jediném faktu; vše pramení z téhož principu. Ameriku bychom mohli přirovnat k lesu, který je prořat mnoha přímými cestami, sbíhajícími se v jednom bodu. Avšak v Anglii jsou cesty klikaté, a představu o celku si můžeme učinit pouze tím, že každou z těch cest projdeme.

Ve své dřívější práci o Velké francouzské revoluci de Tocqueville ukázal, že to bylo tištěné slovo, které po dosažení kulturního nasycení v osmnáctém století homogenizovalo francouzský národ. Francouzi se v celé zemi, od severu k jihu, stali stejným druhem lidí. Typografické principy uniformity, kontinuity a lineárnosti překryly složitost staré feudální a orální společnosti. Revoluci provedli noví vzdělanci a právníci.

Avšak staré orální tradice zvykového práva, opírajícího se o středověkou instituci parlamentu, byly v Anglii tak silné, že se žádná uniformita či kontinuita nové vizuální tištěné kultury úplně neujala. V důsledku toho nikdy nedošlo k nejdůležitější události anglické historie, totiž k Anglické revoluci po vzoru revoluce francouzské. S výjimkou monarchie nemusela Americká revoluce odstraňovat či vykořeňovat žádné středověké právní instituce. A mnozí autoři tvrdí, že se americký prezidentský úřad stal daleko osobnějším a monarchičtější, než by toho mohl dosáhnout kterýkoli evropský monarcha.

De Tocquevilleův kontrast mezi Anglií a Amerikou je zjevně založen na typografii a tištěné kultuře, které vedly k uniformitě a kontinuitě. De Tocqueville říká, že Anglie tento princip odmítla a přidržela se dynamické či orální tradice zvykového práva. Z toho plyne diskontinuita a nepředvídatelnost anglické kultury. Gramatika tisku nemůže pomoci při konstrukci poselství orální a nepsané kultury a institucí. Matthew Arnold anglickou aristokracii správně označil za barbarskou, protože její moc a postavení nemají

nic společného se vzdělaností či s kulturními formami typografie. Jak řekl vévoda z Gloucesteru Edwardu Gibbonovi po uveřejnění jeho *Úpadku a pádu římského císařství*: „Další zatraceně tlustá kniha, pane Gibbone, což? Slátaniny, slátaniny a nic než slátaniny, viďte, pane Gibbone?“ De Tocqueville byl vysoce vzdělaný aristokrat, který se dokázal odpoutat od hodnot a předpokladů typografie. Proto on jediný porozuměl gramatice typografie. A pouze takto, zachováme-li si odstup od každé struktury či média, bude možné rozeznat jejich principy a siločáry. Každé médium totiž má schopnost vnútit své vlastní předpoklady tím, kteří se nemají na pozoru. Předpověď a kontrola jsou umožněny tím, že se tohoto podvědomého narcisovského transu vyvarujeme. V tom nám nejvíce pomůže poznání, že nás takové očarování může zasáhnout bezprostředně po kontaktu, jako při prvních taktech nějaké melodie.

E. M. Forsterova *Cesta do Indie* je dramatickou studií neschopnosti orální a intuitivní kultury vyrovnat se s racionálními a vizuálními evropskými modely zkušenosti. „Racionální“ pro Západ samozřejmě dlouho znamenalo „uniformní, neustálý a sekvenční“. Jinými slovy jsme si popletli rozum se vzdělaností, racionalismus s jedinou technologií. Tradičnímu Západu se tak v elektrickém věku zdá, že se člověk stává iracionálním. Ve Forsterově románu přichází chvíle pravdy a vytržení z typografického transu Západu v Marabarských jeskyních. Rozumové schopnosti Adély Questedové se nemohou vyrovnat s totálním inkluzivním rezonančním polem, s Indií. Po návštěvě jeskyní „život šel dál jako obvykle, avšak neměl žádné důsledky; zvuky se neozývaly a myšlení se nerozvíjelo. Zdálo se, že vše je odříznuto u kořene a že je proto nakaženo iluzemi“.

*Cesta do Indie* (titul pochází od Whitmana, který měl vizi Ameriky směřující na Východ) je podobenstvím o západním člověku v elektrickém věku. Její vztah k Evropě a k Orientu je pouze náhodný. Stojíme před konečným konfliktem mezi viděným a slyšeným, mezi psanými a orálními druhy vnímání a organizace existence. Jak postřehl Nietzsche, porozumění znemožňuje činnost, a proto můžeme zmírnit prudkost tohoto konfliktu pochopením médií, která jsou našimi extenzemi, a vést tento boj jak uvnitř nás samých, tak i navenek.

Ztráta kmenovosti, způsobená literárností, a její traumatické důsledky pro kmenového člověka jsou tématem prá-

ce psychiatra J.C. Carotherse, *Zdraví a nemoc v africkém myšlení* (1953). Značnou část svého materiálu zveřejnil v článku v časopise *Psychiatry* (listopad 1959): „*Kultura, psychiatrie a psané slovo*.“ Opět to byla elektrická rychlost, která odhalila siločáry západní technologie, působící v nejdlehlších oblastech buše, savany a pouště. Jedním takovým příkladem je beduín, který si na hřbetě velblouda vozí bateriové rádio. Naše technologie běžně zaplavuje domorodce pojmy, na které je nic nepřipravilo. Elektrická média však zaplavují západního člověka přesně stejným způsobem jako domorodce. Ve svém literárním prostředí nejsme o nic víc připraveni se vyrovnat s rozhlasem a televizí, než se dokáže ghanský domorodec vyrovnat s gramotností, která jej vytrhuje z kolektivního kmenového světa a vrhá do individuální izolace. Ve svém novém elektrickém světě jsme stejně otupělí jako domorodec, který byl vtažen do naší literární a mechanické kultury.

Elektrická rychlost směšuje prehistorické kultury s odpadem po průmyslových kšeftářích, neliterární lidi s pololiterárními a postliterárními. Velmi běžným důsledkem vykořenění a zaplavení novými informacemi a nekončícím proudem nových modelů informací je různý stupeň duševního zhroucení. Tomuto tématu věnoval Wyndham Lewis sérii svých románů, nazvanou *Věk člověka*. První z nich, *Svátek mláďátek*, se zabývá právě zrychlenou změnou médií jako jakýmsi masakrem spáchaným na nevinných. V našem světě si stále více uvědomujeme účinky technologie na utváření psychiky a její projevy; ztrácíme tak veškerou důvěru ve své právo připisovat vinu. Ve starověkých společnostech vzbuzoval násilný zločin soucit. Na zabijáka pohlížely tak jako na oběť rakoviny. „Jak strašně se musí cítit“ — to byl jejich komentář. Velmi působivě se touto myšlenkou zabýval J. M. Synge v *Hrdinovi západního světa*.

Zatímco se zločinec jeví jako nekonformista, který není schopen vyhovět požadavku technologie, abychom se chovali podle uniformního a kontinuálního modelu, literární člověk má silný sklon litovat ty, kteří se nedokážou přizpůsobit. Zvláště děti, zdravotně postižení, ženy a barevní se ve světě vizuální a typografické technologie jeví jako oběti nespravedlnosti. Na druhé straně v kultuře, která místo pracovních míst přiděluje lidem role, si trpaslík, hrbáč a dítě vytvářejí svůj vlastní prostor. Neočekává se, že zapadnou do nějaké jednotné a opakovatelné přihrádky,

protože ta má stejně jinou velikost než oni. Vezměme si rčení „Světů vládnou muži“. Tato kvantitativní fráze se v homogenizované kultuře opakuje donekonečna; aby v této kultuře lidé vůbec někam patřili, musí se stát homogenizovanými a tvárnými. Právě testování inteligenčního kvocientu u nás vedlo k obrovskému přívalu nepromyšlených norem. Autoři našich testů si nejsou vědomi své typografické zaujatosti a předpokládají, že jednotné a kontinuální zvyky jsou znamením inteligence. Poškozuji tak lidi sluchové a taktilní.

Ve své recenzi práce A. L. Rowsea *Appeasement* (*The New York Times Book Review*, 24. prosince 1961), pojednávající o cestě k Mnichovu, charakterizoval C. P. Snow špičkové britské mozky a život ve třicátých letech: „Jejich inteligenční kvocient byl daleko vyšší, než je to u politických bossů obvyklé. Proč došlo k takové katastrofě?“ Snow zde souhlasně cituje Rowseův názor: „Nikdy nenaslouchali varování, protože je nechtěli slyšet.“ Protože byli antikomunisty, nemohli Hitlerovu poselství porozumět. Jejich selhání však není ničím ve srovnání s naším dneškem. Američané vsadili na literárnost jakožto na technologii či uniformitu, aplikovanou na všechny úrovně školství, vlády, průmyslu a společenského života; proto jsou dnes totálně ohroženi elektrickou technologií. Hrozba Stalina nebo Hitlera byla vnější. Elektrická technologie je uvnitř našich bran. Tváří v tvář jejímu střetu s Gutenbergovou technologií, na níž a skrze níž se utvořil americký způsob života, jsme otupěli, hlouzí, slepí a němí. Zatím však hrozba nebyla rozpoznána, a tak ještě nenastal vhodný čas ke koncipování strategie. Jsem v postavení Louise Pasteura, který lékařům vysvětloval, že jejich největší nepřítel je zcela neviditelný a že jej vůbec nerozpoznali. Naše tradiční reakce na všechna média — totiž že jde o to, jak jsou používána — je necitlivým postojem technologického idiota. „Obsah“ média se totiž podobá šťavnatému kousku masa, které má u sebe lupič, aby odlákal pozornost hlídacích psa myslí. Účinek média je silný a intenzivní právě proto, že jeho „obsahem“ je jiné médium. Obsahem filmu je román, divadelní hra nebo opera. Neexistuje vztah mezi účinkem filmové formy a jejím programovým obsahem. „Obsahem“ psaného či tištěného textu je řeč, avšak čtenáři si tisk ani řeč téměř neuvědomují.

Arnold Toynbee nemá ani ponětí o tom, jak média utvářejí historii, avšak jeho dílo je plné příkladů, kterých

můžeme při studiu médií využít. Jednou zcela vážně tvrdil, že výchova dospělých, jako například práce britského Sdružení pro výchovu dělníků, je užitečnou protiváhou bulvárního tisku. Toynbee si myslí, že přestože v naší době všechny orientální společnosti přijaly industriální technologii a její politické důsledky, „na kulturní rovině neexistuje žádná odpovídající jednotná tendence“. (*Studium historie*, ed. Somervell, I. 267). To zní jako hlas literárního člověka, který je zavalen reklamou a přitom se chlubí: „Osobně nevěnuji reklamě žádnou pozornost.“ Duchovní a kulturní výhrady, které mohou mít orientální národy k naší technologii, jim nebudou k ničemu. Technologie nepůsobí na úrovni názorů či pojmů, nýbrž stále a bez jakéhokoli odporu mění vzájemný poměr jednotlivých smyslů a modely vnímání. Vážný umělec je jedinou osobností, která se s technologií dokáže beztréstně střetnout, právě protože si je jako odborník vědom změn, k nimž ve smyslovém vnímání dochází.

Působení média peněz mělo v Japonsku sedmáctého století účinky, které nejsou nepodobné působení typografie na Západě. Pronikání peněžního hospodářství, napsal v knize *Japonsko* (1931) G. B. Sansom, „přivodilo malou, avšak nezadržitelnou revoluci, která vyvrcholila ve zhroucení feudálního systému vlády a obnovení styku s cizinou po více než dvou stoletích odloučení“. Peníze reorganizovaly smysl života národů právě proto, že jsou *extenzí* našeho smyslového života. Tato změna nezávisí na souhlasu či nesouhlasu těch, kteří ve společnosti žijí.

Arnold Toynbee se pokusil o pochopení transformační schopnosti médií pomocí pojmu „éterizace“, kterou považuje za princip stále většího zjednodušení a efektivity v každé organizaci či technologii. Typicky ignoruje *účinek* těchto forem na reakci našich smyslů. Představuje si, že pro účinek médií a technologie na společnost je relevantní právě reakce našich názorů, „hledisko“, které je zjevným výsledkem uhranutí typografií. Neboť člověk v literární a homogenizované společnosti ztrácí citlivost k pestrému a diskontinuálnímu životu forem. Součástí jeho narcisovské fixace se stala iluze třetího rozměru a „soukromý názor“. Tento člověk je zcela uzavřen tomu, co věděl už Blake či autor *Knihy žalmů*: že se stáváme tím, co nazíráme.

Dnes, kdy se chceme ve své kultuře orientovat a kdy cítíme potřebu oprostit se od zaujatosti a tlaku, který na nás vykonává každá technická forma lidského výrazu, se stačí

pouze podívat na společnost, která ještě tuto formu nepocítila, nebo na některé historické období, kdy byla neznáma. Profesor Wilbur Schramm takovýto taktický tah podnikl ve své studii *Televize v životě našich dětí*. Nalezl oblasti, kam televize ještě vůbec nepronikla, a provedl několik testů. Protože vůbec nestudoval specifiku televizního obrazu, testoval „obsahové“ preference, čas strávený před obrazovkou a slovní zásobu. Jeho přístup k tomuto problému byl zkrátka literární, i když si to Schramm neuvědomoval. V důsledku toho nepřinesla jeho zpráva nic. Kdyby byly jeho metody použity v roce 1500 a zaměřeny na účinky knihtisku na život dětí a dospělých, nebyl by se nic dověděl o změnách, které způsobila v psychologii člověka a společnosti typografie. Knihtisk vedl v šestnáctém století k individualismu a nacionalismu. Programová a „obsahová“ analýza nám neposkytují klíč ani ke kouzlu těchto médií, ani k jejich podprahové palbě.

Ve své zprávě *Komunikace v Africe* vypráví Leonard Doob o jednom Afričanovi, který si za každou cenu musel večer poslechnout zprávy BBC, přestože jim vůbec nerozuměl. Pro něj bylo důležité, aby si ty zvuky každý večer v sedm poslechl. Jeho postoj k řeči byl stejný jako náš postoj k melodii — ozývající se intonace byla dostatečně smysluplná. Ještě v sedmnáctém století měli naši předkové stejný postoj k formám médií jako tento domorodec, jak vyplývá z následujícího pocitu Francouze Bernarda Lama, vyjádřeného v knize *Umění mluvit* (1696):

Je důsledkem moudrosti Boží, který stvořil člověka, aby byl šťasten, že cokoli je užitečné pro jeho konverzaci (způsob života), je mu příjemné . . . protože všechna strava, která pomáhá k výživě, je chutná, zatímco jiné věci, které nemohou být vstřebány a proměněny v souladu s naší podstatou, jsou nechutné. Pro posluchače nemůže být příjemná rozprava, která není taková pro řečníka, a nelze ji ani snadno proslovit, pokud není s potěšením vyslechnuta.

Toto je rovnovážná teorie lidské stravy a výrazu, jakou se dnes, po staletích fragmentarizace a specializace, pokoušíme pro média opět vypracovat.

Papeži Piovi XII. velmi záleželo na tom, aby se v naší době média stala předmětem vážného studia. 17. února 1950 řekl:

Není přehnané tvrzení, že budoucnost lidské společnosti a stabilita jejího vnitřního života do značné míry závisejí na udržení rovnováhy mezi silou komunikačních technik a schopností jednotlivce na ně reagovat.

Lidstvo tomuto problému po staletí vůbec nevěnuje pozornost. Podprahové a krotké přijímání vlivu médií z nich učinilo vězení bez stěn, v němž žijí jejich lidští uživatelé. Jak poznamenal A. J. Liebling ve své práci *Tisk*, člověk není svobodný, jestliže nechápe, kam směřuje, i kdyby k tomu měl na pomoc pistoli. Každé médium je totiž také silnou zbraní, kterou je možno útočit na jiná média a jiné skupiny. V důsledku toho je náš věk věkem mnoha občanských válek, které se neomezují na svět umění a zábavy. Ve své práci *Válka a pokrok lidstva* profesor J. U. Nef prohlásil: „Totální války naší doby byly výsledkem řady intelektuálních chyb . . .“

Formativní silou médií jsou média sama, a to vyvolává řadu dalších otázek, o nichž se zde můžeme pouze zmínit, přestože by si zasluhovala celé svazky. Technologická média jsou totiž surovinami či přírodními zdroji, přesně stejnými jako uhlí, bavlna a nafta. Každý připustí, že ve společnosti, jejíž hospodářství závisí na jedné nebo dvou surovinách, jako je bavlna, obilí, ryby nebo hovězí dobytek, vzniknou v důsledku toho určité jasně patrné modely organizace společnosti. Orientace na pár hlavních surovin vytváří v hospodářství extrémní nestabilitu, avšak ve společnosti velkou odolnost. Smutek i humor amerického Jihu jsou zakotveny v takovéto ekonomice omezeného počtu surovin. Společnost orientovaná na několik málo druhů zboží je totiž přijímá jako sociální vazbu, stejně jako metropole přijímá tisk. Bavlna a nafta, podobně jako rozhlas a televize, se stávají „stálými poplatky“ celého psychického života komunity. A tato vše zachvacující skutečnost vytváří jedinečnou kulturní příchut každé společnosti. Všechny její smysly pak platí přemrštěné částky za každou surovinu utvářející její život.

Naše smysly, jejichž extenzemi všechna média jsou, jsou zároveň trvalou zátěží naší osobní energie, utvářející vědomí a zkušenost každého z nás. To lze vnímat i v jiné souvislosti, o níž se zmínil psycholog C. G. Jung v práci *Příspěvky k analytické psychologii* (1928):

Každý Říman byl obklopen otroky. Starověkou Itálii zaplavil otrok se svojí psychologií a každý Říman se vnitřně, a samozřejmě nevědomky, stal otrokem. Protože stále žil v atmosféře otroků, byl infikován — skrze nevědomí — jejich psychologií. Nikdo se před takovým vlivem nemůže uchránit.

„Valčík,“ uvádí Curt Sachs ve své práci *Světové dějiny tance*, „byl důsledkem touhy po pravdě, prostotě, blízkosti přírodě a primitivismu, která naplňovala poslední dvě třetiny osmnáctého století.“ Ve století jazzu nám možná uniká, že valčík vznikl jako horký a explozivní lidský výraz, který prolomil feudální bariéry dvorských a sborových tanců.

Existuje základní princip odlišující horká média jako rozhlas nebo film od chladných jako telefon nebo televize. Horké médium je extenzí jediného smyslu pomocí „vysoké definice“. Vysoká definice je stav naplněnosti daty. Fotografie je vizuálně „vysokodefiniční“. Karikatura je „nízkodefiniční“, prostě proto, že je v ní velmi málo vizuálních informací. Telefon je chladné médium, nízkodefiniční, protože ucho dostává jen skrovné množství informací. A řeč je chladné médium, protože posluchač toho dostává tak málo a tolik toho musí doplnit. Na druhé straně horká média nemusí být posluchači v takové míře zaplňována či doplňována. Pro horká média je tedy charakteristická nízká participace, zatímco chladná média vedou posluchače k vysoké míře participace a doplnění. Je proto přirozené, že účinky, které má na uživatele horké médium, jako je rozhlas, se značně liší od účinků chladných médií, jako je telefon.

Chladná média jako hieroglyfy či psané znaky se svými účinky velmi liší od fonetické abecedy, která je médiem horkým a explozivním. Když byla abeceda přivedena na vysoký stupeň abstraktní vizuální intenzity, stala se typografií. Specialistická intenzita tištěného slova prolomila pouta středověkých gild a klášterů a vytvořila krajně individualistické modely podnikání a monopolů. Avšak typický zvrát nastal ve chvíli, kdy do krajnosti dovedený monopol vyústil v návrat korporace a jejího neosobního vládnutí

nad mnoha lidmi. Ohřátí média písma na opakovatelnou intenzitu tisku vedlo k nacionalismu a náboženským válkám šestnáctého století. Těžká a neohrabaná média, jako je kámen, na sebe vážou čas. Použijeme-li je k psaní, stávají se vskutku velmi chladnými a spojují pak různé věky. Naproti tomu papír je horkým médiem, horizontálně sjednocujícím prostory jak v politických, tak v zábavních impériích.

Horká média umožňují méně participace než chladná; přednáška nebo kniha vedou k nižší participaci než seminář nebo rozhovor. Když se objevil knihtisk, ze života a umění bylo vyloučeno mnoho dřívějších forem a mnohé získaly zvláštní novou intenzitu. Avšak naše doba je přeplněna příklady principu, že horká forma vylučuje, zatímco chladná forma zahrnuje. Když před sto lety začaly baletky tančit na špičkách, zavládl pocit, že umění baletu nábylo nové „duchovnosti“. Tato nová intenzita z baletu vyloučila mužské postavy. Nástup průmyslové specializace a exploze domácích funkcí do prádelny, pekárny a nemocnic, postavených na periférii komunity, fragmentarizoval i roli žen. Intenzita či vysoká definice plodí specialismus a fragmentarizaci v životě i v zábavě, což vysvětluje, proč je třeba každý intenzivní zážitek „zapomenout“, „cenzurovat“ a zredukovat do velmi chladného stavu, než se jej můžeme „naučit“ nebo jej asimilovat. Spíše než mravní funkcí je freudovský „cenzor“ nepostradatelnou podmínkou učení. Kdyby měly různé struktury našeho vědomí plně a přímo přijmout každý otřes, staly by se z nás záhy uzlíčky nervů s opožděnými reakcemi, co chvíli zoufale bijícími na poplach. „Cenzor“ chrání naši centrální soustavu hodnot i naši fyzickou nervovou soustavu prostě tím, že zážitek zpočátku značně ochlazuje. Pro mnohé lidi tento chladicí systém přináší celoživotní stav psychického *rigor mortis*, náměsíčnosti, které je zvláště dobře pozorovatelné v obdobích nástupu nových technologií.

Robert Theobald v práci *Bohatí a chudí* uvádí příklad rušivého dopadu horké technologie, která vystřídala chladnou: když austrálští domorodci dostali od misionářů ocelové sekyry, jejich kultura, založená na kamenné sekyře, se zhroutil. Kamenné sekyry byly nejen vzácné, byly odjakživa základním symbolem postavení a důležitosti muže. Misionáři přivezli spousty ocelových seker a rozdali je ženám a dětem. Muži si je dokonce museli půjčovat od žen, což způsobilo zhroucení mužské důstojnosti. Tradiční

kmenová a feudální hierarchie se rychle hroutí, kdykoli se setká s nějakým mechanickým, uniformním a opakujícím se horkým médiem. Média peněz, kola, psaní nebo každá jiná forma specialistického urychlení výměny a informací povedou k fragmentarizaci kmenové struktury. Daleko výraznější urychlení, k němuž dochází díky elektřině, může podobně obnovit kmenový model intenzivní vtaženosti, který se v Evropě objevil se zavedením rozhlasu a který se nyní díky televizi asi objeví v Americe. Specialistické technologie odstraňují kmenovost. Nespecialistická elektrická technologie kmenovost vrací. Zmatek vyplývající z nového rozdělení pracovních kvalifikací je doprovázen značným kulturním zaostáváním, neboť lidé mají pocit, že musí pohlížet na nové situace stejně jako na staré a ve věku imploze přicházejí s představami o „populační explozi“. Newtonovi se ve věku hodin podařilo ukázat fyzikální univerzum pomocí obrazu hodin. Básníci jako Blake však svojí reakcí na hodiny Newtona daleko předstihli. Blake hovořil o potřebě být zachráněn „z jediné vize a Newtonova spánku“. Velmi dobře věděl, že Newtonova reakce na problém nového mechanismu byla sama pouhým mechanickým opakováním onoho problému. Blake považoval Newtona, Locka a další za hypnotizované narcisovské typy, které vůbec nejsou schopny se s problémem mechanismu vyrovnat. W. B. Yeats přišel ve slavném epigramu se zcela blakeovskou verzí Newtona a Locka:

Locke upadl do transu,  
zahrada mrtva klesla k zemi,  
Bůh z jeho boku vytáhl  
spřádací jenny.

Locke, filozof mechanického a lineárního asocianismu, je Yeatsem představován jako člověk hypnotizovaný svým vlastním obrazem. „Zahrada“, sjednocené vědomí, skončila. Člověk osmnáctého století získal extenzi sama sebe v podobě spřádacího stroje, kterému dává Yeats plně sexuální význam. Žena je tak pojata jako technologická extenze mužova bytí.

Blake na svůj věk reagoval tím, že proti mechanismu postavil organický mýtus. V dnešním pokročilém elektrickém věku je sám romantický mýtus prostou a automatickou reakcí, kterou můžeme matematicky formulovat a vyjádřit i bez imaginativní blakeovské vize. Kdyby

se Blake ocitl v elektrickém věku, nereagoval by na něj pouhým opakováním elektrické formy. Mýtus totiž je mžikově rychlou vizí komplexního procesu, který obvykle probíhá po dlouhou dobu. Mýtus je kontrakcí či implozí každého procesu a mžiková rychlost elektřiny dává dnešní běžné průmyslové a sociální činnosti mytickou dimenzi. Žijeme myticky, avšak dále myslíme fragmentárně a jedno-rozměrně.

✓ Dnešní vědci si ostře uvědomují nesrovnatelnost mezi způsoby, jakými pracují se svým předmětem, a předmětem samým. Starozákonní i novozákonní biblisté často opakují, že přestože jejich přístup musí být lineární, jejich předmět lineární není. Ten se týká vztahů mezi Bohem a člověkem a mezi Bohem a světem. Všechny tyto vztahy existují zároveň a zároveň se navzájem ovlivňují. Hebrejské a východní myšlení přistupuje k problému a jeho řešení způsobem, který je typický pro všechny orální společnosti. Celé poselství je pak znovu a znovu sledováno, zdánlivě zbytečně, po závitech soustředné spirály. Jestliže jsme ochotni je přijmout, stačí k pochopení celého poselství prvních pár vět. To zřejmě inspirovalo Franka Lloyda Wrighta, když navrhoval soustřednou a spirálovou Guggenheimovu galerii. Její forma je v elektrickém věku nevyhnutelná; soustředný model je v ní prosazen mžikovostí a hloubkovým působením elektrické rychlosti. Avšak soustřednost s jejím nekonečným protínáním rovin je k pochopení nezbytná. Je vlastně hlavní technikou pochopení. Jako taková je pro studium médií nezbytná, protože žádné médium nemá svůj význam či existenci samo o sobě, nýbrž pouze ve stálé interakci s dalšími médii.

Nová elektrická strukturace a konfigurace života se stále více střetává se starými lineárními a fragmentovanými postupy a nástroji analýzy, zděděnými po mechanickém věku. Stále více se obracíme od obsahu poselství ke studiu celkového účinku. Kenneth Boulding to vyjádřil ve své práci *Představa*, kde píše: „Významem poselství je změna, kterou vyvolává v představách.“ Zájem o účinek spíše než o význam je základní změnou, k níž došlo v naší elektrické době, neboť v účinku jde o celkovou situaci a ne o jedinou rovinu pohybu informací. Je dosti překvapivé, že tato priorita účinku před informací byla uznána v britské definici urážky na cti: „Čím větší je pravda, tím větší je urážka na cti.“

Zpočátku vyvolávala elektrická technologie obavy. Nyní

vyvolává spíše nudu. Prodělali jsme tři stadia — zděšení, odpor a vyčerpání — která se objevují při každé chorobě či životním stresu, ať již individuálním či kolektivním. Vyčerpání a deprese, které se dostavily po prvním střetu s elektřinou, nás alespoň připravily na nové problémy. Avšak zaostalé státy, do nichž jen málo pronikla naše mechanická a specialistická kultura, jsou na konfrontaci s elektrickou technologií a její pochopení připraveny daleko lépe. Zaostalé a neindustriální kultury nemusí při svém střetnutí s elektromagnetismem překonávat žádné specialistické zvyky. Navíc si do značné míry dodnes udržely svoji tradiční orální kulturu, která má totální, jednotný charakter, který je obdobný poli našeho nového elektromagnetismu. Naše staré industrializované oblasti, jejichž orální tradice automaticky erodovaly, je možná budou muset znovu objevit, budou-li se chtít s elektrickým věkem vyrovnat.

Z pohledu horkých a chladných médií jsou zaostalé země chladné a my horkí. „Městský elegant“ je horký, venkov je chladný. Avšak z perspektivy obratu postupů a hodnot, k němuž v elektrickém věku došlo, byla mechanická minulost horká a my, lidé televizního věku, jsme chladní. Valčík byl horkým, mechanickým tancem, který se hodil k industriální době svojí pompézností a spojením se společenskými událostmi. Naproti tomu twist je chladnou, vtaženou a hovorovou formou improvizovaného gesta. V době horkých nových médií filmu a rozhlasu se hrál horký jazz. Avšak jazz sám má sklon stát se neformální dialogickou formou tance, které zcela chybí opakující se a mechanická forma valčíku. Poté, co byl první náraz rozhlasu a filmu absorbován, přišel zcela přirozeně jazz chladný.

V čísle časopisu *Life* věnovaném Rusku (13. září 1961) nalezneme zmínku o tom, že v ruských restauracích a barech „je twist tabu, přestože charleston je tolerován“. Co to znamená? Země v procesu industrializace považují horký jazz za slučitelný se svými rozvojovými programy. Naproti tomu chladná a vtažená forma twistu by se takové kultuře okamžitě jevila jako zpátečnická a neslučitelná s jejím novým důrazem na mechanismus. Charleston, připomínající mechanickou loutku, ovládanou nitkami, se Rusku jeví jako avantgardní forma. Na druhé straně my spatřujeme avantgardu v chladném a primitivním, neboť od nich očekáváme hlubokou vtaženost a integrální výraz.

Příliš horlivý prodáváč a „horká“ linka se v televizním

věku stávají pouhou komedií. Smrt všech obchodních cestujících, zabitých jediným máchnutím televizní sekery, změnila horkou americkou kulturu v chladnou, která o sobě nemá ani ponětí. Jako by Amerika prožívala opačný proces, než je ten, který popsala Margaret Meadová v časopise *Time* (4. září 1954): „Mnozí lidé si stěžují, že se společnost musí pohybovat příliš rychle, aby udržela krok se strojem. Při rychlém pohybu je velmi výhodné se pohybovat v celku, tak, aby souběžně docházelo ke změnám ve společnosti, výchově i v trávení volného času. Musíte změnit celý model i celou skupinu najednou — a k pohybu se musí rozhodnout lidé sami.“

Margaret Meadová zde uvažuje o změně jako o uniformním zrychlení pohybu, jako o uniformním ohřátí zosťalých společností. Nepochybně se přibližuje svět, který bude do té míry automaticky ovládnán, že bude možno uvažovat třeba takto: „V příštím týdnu zkrátíme v Indonésii rozhlasové vysílání o šest hodin, aby nenastal značný pokles zájmu o literaturu.“ Nebo: „V příštím týdnu bychom mohli v Jižní Americe přidat dvacet hodin televizního programu a tak snížit kmenovou teplotu, kterou v minulém týdnu zvýšil rozhlas.“ Dnes by bylo možno naprogramovat celé kultury tak, aby jejich emocionální klima zůstalo stálé, stejně jako jsme už začali poznávat prostředky, jakými je možné udržovat rovnováhu ve světových tržních ekonomikách.

V čistě osobní a soukromé sféře si často připomínáme, jakých změn tónu a postojů bývá v různých dobách a obdobích zapotřebí, aby se nám situace nevymkla z ruky. Členové britských klubů si ve jménu kolegiality a kamarádství už dávno zakázali, aby se v jejich vysoce participáčních klubech vůbec někdo zmínil o tak horkých tématech, jako jsou náboženství a politika. Ve stejném duchu napsal W. H. Auden: „... v této sezóně bude mít člověk dobré vůle schované trumfy v rukávě... přímý mužný styl dnes slouží pouze Jagovi“ (úvod ke sbírce Johna Betjemana *Uhlazený, ne však elegantní*). Za renesance, kdy technologie knižtisku silně ohřála teplotu sociálního *milieu*, gentlemani a dvořané (ve stylu Hamleta a Merkucia) naproti tomu zaujali postoj ležérní a chladné nonšalance, charakteristické pro hravou a nadřazenou bytost. Audenova narážka nám připomíná, že Jago byl *alter ego* a pobočníkem intenzivně vážného a velmi nenonšalantního generála Othella. Tím, že Jago napodobil vážného a přímého generála, ohřál svůj

vlastní obraz a vyložil karty na stůl, až jej generál Othello nazval pěkně nahlas a srozumitelně „počestným Jagem“, člověkem, který naslouchá chmurnému a vážnému hlasu svého srdce.

V celé své práci *Město v dějinách* dává Lewis Mumford přednost chladným a neformálně strukturovaným městům před městy horkými a intenzivně zaplněnými. Mumford se domnívá, že se ve vrcholném období Athén ještě udržela většina demokratických zvyků vesnického života a participace. Byla to doba prudkého rozvoje nejrůznějších projevů výrazu a zvědavosti člověka, jaký už nebyl možný později, ve vysoce rozvinutých městských centrech. Vysoce rozvinutá situace již svou podstatou skýtá málo příležitosti k participaci a přísně vyžaduje specialistickou fragmentarizaci od těch, kteří by tuto situaci chtěli ovládnout. Například to, co je dnes v obchodu a řízení známo jako „rozšíření pracovní náplně“, dává zaměstnancům více volnosti v objevování a definování jejich úkolů. Podobně čtenář detektivky participuje jako spoluautor, prostě proto, že toho bylo z vyprávění tolik vynecháno. Síťové hedvábné punčochy jsou daleko smysluplnější než hladké nylonky, protože oko musí obraz doplňovat a doplňovat. Stejně je tomu v případě mozaiky televizního přenosu.

Douglas Cater v práci *Čtvrtý pilíř vlády* vypráví, s jakou chutí lidé ve washingtonských novinových redakcích zaplňovali bílá místa v obrazu osobnosti prezidenta Calvina Coolidge. Protože se tolik podobal pouhé karikatuře, pocítovali nutkání — kvůli němu i jeho publiku — jeho obraz doplnit. Je výmluvné, že dal tisk Coolidgeovi přezdívku „cool“ (chladný). Stejně jako každé chladné médium, postrádala i představa, kterou si veřejnost o Coolidgeovi utvořila, jakoukoli artikulaci dat, takže se pro něj opravdu hodilo jen jediné slovo. Byl vskutku chladný. K velké radosti tisku, horkého média horkých 20. let, postrádal chladný prezident image; proto ji tisk musel pro veřejnost teprve vytvořit. Naproti tomu Franklin Delano Roosevelt byl horkým tiskovým politikem, který s novinami soupeřil a liboval si, že mohl udělat tisku čáru přes rozpočet svými vystoupeními v horkém médiu rozhlasu. Naopak Jack Paar měl v chladném médiu televize chladnou show a stal se soupeřem majitelů nočních klubů a jejich spojenců ve společenských rubrikách. Zápas Jacka Paara s bulvárními žurnalisty byl zvláštním příkladem střetnutí mezi hor-

kým a chladným médiem, k jakému došlo při „skandálu se zmanipulovanými televizními kvízy“. Soupeření o velké výnosy z reklam mezi horkými médii tisku a rozhlasu na jedné straně a televizí na straně druhé vneslo zmatek do aféry Charlese Van Dorena a přehřálo ji. Přitom o něj vůbec nešlo.

9. srpna 1962 přinesla agentura Associated Press tuto zprávu z kalifornské Santa Moniky:

Téměř 100 řidičů muselo odpykat svůj dopravní přestupek tím, že shlédli policejní film o dopravních nehodách. Dva z nich byli stíženi nevolností a šokem a musel k nim být přivolán lékař . . .

Řidičům byla nabídnuta pětidolarová sleva z pokuty, budou-li ochotni shlédnout film *Signál 30*, vyrobený policií státu Ohio.

Ve filmu bylo slyšet i nářek obětí dopravních nehod.

Je sporné, zda film, horké médium s horkým obsahem, dokáže ochladit horké řidiče. Tento problém se však týká každého chápání médií. Horká média nemohou nikdy vést k přílišnému vcítění či participaci. Proto inzerát pojišťovny ukazující tatínka napojeného na umělé plíce a obklopeného radostně se tvářící rodinkou vzbudil ve čtenářích víc hrůzy než veškerá moudrá varování. Tatáž otázka vyvstává i v souvislosti s trestem smrti. Má těžký trest největší odstrašující účinek? A co atomová bomba a studená válka? Je hrozba masivní odvety tím nejúčinnějším nástrojem míru? Což není zjevné, že v každé lidské situaci, v níž je dosaženo bodu nasycení, dochází k určité zbrkllosti? Jsou-li veškeré dostupné zdroje a energie soustředěny v určitém organismu nebo struktuře, dochází v celém modelu k jakémusi zvratu. Ukázka brutality, která měla odstrašit, může sama brutalizovat. Brutalita ve sportu může — alespoň za jistých okolností — humanizovat. Avšak atomová bomba i odvěta jakožto odstrašující prostředek jasně ukazují, že delší období strachu vede k otupělosti, na což se přišlo při úvahách o programu výstavby protiatomových krytů. Za věčnou bdělost platíme lhostejností.

Rozhodující však je, zda horké médium působí v horké kultuře nebo v chladné. Rozhlas, horké médium, má v chladných nebo neliterárních kulturách prudké účinky, úplně jiné než dejme tomu v Anglii nebo v Americe, kde je rozhlas považován za zábavu. Chladná kultura nebo kultura s nízkým stupněm literárnosti nemůže považovat

za zábavu horká média jako film nebo rozhlas. Tato média v ní mají přinejmenším stejně převratné účinky, jaké měla v našem vysoce literárním světě televize, chladné médium.

Dnes, v situaci chladné války a horkého strachu z atomové bomby, naše kulturní strategie velmi potřebuje humor a hru. Hra ochlazuje horké situace skutečného života tím, že je napodobuje. Sportovní soutěže, v nichž se utkává Rusko se Západem, však stěží povedou k uvolnění. Je jasné, že takové sporty jitiří. A to, co ve svých médiích považujeme za zábavu a legraci, se chladné kultuře jeví jako zuřivá politická agitace.

Abychom si jasněji uvědomili základní rozdíl mezi horkými a chladnými médii, srovnajme přenos symfonického koncertu s pořadem ukazujícím jeho přípravu. Dva z nejlepších pořadů, jaké kdy kanadská společnost CBC vysílala, nám ukázaly Glenna Goulda, jak nahrává klavírní recitály, a Igora Stravinského, jak nastudovává své nové skladby s Torontským symfonickým orchestrem. Chladné médium jako televize, je-li přiměřeně užíváno, si takovouto vtaženost do procesu vyžaduje. Pro horká média jako rozhlas či gramofonová deska se hodí jasně definovaný sevržený program. Kontrastem horké a chladné prózy se mnohokrát zabýval Francis Bacon. Proti psaní pomocí „metod“, hotových celků, postavil aforismy a krátké postřehy, například „Odplata je jakousi divokou spravedlností“. Pasivní konzument chce hotové celky, ale podle Bacona se ti, kterým jde o poznání a hledání příčin, uchylují k aforismům právě proto, že jsou neúplné a vyžadují hloubkovou participaci.

Princip, který odlišuje horká a chladná média, je dokonale vyjádřen v lidovém úsloví: „Kdo by flirtoval s obrýlenou dívkou?“ I přes muzikálovou postavu atraktivní obrýlené knihovnice Marion brýle intenzifikují vnější vzhled a příliš vyplňují ženský obraz. Na druhé straně sluneční brýle vytvářejí záhadný a nepřístupný dojem, podněcující ke značné míře participace a doplnění.

Když se ve vizuální a vysoce literární kultuře s někým poprvé setkáme, jeho vzhled přehluší zvuk jeho jména, takže se v sebeobraně zeptáme: „Jak se píše vaše jméno?“ Naopak v kultuře ucha převažuje zvuk jména, což věděl James Joyce, v jehož *Plačkách za Finneganem* čteme otázku: „Kdo vás tak blbě pojmenoval?“ Pro člověka je totiž jeho vlastní jméno otupující ranou, z níž se už nikdy nevzpamatuje.

Dalším vyvýšeným místem, z něhož je dobře vidět rozdíl mezi horkými a chladnými médii, je kanadský žertík. Horké literární médium natolik vylučuje praktický a participiční aspekt žertu, že jej Constance Rourkeová ve své knize *Americký humor* vůbec nepovažuje za vtipný. Pro literáty je kanadský žertík se svojí totální fyzickou vtažeností stejně nevkusný jako slovní hříčka, která nás vytrhuje z hladkého a uniformního postupu, z typografického řádu. Literátům, kteří si vůbec nejsou vědomi intenzivně abstraktní povahy typografie, se vskutku jeví jako „horké“ právě primitivnější a participiční umělecké formy, zatímco abstraktní a intenzivně literární forma jim připadá „chladná“. „Možná jste si povšimla, madam“ řekl doktor Johnson s bojovným úsměvem, „že jsem tak dobře vychován, až to hraničí se zbytečným puntíkářstvím.“ A doktor Johnson měl pravdu, když se domníval, že „dobré vychování“ dostalo význam bílé košile a dobrého oblečení, které se snaží vyrovnat přísnosti tištěné stránky. „Pohodlí“ nahrazuje vizuální uspořádání takovým, které umožňuje nenucenou participaci smyslů. To je vyloučeno v případech, kdy některý smysl, zvláště zrak, je natolik ohřát, že začíná v situaci dominovat.

Avšak při experimentech, kde byly odstraněny veškeré vnější vjemy, začíná pokusná osoba smysly zuřivě doplňovat a propadá čirým halucinacím. Zatímco ohřátí jednoho smyslu vede k hypnóze, ochlazení všech smyslů vede k halucinacím.

Podívejme se na jeden titulek z 21. června 1963:

#### ZA 60 DNÍ ZAHAJUJE HORKÁ LINKA WASHINGTON — MOSKVA

Londýnské *Times* hlásí ze Ženevy:

Včera zde Charles Stelle za Spojené státy a Semjon Carapkin za Sovětský svaz podepsali dohodu o zřízení přímého telekomunikačního spojení mezi Washingtonem a Moskvou . . .

Podle amerických úředníků toto spojení, tak zvaná „horká linka“, zahájí činnost do 60 dnů. Budou pro ně pronajaty dvě dálkopisné komerční linky, jedna kabelová a jedna bezdrátová.

Rozhodnutí použít horkého tiskového média namísto chladného, participičního telefonu bylo krajně nešťastné. Nepochybně je ovlivnila literární zaujatost Západu pro tištěnou formu, která je prý neosobnější než telefon. Tištěná forma má v Moskvě zcela jiné implikace než ve Washingtonu. Totéž platí o telefonu. Rusové tento přístroj milují, protože je kongeniální s jejich orálními tradicemi a umožňuje bohatou nevizuální vtaženost. Rusové užívají telefon k dosažení efektů spojovaných u nás s představou člověka, který drží někoho za klopu a cosi mu ze vzdálenosti třiceti centimetrů vášnivě vykládá.

Telefon i dálkopis znamenají zesílení podvědomé, rozdílnosti kultur dané zaujatosti Moskvy i Washingtonu a přímo vybízejí k ohromným nedorozuměním. Rusové odposlouchávají místnosti a špehují uchem; považují to za zcela přirozené. Přitom jsou pohoršeni naší vizuální špiónáží a sledávají ji zcela nepřirozenou.

Už od pradávna je znám princip, podle něhož se věci v průběhu svého vývoje jeví ve formách, které jsou protikladné formám definitivním. Zájem o schopnost věcí obra-

cet se při svém vývoji ve svůj opak je zjevný v nejrůznějších prorockých i humorných postřezích. Alexander Pope napsal:

Neřest je zrůda s tváří příšernou,  
že zášť k ní cítí, kdo ji zahlédnou;  
když ji však častěji v zlých rysech čtem,  
snesem ji, politujem, obejmem.

[Přeložil Z. Hron.]

Housenka se dívá na motýla a říká: „Vsaď se, že mě v týdne parádě nechytíš?“

Na jiné úrovni jsme se v našem století stali svědky přechodu od demaskování tradičních mýtů a legend k jejich uctivému studiu. Jak začínáme hluboce reagovat na život společnosti a na problémy naší globální vesnice, stáváme se reakcionáři. Vtaženost, doprovázející naše mžikově rychlé technologie, mění i ty nejvíce „sociálně citlivé“ lidi v konzervativce. Když se na oběžnou dráhu dostal Sputnik, jedna učitelka požádala žáky druhé třídy, aby na toto téma napsali básničku. Jedno dítě napsalo:

Hvězdy jsou tak velké,  
Země je tak malá,  
zůstaň, jaký jsi.

Pro člověka má poznání i proces poznávání stejný význam. Také naše schopnost vnímat galaxie i struktury atomů je pohybem schopností, které je zahrnují a přesahují. Žák druhé třídy, který napsal uvedenou básničku, *žije* ve světě, který je daleko větší, než může dnešní vědec svými přístroji změřit či svými pojmy popsat. W. B. Yeats o tomto zvratu napsal: „Viditelný svět už není skutečný, a neviděný svět už není snem.“

Tuto transformaci reálného světa ve svět science fiction nyní doprovází rychlý proces, v němž se západní svět stává východním, zatímco Východ se pozapadňuje. Joyce tento reciproční zvrát zakódoval do tajemné věty:

Západ vytrhne Východ ze sna,  
zatímco tobě bude noc jitem.

Název jeho díla *Plačky za Finnegana* (Finnegans Wake) je řadou mnohovrstevných jazykových hříček o obratu,

v němž západní člověk opět vstupuje do svého kmenového, Finnova cyklu. Jde po stopách starého Finna, avšak tentokrát se do kmenové noci vrací v dokonale bdělém stavu. Podobá se našemu dnešnímu vědomí nevědomí.

Vystupňování rychlosti z mechanické do mžikové elektrické formy obrací explozi v implozi. V našem dnešním elektrickém věku se implodující čili kontrakční energie našeho světa střetávají se starými expanzivními a tradičními organizačními modely. Až donedávna měly naše instituce a společenské, politické a ekonomické uspořádání společný jednosměrný model. Stále o něm uvažujeme jako o „explozivním“ či expanzivním. Ačkoli už ztratil svoji platnost, stále hovoříme o populační explozi a explozi vzdělání. Ve skutečnosti naše starosti s populací nejsou působeny růstem počtu lidí. Jde spíše o to, že dnes všichni lidé na celém světě musí žít v krajní vzájemné blízkosti, způsobené elektrickou vtažeností do života druhých. Podobně ve školství nevyvolává krizi rostoucí počet těch, kteří se chtějí učit. Naše současné obavy o školský systém vyplývají z přechodu ke vzájemně propojenému poznání, zatímco dříve byly jednotlivé školní předměty odděleny. Elektrická rychlost rozpouští suverenitu jednotlivých kategorií stejně rychle jako suverenitu státu. Posedlost staršími modely mechanické jednosměrné expanze z center k okrajům už v našem elektrickém světě není relevantní. Elektrina ne-centralizuje, ona decentralizuje. Připomíná to rozdíl mezi železničním systémem a elektrickou rozvodnou sítí: železnice vyžaduje konečné stanice a velká městská centra. Elektrická energie, která slouží jak na farmě, tak v místnostech správní rady, činí centrem každé místo a nevyžaduje si velkého nahromadění lidí. Tento opačný model se dosti záhy objevil v elektrických přístrojích pro domácnost, ať už se jednalo o opékač topinek nebo o vysavač. Místo aby nám tyto přístroje ušetřily práci, umožňují nám ji vykonávat. Nyní děláme sami to, co devatenácté století přenechávalo sluhům a služkám. Tento princip platí v elektrickém věku *in toto*. V oblasti politické umožňuje Castrově Kubě, aby existovala jako nezávislé centrum moci. Dovolil by Quebecu, aby opustil Kanadu způsobem, který byl za vlády železnic zcela nepředstavitelný. Železnice vyžadují uniformní politický a ekonomický prostor. Na druhé straně letadlo a rozhlas umožňují krajní diskontinuitu a decentralizaci prostorové organizace.

Velký princip klasické fyziky, ekonomie a politologie,

princip dělitelnosti každého procesu, se dnes prostřednictvím pouhé extenze změnil v jednotnou teorii pole. Automatizace v průmyslu nahrazuje dělitelnost procesu organickou propojeností všech funkcí komplexu. Montážní linku vystřídala elektrická páska.

V novém elektrickém věku informací a programované výroby nabývá zboží samo stále více informačního charakteru. Zatím se však tento trend objevuje především v rostoucích výdajích na reklamu. Je příznačné, že právě ty druhy zboží, které jsou nejvíce využívány při společenské komunikaci — cigarety, kosmetika a mýdlo (kosmetické odstraňovače) — nesou značnou část nákladů na provoz médií vůbec. Díky růstu úrovně elektrických informací může téměř každý druh materiálu sloužit každé potřebě nebo funkci. Intelektuál se tak stále více dostává do nové role: poroučí společnosti a zároveň slouží výrobě.

Novou situaci, v níž se intelektuál najednou stal popuštěncem společnosti, pomohla objasnit práce Juliana Benda *Zrada vzdělanců*. Benda pochopil, že umělci a intelektuálové, kteří byli dlouho odcizeni moci a kteří od Voltairových dob stáli v opozici, byli nyní povoláni do služby v nejvyšších rozhodovacích grémiích. Jejich velká zrada spočívala v tom, že se vzdali své autonomie a stali se lokaji moci, stejně jako je dnes atomový fyzik lokajem válečníků.

Kdyby Benda znal lépe historii, byl by méně rozhněván a překvapen. Inteligence totiž vždy působila jako prostředník a pojítka mezi starými a novými mocenskými skupinami. Nejznámější takovou skupinou byli řečtí otroci, kteří po dlouhou dobu sloužili jako vychovatelé a důvěrníci římské moci. A právě tuto servilní roli důvěrníka obchodních, vojenských či politických magnátů hraje vzdělanec v západním světě až dodnes. V Anglii se takovými důvěrníky stali „rozhněvaní mladí muži“, kteří se najednou díky vzdělání vymanili z nižších vrstev. Ve vyšším světě moci však našli jen zatuchlost a špínu. Kritičnost jim nevydržela ani tak dlouho jako Bernardu Shawovi. Podobně jako on se rychle usadili a začali pěstovat své rozmary a zábavu.

Ve své práci *Studium historie* zaznamenává Toynbee spoustu obrátů formy a dynamiky, jako například v polovině čtvrtého století po Kristu, kdy Germáni v římských službách náhle pocítili hrdost na svá kmenová jména a začali si je podržovat. V té chvíli se zrodila nová sebedůvěra, zrozená z přesycenosti římskými hodnotami; současně se

Římané obrátili k primitivním hodnotám. (Dnes, kdy Američané vstřebávají evropské hodnoty, což činí zvláště od nástupu televize, začínají považovat za kulturní statky americké dostavníkové lucerny, kůly, k nimž byli přivazováni koně, a kuchyňské vybavení z koloniálních dob.) Zároveň s tím, jak se barbaři dostávali na vrchol římského sociálního žebříčku, osvojovali si sami Římané kmenové odění a zvyky ve stejně povrchním a snobském duchu, jaký přitahoval francouzský dvůr Ludvíka XVI. ke světu pastýřů a pastýřek ovcí. Zdálo by se, že ve chvíli, kdy si vládnoucí třída takřkajíc vyjela na návštěvu Disneylandu, nastala pro intelektuály příhodná chvíle k uchopení moci; tak se to alespoň muselo jevit Marxovi a jeho stoupencům. Ti však nevzali v úvahu dynamiku nových komunikačních médií. Marx zcela nepříhodně postavil svoji analýzu na stroji, a to v době, kdy telegraf a další implozivní formy začínaly obracet dosavadní směr mechanické dynamiky.

V této kapitole bych rád ukázal, že v každém médiu či struktuře existuje to, co Kenneth Boulding nazývá „hranicí zlomu, na níž se systém náhle mění v jiný, nebo se dostává ve svém dynamickém vývoji k bodu, od něhož již není cesty zpět“. Později pojednáme o několika takových „hranicích zlomu“, včetně zlomu od stagnace k pohybu a přechodu od mechanického k organickému, k němuž dochází v obrazovém světě. Jedním z účinků fotografie bylo potlačení okázalé spotřeby bohatců. Urychlení, které přinesla fotografie, však stejně poskytlo živnou půdu fantazii chudých na celé planetě.

Cesta za tuto hranici zlomu dnes mění města v silnice, zatímco silnice samy nabývají charakteru nepřetržitého města. Další charakteristický obrat se projevil v tom, že po překročení hranice zlomu přestal být venkov centrem veškeré práce a město přestalo být centrem trávení volného času. Vlastní příčinou obrátu starého modelu byly zlepšené silnice a doprava. Díky nim se města stala centry práce a venkov místem, kde se lidé rekreují a tráví volný čas.

Už dříve skoncoval růst oběhu peněz a provozu na silnicích se statickým kmenovým státem (jak Toynbee nazývá kočovnickou kulturu sběračů potravy). Na hranici zlomu nastává typický paradox: kočovný mobilní člověk, lovec a sběrač potravy je sociálně statický, zatímco usedlý, specialistický člověk je dynamický, explozivní, progresivní. Nové magnetické či světové město bude statické, ikonické a inkluzivní.

Ve starověkém světě bylo intuitivní povědomí o hraničních zlomu jakožto bodech obratu, od nichž není návratu, vyjádřeno v řeckém pojmu *hybris*, o němž hovoří Toynbee ve své práci *Studium dějin* v kapitolách „Nemesis kreativity“ a „Výměna rolí“. Podle řeckých dramatiků vytváří myšlenka tvořivosti svoji vlastní slepotu, jako v případě krále Oidipa, který vyřešil záhadu sfingy. Jakoby Řekové vytušili, že trestem za průlom je všeobecné znečitlivění vůči totálnímu poli. Čínský spis *O Tao a ctnosti* uvádí řadu příkladů přehráitého média — člověka a kultury, kteří si toho vyzali na svá bedra příliš, a zápletek či obratu, k nimž pak nevyhnutelně dochází:

Kdo vystupuje na špičky,  
nemůže pevně stát.  
Kdo kráčí strojeně,  
nemůže dlouho jít.

Kdo se vystavuje na odív,  
nemůže zářit.  
Kdo se pokládá za dokonalého,  
nemůže být oslavován.

[Přeložila B. Krebsová.]

Jednou z nejběžnějších příčin zlomu ve vývoji každého systému je zkřížení s jiným systémem, jako tomu bylo v případě zkřížení knihtisku s parním lisem nebo rozhlasu s filmem (které vedlo ke vzniku zvukového filmu). Dnes, v době mikrofilmů a mikrokaret, nemluvě o elektrických pamětech, nabývá tištěné slovo opět do značné míry rukodělného charakteru, jaký má rukopis. Avšak už tisk z pohyblivých typů byl sám hranicí zlomu ve vývoji fonetické literárnosti, stejně jako fonetická abeceda byla hranicí zlomu ve vývoji od kmenového člověka k člověku individualistickému.

K nekonečné řadě obrátů či hranic zlomu, kterými prošla vzájemná souhra byrokratických a podnikatelských struktur, patří bod, od něhož jednotlivci začali být považováni za odpovědné za své „soukromé akce“. Byla to chvíle, kdy se zhroutil kmenová kolektivní autorita. O staletí později, kdy další exploze a expanze vyčerpaly možnosti soukromých akcí, přišly velké firmy na myšlenku veřejného dluhu a tím učinily jednotlivce individuálně odpovědnými za akce skupinové.

Když devatenácté století ohřálo mechanické a disocia-tivní postupy technické fragmentarizace, obrátila se veškerá pozornost k asociativnímu a kolektivnímu principu. V prvním velkém období, kdy byla lidská dřina nahrazena strojem, přišli Carlyle a prerafaelité s učením o *Práci* jakožto mystickým sociálním spojení, a milionáři jako Ruskin a Morris z estetických důvodů dělali jako nádeníci. Vnímavým posluchačem těchto doktrín se stal Marx. Nejbi-zarnějším ze všech obrátů ve velkém viktoriánském věku mechanizace a moralismu byla mimořádně trvanlivá proti-strategie nonsensu Lewise Carrolla a Edwarda Leara. Zatímco lordové Cardiganové procházeli krvavou lázní v údolí smrti u Balaklavy, Gilbert a Sullivan ohlašovali, že společnost překonala hranici zlomu.

Řecký mýtus o Narcisovi se přímo týká jednoho rysu lidské zkušenosti, jak ostatně naznačuje slovo *Narkissos*, pocházející z řeckého *narkósis* (otupělost). Mladík Narcis považoval svůj vlastní odraz ve vodě za jinou osobu. Tato jeho zrcadlová extenze mu otupila vnímání natolik, že se stal servomechanismem svého vlastního rozšířeného či opakovaného obrazu. Nymfa Echó se pomocí fragmentů jeho vlastní řeči pokoušela získat jeho lásku, avšak marně. Narcis byl otupělý přizpůsobil se své vlastní extenzi a stal se uzavřeným systémem.

Jaký je smysl mýtu o Narcisovi? Lidé začali být náhle fascinováni každou svojí extenzí v každé látce mimo vlastní tělo. Někteří cynikové tvrdili, že se muži nejvíce zamilovávají do žen, v nichž se odráží jejich vlastní obraz. Ať už je tomu jakkoli, tento moudrý mýtus nijak netvrdí, že se Narcis zamiloval do něčeho, co považoval za součást sebe sama. Kdyby byl věděl, že obraz je jeho extenzí či opakováním, byl by k němu zřejmě choval úplně jiné city. Pro jednostrannost naší intenzivně technologické, a proto narкотické kultury je možná příznačné, že už dlouho interpretuje příběh o Narcisovi tak, jako by se zamiloval do sebe sama a jako by ve svých představách považoval odraz za Narcise!

Existuje mnoho fyziologických důvodů, proč nás naše extenze uvrhují do stavu otupělosti. Lékaři jako Hans Selye a Adolphe Jonas tvrdí, že všechny naše extenze, ve zdraví i v nemoci, jsou pokusy o udržení rovnováhy. Každou naši extenzi považují za „autoamputaci“ a docházejí k názoru, že se tělo uchyluje k autoamputační schopnosti či taktice tehdy, když vnímání nedokáže určit či odstranit příčinu podráždění. Mnohé výrazy našeho jazyka naznačují, že tuto autoamputaci vyvolávají různé tlaky. Říkáme, že bychom „rádi vyskočili z kůže“, že „se z toho zblázníme“,

že „se z toho zcvokneme“ anebo že nám „tečou nervy“. A často vytváříme umělé situace, které se v kontrolovaných podmínkách sportu a her vyrovnávají podráždění a stresu skutečného života.

I když Jonas a Selye vůbec neusilovali o výklad lidských vynálezů a technologie, dali nám teorii choroby (strádání), která do značné míry vysvětluje, proč je člověk nucen k extenzi různých částí svého těla pomocí jakési autoamputace. Ve fyzickém stresu, způsobeném různými druhy přílišné stimulace, se centrální nervová soustava chrání pomocí amputace či izolace příslušného orgánu, smyslu či funkce. A tak stimulem k novému objevu je stres, způsobený urychlením tempa, a zvýšením zátěže. Ukažme si to na příkladu kola jakožto extenze nohy: tlak nových zátěží, vyplývající z urychlení tempa výměny pomocí písemných a peněžních médií, se stal bezprostřední příčinou extenze či „amputace“ této funkce z našeho těla. Kolo jakožto prostředek proti podráždění, způsobenému zvýšeným zatížením, pak přináší novou intenzitu akce tím, že zesiluje oddělenou či izolovanou funkci (rotující nohy). Takoveto zesílení může nervová soustava vydržet pouze tehdy, když otupí nebo zablokuje vnímání. Toto je smysl mýtu o Narcisovi. Obraz mladého muže je autoamputací či extenzí, vyvolanou dráždivými tlaky. Obraz působí proti podráždění a vyvolává obecnou otupělost či šok, znemožňující rozpoznávat. Autoamputace znemožňuje sebepoznání.

Princip autoamputace, přinášející bezprostřední úlevu napětí naší centrální nervové soustavy, se samozřejmě vztahuje i na původ komunikačních médií, od řeči až k počítači.

Fyziologicky hraje hlavní roli centrální nervová soustava, elektrická síť, koordinující různá média našich smyslů. Je nutno pacifikovat, lokalizovat či odříznout vše, co ohrožuje její funkci, i kdyby se příslušný orgán měl úplně odstranit. Funkcí těla jakožto skupiny orgánů, které udržují a chrání centrální nervovou soustavu, je působit jako nárazník proti náhlým změnám stimulů ve fyzickém a sociálním prostředí. Náhlý sociální neúspěch či ostuda jsou šokem, který si někteří lidé mohou „vzít k srdci“ nebo který může způsobit obecnou svalovou poruchu a signalizovat osobě, aby se z nebezpečné situace stáhla.

Fyzikální i sociální terapie působí proti podráždění a pomáhají udržovat rovnováhu fyzických orgánů, chrání-

cích centrální nervovou soustavu. Jestliže potěšení (např. sport, zábava a alkohol) působí proti podráždění, při úlevě se jedná o odstranění dráždivých předmětů. Potěšení i úleva jsou strategiemi, jejichž účelem je udržení rovnováhy v centrální nervové soustavě.

Elektrickou technologií člověk rozšířil — či položil mimo sebe — živý model své centrální nervové soustavy. Nástup elektřiny svědčí o zoufalé a sebevražedné autoamputaci, jako by se centrální nervová soustava už nemohla spolehnout na fyzické orgány jako na ochranné nárazníky proti nástrahám a útokům vpadajícího mechanismu. Je docela dobře možné, že postupná mechanizace různých fyzických orgánů, k níž dochází od vynálezu knihtisku, se pro centrální nervovou soustavu stala příliš prudkou a dráždivou sociální zkušeností.

V souvislosti s touto snad až příliš hodnověrnou příčinou nástupu elektřiny se můžeme vrátit k tématu Narcise. Narcise otupil jeho autoamputovaný obraz. Pro tuto otupělost existuje velmi dobrý důvod. Mezi modely fyzického a psychického traumatu či šoku existuje úzká paralela. Jak ten, kdo náhle přišel o milovanou osobu, tak ten, kdo nečekaně spadne o několik metrů, prožijí šok. Jak ztráta někoho z rodiny, tak fyzický pád jsou extrémními příklady autoamputace. Šok vyvolává všeobecnou otupělost, zvyšuje práh u všech typů vnímání. Zdá se, že je oběť vůči bolesti či smyslovým vjemům imunní.

Šok, který je při bitvách vyvoláván silným hlukem, byl napodoben v zařízení *audiac*, používaném v zubním lékařství. Pacient si vezme sluchátka a otáčí knoflíkem hlasitosti tak dlouho, dokud nepřestane vnímat bolest, způsobenou vrtačkou. Volba *jediného* smyslu pro intenzivní stimul, nebo v oblasti technologie volba *jediného* rozšířeného, izolovaného či „amputovaného“ smyslu, je částečnou příčinou otupujícího účinku, který technologie jako taková má na své tvůrce i na své uživatele. Centrální nervová soustava totiž na specializované podráždění reaguje všeobecnou otupělostí.

Člověk, který upadl, pociťuje náhle imunitu vůči veškeré bolesti a smyslovým stimulům, protože centrální nervová soustava musí být chráněna před jakýmkoli intenzivním vpádem vjemů. Pouze postupně se člověku vrací normální citlivost ke sluchovým a zrakovým podnětům; mezitím se může roztrást, zpotit a reagovat tak, jako by centrální nervová soustava byla předem připravena na nečekaný pád.

V závislosti na tom, které smysly či schopnosti jsou technologicky rozšířeny či „autoamputovány“, jsou „uzávěr“ či usilování o rovnováhu u ostatních smyslů dosti předvídatelné. U smyslů je tomu stejně jako u barev. Vjem je vždy stoprocentní, a stoprocentní je vždy také barva. Avšak při vnímání nebo u barev může existovat nekonečné množství různých poměrů mezi jednotlivými prvky. Jestliže však zintenzívníme například sluchový vjem, budou hmat, chuť a zrak ovlivněny najednou. Účinky rozhlasu na literárního či vizuálního člověka znovu probudily jeho kmenové vzpomínky. Účinky zvuku, které se připojily k pohyblivým obrázkům, snížily úlohu mimiky, taktility a kinestézie. Obdobně se po usazení a specializaci kočovníků specializovaly i smysly. Písmo a vizuální organizace života vedly k objevu individualismu, introspekce, a tak dále.

Všechny vynálezy či technologie jsou extenzemi či autoamputacemi našeho fyzického těla. Takové extenze rovněž vyžadují nové vzájemné poměry či nové rovnováhy ostatních orgánů a extenzí těla. Není možno se například nepřizpůsobit novým vzájemným poměrům smyslů nebo smyslovému „uzávěru“ vyvolanému televizním obrazem. V různých kulturách se však účinky vpádu televizního obrazu budou lišit podle vzájemného poměru smyslů v dané kultuře. V audio-taktilní Evropě televize intenzifikovala vizualitou a inspirovala k následování amerického stylu v obalové technice a oblékání. V intenzivně vizuální kultuře Ameriky televize otevřela brány audio-taktilního vnímání nevizuálnímu světu mluveného jazyka, jídla a výtvarných umění. Jakožto extenze a urychlovač smyslového života každé médium okamžitě ovlivňuje celé pole smyslů, jak už to dávno ukázal autor Žalmů 115:

Jejich modly jsou stříbro a zlato,  
dílo lidských rukou.

Mají ústa, a nemluví,

mají oči, a nevidí,

mají uši, a neslyší,

mají nosy, a pečítí,

rukama nemohou hmatat,

nohama nemohou chodit,

z hrdla nevydají hlásku.

Jim jsou podobní ti, kdo je zhotovují,

každý, kdo v ně doufá.

U hebrejského žalmisty se pojem „modly“ do značné míry podobá pojmu Narcise v řecké mytologii. Podle žalmisty se člověk modlám a technologii přizpůsobuje tím, že je *nazírá*, že se jim přizpůsobuje. „Jim jsou podobní ti, kdo je zhotovují.“ To je prostý fakt smyslového „uzávěru“. Básník Blake rozpracoval žalmistovy myšlenky ve své teorii komunikace a sociálních změn. V rozsáhlé básni *Jeruzalém* vysvětluje, proč se lidé stali tím, co nazřeli. Podle Blakea jsou pronásledováni „příznakem rozumových schopností člověka“, který byl fragmentarizován a „oddělen od imaginace a jakoby uzavřen v oceli“. V Blakeových očích je člověk zkrátka fragmentarizován svými technologiemi. Blake však tvrdí, že tyto technologie jsou autoamputacemi našich orgánů. Po takovéto amputaci se každý orgán stává uzavřeným systémem s velkou novou intenzitou, která člověka vrhá do „mučednictví a válek“. Navíc Blake v *Jeruzalémě* smyslové orgány přímo uvádí jako své téma:

Různí-li se orgány vnímání, různí se zřejmě i předměty vnímání,  
zavírají-li se orgány vnímání, zavírají se zřejmě i jejich předměty.

[Přeložil Z. Hron.]

Abychom mohli nazírat, užívat či vnímat jakoukoli svoji technologickou extenzi, je nutné ji přijmout. Poslouchat rozhlas nebo číst tištěnou stránku znamená přijmout tyto naše extenze do našeho osobního systému a prodělat z nich automaticky vyplývající „uzávěr“ či vytažení vnímání. Právě díky tomuto neustálému každodennímu přijímání technologie se dostáváme ve vztahu k těmto našim obrazům do narcisovské role podprahového vědomí a otupělosti. Tím, že znovu a znovu přijímáme nové technologie, stáváme se jejich servomechanismem. Abychom tyto předměty, tyto naše extenze mohli vůbec používat, musíme jim sloužit jako Bohům či pseudonáboženstvím. Indián se stal servomechanismem své kanoe, kovboj svého koně a úředník správní rady servomechanismem svých hodin.

Při běžném užívání technologie (neboli různým způsobem rozšířeného vlastního těla) je jí člověk fyziologicky natrvalo modifikován. I on svoji technologii stále novými způsoby modifikuje. Člověk se takřkajíc stává pohlavním orgánem světa strojů, stejně jako je včela pohlavním orgá-

nem světa rostlin, protože mu umožňuje oplodňování a vývoj stále nových forem. Svět strojů opětuje člověku jeho lásku tím, že vyplňuje jeho přání a touhy. Především mu poskytuje bohatství. Jedním z výsledků motivačního výzkumu bylo odhalení sexuálního vztahu člověka k automobilu.

Sociálním důsledkem nahromadění skupinových tlaků a podráždění se stalo vynalézání a inovace jakožto uklidňující prostředek. Válka a strach z války byly vždy považovány za hlavní podněty k technologické extenzi našeho těla. Lewis Mumford ve své práci *Město v dějinách* vskutku považuje zdmi obehnané město, stejně jako bydlení a oblékání, za extenzi naší kůže. V období po vpádu dochází k ještě bohatšímu rozvoji technologií než v období příprav na válku; porobená kultura se totiž musí všemi svými smyslovými poměry přizpůsobit dopadu kultury vítězné. Právě intenzivní hybridní výměna a soupeření myšlenek uvolňují největší sociální energii a právě z nich vznikají nejvýznamnější technologie. Buckminster Fuller odhaduje, že od roku 1910 vlády na celém světě utratily 3,5 bilionů dolarů za letadla, dvaadesátinásobek hodnoty existujících světových zásob zlata.

Princip otupělosti platí v elektrické technologii stejně jako v každé jiné. Je-li naše centrální nervová soustava rozšířena a nechráněna, musíme ji otupit, jinak bychom zemřeli. A tak věk obav a elektrických médií je také věkem nevědomí a apatie. Je však zároveň pozoruhodné, že je i věkem, kdy si nevědomí uvědomujeme. Protože je naše centrální nervová soustava z taktických důvodů otupena, přenášejí se činnosti spojené s vědomým vědomím a pořádkem do fyzického života člověka, který si tak poprvé uvědomuje technologii jako extenzi svého fyzického těla. K tomu zřejmě mohlo dojít teprve poté, co nám elektrický věk poskytl prostředky pro mžikově rychlé, totální vědomí pole. S takovým vědomím se rázem vyjevil osobní i sociální podprahový život, takže dnes máme „sociální vědomí“, které je nám předkládáno jako příčina pocitů viny. Existencialismus nabízí filozofii struktur a ne kategorií, filozofii totální sociální vtaženosti namísto buržoazního ducha individuální oddělenosti či názorů. V elektrickém věku se naší kůži stalo celé lidstvo.