

UNIVERZITA PALACKÉHO V OLOMOUCI

FILOZOFICKÁ FAKULTA

KATEDRA FILOZOFIE



Recepce techniky v díle Viléma Flussera a Paula Virilia

Diplomová práce

Autor: Bc. Nikola Nosková

Vedoucí práce: Mgr. Martin Jabůrek, Ph.D.

Olomouc 2017

Prohlášení:

Čestně prohlašuji, že jsem svou diplomovou práci vypracovala samostatně, pod vedením

Mgr. Martina Jabůrka, Ph.D. a všechny citované zdroje uvedla.

V Olomouci dne

Podpis

Poděkování:

Velmi bych chtěla poděkovat panu doktoru Jabůrkovi, za cenné rady a čas, který mi věnoval při společných konzultacích. Zároveň děkuji za podporu rodině a Michalovi.

Anotace:

Předmětem diplomové práce je analýza pojetí techniky a jejího vlivu na člověka a společnost v dílech dvou myslitelů, a to původem českého filosofa Viléma Flussera a francouzského kritika nových technologií Paula Virilia. Flusser hovoří o nastupujícím analfabetismu a technických obrazech, Virilio o dromokratickém světě a delokalizaci. Cílem práce je představit myšlenky obou filosofů týkajících se techniky a poukázat na rozdílné a shodné aspekty vnímání techniky a určení, který z nich se více či méně skeptický a kritický.

Klíčová slova:

aparát, film, Vilém Flusser, fotografie, dromologie, médium, technika, technologický determinismus, technické obrazy, Paul Virilio, rychlost, svoboda

Annotation:

The subject of the diploma thesis is the analysis of the concept of technology and its influence on man and society in the work of two thinkers, Vilém Flusser, Czech philosopher by origin, and the French critique of new technologies Paul Virilio. Flusser talks about emerging illiteracy and technical images, Virilio about the democratic world and delocalisation. The aim of the thesis is to present the ideas of both philosophers regarding technology and to point out the different and identical aspects of the perception of the technology and the subsequent specification of one which is more or less skeptical and critical.

Keyword

apparatus, film, Vilém Flusser, photography, dromology, medium, technique, technological determinism, technical images, Paul Virilio, speed, freedom

Obsah

Úvod	7
1. Vilém Flusser	10
1.1 Písmo	14
1.2 Filosof aparátu	19
1.3 Technické obrazy	22
1.4 Fotoaparát a fotografie	25
2. Paul Virilio	31
2.1 Filosof války	35
2.2 Rychlost a síť	40
2.3 Dromologie	43
2.4 Informatická bomba	48
3. Srovnání pojetí techniky u Viléma Flussera a Paula Virilia	52
3.1 Naděje nebo zkáza	52
3.2 Technologický determinismus a vývoj lidské společnosti.....	59
3.3 Technika a film.....	64
Závěr	70
Zdroje	74

„(...) technické obrazy jsou výplody mozky, které propůjčují světu i nám smysl.“¹

Úvod

Před více jak stopadesáti lety varoval hlavní hrdina povídky *Zápisky z podzemí* svět před vzestupem civilizace a společenskými změnami. Náš svět se stane křišťálovým palácem, ve kterém bude vše přesně spočítané, určené a vyměřené. K utváření takového světa přispěla věda a díky ní rozvíjející se technika. Dostojevskij sice nikde nemluví přímo o technice, ani o technických vynálezech, ale z jeho myšlenek je patrné, že se obává světa, ve kterém není pro lidskou svobodu a rozhodování prostor, jelikož vše je dopředu dané. Naděje ale přesto existuje, a to ve fantazii a v nepředvídatelných činech.²

Dnes bychom v návaznosti na Dostojevského mohli uvažovat o světě jako technickém uzavřeném paláci a můžeme si taktéž pokládat otázku, zda má člověk možnost tomuto paláci vzdorovat. Jak se technika v dnešním světě projevuje? A je lidské počínání a boj proti přetechnizovanému světu dopředu marný?

Původně starořecké slovo „techné“ označuje určitou dovednost nebo řemeslné mistrovství. Technika jako taková je projevem lidské činnosti, je výtvorem člověka. Díky technice překonává člověk své možnosti. První nástroje, které člověk vynalezl, působily jako protézy lidských smyslů a prodlužovaly omezené lidské dispozice.³ Tento rys zůstal technice i do dnešních dob, protože neustále zdokonalující se technika pořád posouvá lidské možnosti poznání světa dál a dál.

Jenomže technika nepřináší pouze klady a ulehčení. Pozdější technika strojová, dnes automatická a digitální, má dalekosáhlý vliv na společnost a člověka samotného, protože přetváří svět podle svých zákonitostí a určuje pravidla hry. Není proto žádným překvapením, že se technika stala nejen pro filosofii jedním z hlavních témat. A to hlavně v druhé polovině 20. století, kdy se začalo diskutovat o případných negativních vlivech, které s sebou nese.

¹ FLUSSER, Vilém. *Do universa technických obrazů*. Praha: OSVU, 2001, s. 35.

² Dostojevskij, Fedor Michajlovič. *Zápisky z podzemí: Povídka*. Praha: Nakladatelství Aloise Srdce, 1919.

³ ŠMAJS, Josef. *Filosofie-obrat k Zemi: evolučněontologická reflexe přírody, kultury, techniky a lidského poznání*. Praha: Academia, 2008, s. 307-308.

V souvislosti s tímto rozšířením a vývojem techniky se vynořila i velká řada otázek, na které pořád hledáme odpovědi.

Cílem předkládané diplomové práce je poukázat na vnímání techniky a jejich projevů. Představíme a porovnáme myšlenky dvou filosofů, kteří se technikou zabývali a upozorňovali na dopady, které má. Položíme si otázku, který z myslitelů je k projevům techniky shovívavější a méně kritický a kdo z autorů nabízí lepší řešení. Chronologicky starším je původem český filosof Vilém Flusser, druhým francouzský myslitel Paul Virilio. Oba dva filosofové se pokoušeli definovat fungování nových technik, nejvíce to demonstrují v úvahách o fotografii a filmu. V souvislosti se zkoumáním techniky a jejího vlivu na lidské společenství zkoumají roli média, jehož prostřednictvím se informace šíří. Podle Flussera vede automatizace a nadvláda obrazu šířená prostřednictvím nových technologií k analfabetismu, dle Virilia změnily nové technologie a rychlost demokracie v dromokracie. Rychlost spojená se závoděním se stala podle Virilia jediným měřítkem lidského života. Počítačové obrazovky řídí náš život, jsme k nim připoutáni, jejich nepřímé světlo nahradilo světlo denní přímé. Tyto a mnohé další teze a názory charakteristické pro uvažování o nové technice a médiích rozebereme v jednotlivých částech.

Samotná práce je rozdělena do tří kapitol. Abychom mohli porovnat odlišné a podtrhnout shodné znaky v myšlení obou filosofů, je potřeba seznámit čtenáře se základními tématy a tezemi, které zastávají. K těmto potřebám slouží první dvě kapitoly. První z nich se věnuje Vilému Flusserovi, který byl dějinnými okolnostmi donucen opustit rodnou zemi. Tato úvodní část seznamuje čtenáře s osobou a životem Viléma Flussera. Pro uvažování o technice je pro Flussera velmi důležité písmo, které rozebírá podkapitola 1.1. Písmo totiž vystřídalo klasické obrazy a dalo vzniknout pozdějším technickým obrazům. V části 1.2 představíme Flussera jako filosofa aparátu, zabývajících se definicí a funkcí aparátů, strojů a nástrojů a jejich funkcí ve společnosti. Následující podkapitola 1.3 rozebírá problematiku technických obrazů a poslední podkapitola v části věnující se Flusserovi přiblíží funkci fotoaparátu a fotografií, které manipulují se skutečností.

Druhá kapitola se věnuje Paulu Viriliov, obdobně jako u Flussera připomeneme v první části některé události ze soukromého a intelektuálního života. V podkapitole 2.1 představíme Virilia v jeho nejtypičtější roli jako filosofa války, jelikož v samotné válce spatřuje Virilio zdroj všech svých myšlenek. Následující část 2.2 popisuje *Rychlost a síť*, jako dvě hlavní kategorie

přemýšlení o nové formě techniky. V souvislosti s rozvojem nových médií zdůrazníme vzájemnou provázanost rychlosti a sítí. Představíme teorii Manuela Castellse a porovnáme s Viriliovou koncepcí. Zaměříme se na změny ve vnímání skutečnosti, které přicházejí. Slovní novotvar dromologie vysvětlíme v části 2.3. Tato podkapitola se zabývá otázkou rychlosti, a změnou vnímání prostoru. Poslední podkapitola 2.4 popisuje nadbytek informací v podobě infromatické bomby a upozorňuje na negativní dopady rozvoje techniky a médií. Rozebírá nové komunikační technologie a negativní dopady a nebezpečí spočívající s jejich užívání.

Třetí kapitola se zabývá odpovědí na základní otázku, v čem se liší pojmání techniky v díle Virilia a Flussera. První část 3.1 *Naděje nebo zkáza* se věnuje samotné technice, její definici a funkci ve společnosti. Na pozadí Heideggerových myšlenek, kterými se nechali Flusser a Virilio inspirovat vysvětlíme odlišné pojetí techniky a jejich projevů. Zaměříme se na podstatu techniky a poukážeme na významové rozdíly v chápání používaných termínů. Rozebereme technickou budoucnost a představíme řešení, které Virilio s Flusserem navrhuje. Následující část 3.2 porovnává technologický determinismus Marschalla McLuhana s myšlenkami Flussera a Virilia. Zároveň tu vysvětlujeme vývojová schémata společnosti závislých na dominantním médiu. V souvislosti s otázkou svobody se v poslední podkapitole 3.3 zabýváme společným tématem obou filosofů, což je film. V závěru práce, který slouží jako rekapitulace námi zjištěných poznatků, odpovíme na v úvodu předdeslané otázky.

1. Vilém Flusser

Původem český filosof s židovskými kořeny, který většinu života strávil v zahraničí. To je ve zkratce charakteristika Viléma Flussera, myslitele, který vešel v širší známost až ke konci svého života a po tragické smrti. Na podzim roku 1991 zahynul při autonehodě, když se vracel z přednášky pořádané Goethe-Institutem v Praze. Zemřel v období, kdy začal poutat pozornost veřejnosti, intelektuálů a akademiků z celého světa. Důvodů, proč byl během svého života v podstatě neznámým filosofem, i když jeho myšlenky budí pozornost i dnes, je celá řada.

Jedni považují Flussera za nejoriginálnějšího myslitele 20. století, jako například německý výtvarník a fotograf Andreas Müller-Pohle. Ten v roce 1983 nechal vydat ve svém nakladatelství v Göttingenu knihu, přesněji esej *Für eine Philosophie der Fotografie*, česky *Za filosofií fotografie*, která odstartovala vlnu zájmu o Flusserovo dílo. Druhými je Flusser označován jako teoretik médií a nových technologií nebo fenomenologický teoretik kultury. Takto uvažuje teoretik médií a filosof Andreas Ströhl, který napsal o Flusserovi první souhrnou publikaci, mapující jeho život a dílo. Tato kniha vyšla v České republice v loňském roce, a to pod názvem *Vilém Flusser (1920–1991): Fenomenologie komunikace*.

Některé milníky z Flusserova života napoví, proč byl po dlouhou dobu v podstatě neznámým autorem. Vilém Flusser se narodil 12. května 1920 v Praze, kde také prožil celé své dětství a dospívání. V roce 1938 začal studovat filosofii na Právnické fakultě Univerzity Karlovy. Nakonec stihl dokončit pouhé dva semestry. Krátce sice mohl studovat i po německé okupaci, ale jen do listopadu roku 1939, kdy byly české vysoké školy uzavřeny. Zajímal se o filosofii Imannaela Kanta a německý idealismus. Praha byla v té době prostředím tří kultur, a to české, židovské a německé. Z tohoto období a intelektuální tradice vyrůstají například díla pražských německých autorů-Franze Kafky a Franze Werfela nebo filosofa Edmunda Husserla. Z těchto tří kultur čerpá ve svých pozdějších úvahách a dílech i Flusser. I když často zmiňuje svůj židovský původ, nehraje náboženství pro jeho úvahy významější roli.

Jedním z nejdůležitějších momentů Flusserova života byla emigrace, ke které byl vlivem dějinných okolností přinucen. Ačkoliv se z jeho paměti ví, že dlouho uvažoval, zda přeci jenom nezůstat. Prahu nakonec opustil s rodinou své budoucí ženy Edith v roce 1940.⁴ Chvilí pobývali v Londýně a čekali na vyřízení brazilského víza, kde měli domluvený pobyt. Po krátkou dobu zde Flusser pokračoval ve svém studiu na London School of Economics.⁵

Se ztrátou vlasti a rodiny se nikdy nesmířil. Ze svých pocitů totální ztráty smyslu a víry v domov se zpovídá ve své autobiografii nesoucí název *Bezedno*. Klíčovou kategorií je svoboda, o které často polemizuje, nejen ve vztahu k vlasti či kořenům, ale hlavně ve vztahu k technice a aparátům, o kterých budeme ještě hovořit.

Flusser se zabýval hlavně technikou a jejím vztahem ke společnosti. Rozebírá technické obrazy, filosofii fotografie nebo nová média. I když tvoří technika značnou tematickou část, věnuje se i zkoumání dalších problémů. Například rozebírá problém jazyka a s ním spojené pojetí kultury. Müller-Pohle si dobře povšiml, že Flussera nelze vnímat jen jako teoretika médií či techniky, ale že je jeho záběr širší. Při analýzách postupuje od jazyka (kultury) přes média k technice až k samotné fotografii. Tuto strukturu musíme mít pro správné pochopení Flusserova díla na paměti. Komunikologii,⁶ tedy pojednání o jazyku, se nejvíce věnoval při svém působení v Brazílii, kde se usadil na dlouhá tři desetiletí, od roku 1940 do roku 1972, kdy se navrátil do Evropy.

Brazílie byla naprostým opakem Prahy, nejlidnatější jihoamerická země, po dlouhá léta spravovaná Portugalskem a tvořena různými přistěhovalci a národy, představovala pro Flussera živnou půdu pro přemýšlení o domově a „bydlení“ ve fenomenologickém smyslu. Nová země není domovem, ten totiž vnímal Flusser ne geograficky a materiálně, ale jako přítomnost a odpovědnost za své nejbližší. Brazílie je pro něj svobodným prostředím, kde se zařizuje a zabydluje. Flusser byl vlastně osvobozen, od hrůz, které během druhé světové války postihly Evropu a jeho rodinu. To, co zapříčinilo v Evropě takové události byl patriotismus, proti kterému ostře vystupuje, podle Flussera je patriotismus symptomem nemoci. Svobodu

⁴ Z rodiny Viléma Flussera přežil holokaust jen jeho bratranec Gustav, který se později už jako David Flusser stal velmi významným duchovním a specialistou na dějiny judaismu v Jeruzalémě.

⁵ STRÖHL, Andreas. *Vilém Flusser (1920-1991): Fenomenologie komunikace*. Praha: Argo, 2016, s. 31.

⁶ Tomuto tématu se věnuje kniha *Komunikológia*, přeložená v roce 2002 do slovenštiny.

nenalezneme schováni za stát, ale člověk ji má sám v sobě, ve svém jednání. Také bydlet člověk může kdekoliv, a přece to místo není jeho domovem. Flusser používá příklad s Osvětlení, kde lidé také „bydleli“. V Brazílii Flusserův zájem o filosofii neopadl. Studoval ji ve volném čase formou soukromého studia, pouze po večerech, jelikož jeho hlavním zaměstnáním bylo vedení podniku na výrobu rádií a tranzistorů. Filosofický institut v Sao Paulu byl směskou různých myšlenkových tradic, mezi které patřila například německá fenomenologie, americký pragmatismus, východní mystika nebo i překvapivě čínská filosofie. Flusser nejčastěji zmiňuje učení německých filosofů, ke kterým má díky znalosti jazyka blízko. Odvolává se na učení Kanta, Husserla nebo Heideggera. Člověk je pro něj ztracená bytost, vytržená z přírody, která se musí ve světě „zařizovat.“⁷

Kromě toho se Flusser zabýval i studiem portugalštiny a kultury, která ho fascinovala. Flusser se stal se znalcem brazilské kultury. Jeho první kniha vydaná v portugalštině nese název *Lingua e Realidade* (1963), v českém překladu vyšla v roce 2005 jako *Jazyk a skutečnost*. Mezi další knihy vydané v Brazílii patří: *A História de Diabo* (1965), *Příběh ďábla* (1997), *De Religiosidade* (1967). Flusser sice nikdy žádné vysokoškolské studium nedokončil, ale díky úspěchu své první portugalské knihy, která mu byla v podstatě uznána jako habilitační práce, byl přizván na Instituto Brasileiro de Filosofie v Sao Paulu, aby zde vedl kurz teorie komunikace. Flusser byl v Brazílii označován jako profesor, tak je chápán v podstatě každý, kdo někde vyučuje. Flusser se naplno věnoval své pedagogické činnosti a čím dál častěji odjížděl přednášet do zahraničí. V druhé polovině šedesátých let přednášel i na významných amerických univerzitách jako je Harvard, Yale nebo na Technologickém institutu v Massachussetts. Jako hostující profesor působil i na několika evropských univerzitách. Zhoršující se poměry a častější omezování svobody projevu zapříčinily Flusserův návrat na starý kontinent.⁸ V sedmdesátých letech se přestěhoval s rodinou do jihofrancouzského Robionu, kde pobýval s přestávkami až do konce svého života.

Pro tradiční, byrokratické prostředí evropských univerzit byl ale Flusser téměř neznámou osobou, a tak bylo jeho prosazení velmi pomalé a z počátku neúspěšné. Navíc se Flusser sám stavěl do role nezávislého svobodného filosofa, nepodřízeného žádné instituci,

⁷ FLUSSER, Vilém. *Bodenlos: Eine philosophische Autobiographie*. Düsseldorf: Bollmann, 1992, s. 247-264.

⁸ STRÖHL, Andreas. *Vilém Flusser (1920-1991): Fenomenologie komunikace*. Praha: Argo, 2016, s. 44-46.

kteřý byl poučený ze svýc předchozíc zkušenořtí a politické angažovanosti, o kterou už neměl zájem. Převládá v něm také obava ohledně technického a kulturního vývoje, což určí směr Flusserova dalšího uvažování o postavení člověka v technickém univerzu.

Jeřtě jedna věc znesnadňovala Flusserovo přijetí řirří odbornou veřejností, a to je jeho styl psaní a forma vyjadřování. Nepsal tradiční vědecké texty s poznámkami pod čarou a citacemi, ty zásadně nedělal a neodkazoval se na řádné autority. Někdý nám jeho díla mohou připomínat styl psaní Wittgensteina nebo Nietzscheho. Flusser psal eseje a krátké novinářské články, jejichž obsah se často opakuje. Pro mnohé překladatele je ořířkem jeho dílo přeložit, protože používá často neologismy a neobvyklá slovníc spojení, kterým vkládá svůj vlastní význam. V překladech jeho děl je také častokrát uveden slovník pojmů, protože je často chápe velmi odlišně od jejich sdíleného významu. To se týká například pojmu aparát, o kterém budeme jeřtě pojednávat. Překladatelskou náročnost potvrzuje i filosof a matematik Jiří Fiala, který přeložil knihu *Do universa technickýc obrazů*, vydanou v roce 2002.

Ač Flusser s Viriliem pocházejí z rozdílných kulturníc tradic a jejich filosofie vyrůstá z odlišných inspiračních kořenů, mají přesto mnoho společného. Nejsou typickými akademickými mysliteli. Flussera si více všímají umělecké vědy a Virilia mediální studia. Společným znakem je esejistický styl psaní. Flusser používá často metaforická přirovnání, slova v jiných než obvyklých významech a zdlouhavé etymologické rozbory slov, než se dostane k jádru své myřlenky. Pro Virilia je zase typické používání vlastních neologismů, mezi něž patří slova jako internaut, piknoleptické vnímání, dromologie apod. Oba autoři nepiší tradiční filosofické texty, své myřlenkové zdroje málokdy citují a mnohokrát je vůbec neuvádějí, což ztěžuje celkové porozumění textu. Kdybychom přesto měli určit, který z dvojice je autorem srozumitelnějším, zvolíme Flussera, protože nepoužívá takové množství neobvyklých a vědeckých termínů. Nabízí originální úhel pohledu, pomáhá si příklady z běžného života a piře srozumitelným jazykem. To ale nesnižuje kvalitu Flusserových myřlenek, právě naopak.

Flusserova popularita, stoupá v osmdesátých letech, kdy začaly hlavní intelektuální evropské časopisy pravidelně publikovat jeho články a názory na současné umění a dění. Jednalo se o periodika jako *Kunstforum*, *European Photography*, *Arch +*. V českém prostředí to byl v devadesátých letech hlavně časopis *Výtvarné umění*, *The Magazine for contemporary art*,

vydávaný v letech 1990-1996.⁹ Flusserovy eseje mají široký tematický rozsah, od náboženství, přes umělecké kritiky, technologie až k počítačům. Právě ke konci již zmiňovaných úspěšných osmdesátých let začaly být vyzdvihovány Flusserovy názory ohledně technologické budoucnosti a funkce člověka v ní. Zejména mladí intelektuálové, teoretici a výtvarníci byli Flusserem velmi nadšeni a inspirováni.¹⁰

1.1 Písmo

Viléma Flussera kromě techniky, komunikace, jazyka, kultury a umění zajímalo samotné zobrazení světa, a to pomocí obrazu, písma a dnes technického obrazu. Tato triáda ilustruje vývoj lidského myšlení, který si vysvětlíme v následující podkapitole. Abychom se dostali k samotné podstatě techniky a k technickým obrazům, musíme začít u písma, bez kterého by technika, jakou známe dnes neexistovala.

Tuto cestu vývoje myšlení od konkrétního k abstraktnímu snáze pochopíme na pětistupňovém modelu. Pro první stupeň je charakteristický čtyřrozměrný prostoročas, jde o konkrétní prožívání přírodního člověka, který je na stejné úrovni jako zvíře. V druhém stupni různé druhy předchůdců člověka prolomují čtyřrozměrnost a narušují ji tím, že si opatřují určité nástroje a pomocí nich mění skutečnost. Například nožem vyřezávají dřevěné figurky. Později ve třetím stupni *Homo sapiens sapiens* vkládá mezi sebe a okolí dvourozměrnou zónu, je to období názorů a imaginací. Patřili by sem například jeskynní malby. A konečně ve čtvrtém stupni, jež je charakteristické vznikem lineárních textů, vzniká stupeň chápání a vypravování, Flusser ho nazývá historickým. Začínají zde dějiny jako takové a řadíme sem díla jako Bibli nebo Homérovu *Oddyseu*. Nadvláda textů ale končí v pátém stupni, který je typický pro současnost. Texty se rozpadaly do jednotlivých bodů, které bylo potřeba znovu složit a vysvětlit. Toto kalkulování a komputování dalo vznik technickým obrazům. Samozřejmě nemůžeme tento jednoduchý model brát jako určující pro pochopení kulturních dějin, to uznává i sám Flusser. Jde mu ale hlavně o to ukázat, že nové technické obrazy nemají nic společného s těmi

⁹ V roce 1996 vyšlo celé dvojčíslo zabývající se flusserovskou mocí obrazu. Jednalo se o čísla 4-6. V dalším výtvarném časopisem *Ateliér*, byla taktéž z počátku devadesátých let otisknuta řada článků.

¹⁰ STRÖHL, Andreas. – WILSON, Elizabeth. Vilém Flusser. *Výtvarné umění: The Magazine for Contemporary Art: čtvrtletník pro současné umění*. 1993, č 5-6, s. 107.

tradičními a jsou to zcela nová média. Každý stupeň je pak svým universem a je nutné jít takto hluboko do minulosti, abychom pochopili současnost.¹¹

Nejdůležitějšími jsou třetí až pátý stupeň, tedy ona triáda obraz-písmo-technický obraz. Tento model ukazuje proměny mediace mezi člověkem a jeho okolím, která závisí na mediální abstrakci. Tato abstrakce shrnuje deskriptivní a analytické nástroje popisující vztah reality a médií, které ji člověku zprostředkovávají. Médium v tomto smyslu chápeme jako něco, co nechává skrze sebe něčemu vystávat. „(...) mediální abstrakce je logickou a empirickou operací bytostně závislou na povaze média, co bude z určitého jevu „odloučeno“ a zpřístupněno člověku, a co nebude, to závisí také na povaze média. Tak například médium zvané písmo nám nemůže zpřístupnit barvy, ale médium zvané obraz ano.“¹² Naše realita vzniká mediální abstrakcí, s čímž Flusser pracuje. Náš dnešní technický svět je tu pouze jen několik desetiletí, vystřídal svět textů, který tu existoval před ním. Fotografie, filmy, videa, počítače, mobily nás informují o světě, zprostředkovávají nám ho. Převzaly původní funkci tradičních obrazů a poté i lineárních textů, například knih. Je to svět úplně jiného vnímání. Je to revoluční změna, kterou je třeba analyzovat.

Zpátky ale ke světu textu, pro který používá Flusser pojem „textolatrie“, což ilustruje jejich pozdější nadvládu. Svět se s vynálezem lineárního písma radikálně změnil. Stal se světem subjektu, člověka a všeho ostatního, tedy objektů. Revolučně vystřídal obraz a magické myšlení, vtiskl člověku řád a dějinné myšlení. Text v sobě rozpustil dvojrozměrnost obrazu, začal ho vysvětlovat a popisovat. Tím ale obrazy zbavil jejich původní funkce, což bylo zobrazování světa, dříve totiž fungovaly obrazy jako mapy.

Písmo sice nahradilo obrazy, ale nezlikvidovalo je úplně, existovaly a existují paralelně. Dějiny západu můžeme ve flusserovském chápání pojímat jako dialektiku mezi obrazem a textem. Lidé negramotní žili magicky oproti lidem gramotným, kteří žili historicky, v souvislostech, vytvářeli a šířili informace. Obrazy jsou plochy a my jejich významy čteme, když si je prohlížíme. Tento význam spočívá právě na povrchu, který při pohledu na obraz člověk jedním pohledem zachytí. Obrazy nejsou v žádném případě denotativní, mají více

¹¹ FLUSSER, Vilém. *Do universa technických obrazů*. Praha: OSVU, 2001, s. 12-13.

¹² HUBÍK, Stanislav. Mediální abstrakce a rychlost. In *Média a rychlost: dromoskopická dromologie dromosférické dromokracie*. Olomouc: Univerzita Palackého v Olomouci, 2008, s. 66.

významu a každý v nich může vidět význam odlišný. „Čas rekonstruovaný scanningem je časem věčného návratu téhož.“¹³ Flusser tento svět obrazů nazývá právě světem magie, který je odlišný od světa textu, protože není lineární. Stejně jako písmo jsou i obrazy lidským výtvořem, konstruktem a na to nesmíme zapomínat. Nebezpečí nastane, přestaneme-li s dešifrováním obrazových nebo písemných konstruktů, které budeme mylně považovat jako automatické a správné zachycení reality. Aby se člověk vyvázal ze „zajetí“ obrazů, vymyslel písmo, které kruhový čas změnilo na lineární. V roce 1987 vychází Flusserovo *Die Schrift*¹⁴ (*Písmo*). Publikačně plodná osmdesátá léta završuje právě v této knize. Popisuje v ní převratné změny, které ve společnosti nastaly, když se změnil způsob komunikace. Zabývá se otázkou, co písmo jako kulturní technika změnilo. Sice nahradilo obrazy klasické, ale samotné bylo vystřídáno obrazy technickými. Tak co tak výrazně proměnilo a proč bylo překonáno? Písmo svou formou, tedy napsanými písmeny, vytváří větší odstup od reality jako takové. Zatímco právě obrazy budily dojem, že mezi zobrazovanými věcmi nebo situacemi a realitou je přímý vztah, písmo tento vztah narušilo. Písmo rozdělilo obraz do řádku, seřadilo je v text a přineslo tak nové formy myšlení. Napsaná písmena „pes“ představují řečené slovo, které je obrazem skutečného zvířete. Písmo je abstrakcí čtvrtého stupně.¹⁵

Písmo bylo vynalezeno zhruba v polovině druhého tisíciletí před Kristem právě proto, že obrazy přestávaly plnit svou původní funkci informativní a zobrazovací. Člověk, který pomocí nich zachycoval a vysvětloval svět, potřeboval novou kvalitnější techniku zobrazování skutečnosti. Tím se stalo písmo, které utvářelo a směřovalo po staletí lidskou kulturu. Písemnosti jako Bible, Korán, různé zákony, knihy, místopisy, nařízení, výnosy nebo listiny se staly základními stavebními kameny naší dnešní civilizace. Bylo na nich vybudováno například náboženství, filosofie a celá tradice myšlení, státní zřízení nebo věda a vědecké disciplíny.

¹³ FLUSSER, Vilém. *Za filosofii fotografie*. Praha: Hynek, 1994, s. 5.

¹⁴ Tato kniha vzbudila většinou kladné reakce. Byla srovnávána s tezemi v Německu oblíbeného a známého amerického teoretika kultury a médií a Neila Postmana, který byl, co se týče nových médií a úpadku písma více skeptický. Spatřoval v televizi úpadek vzdělání a zavrhoval ji. Místo toho Flusser nová média přijímal a nabízel kreativní řešení.

¹⁵ STRÖHL, Andreas. *Vilém Flusser (1920-1991): Fenomenologie komunikace*. Praha: Argo, 2016, s. 66.

„Psaní je důležitým gestem, neboť artikuluje i vytváří stav mysli zvaný „historické vědomí“. Dějiny začínají s vynálezem písma (...).“¹⁶ Psaním jsme se naučili vnímat svět lineárně, vše probíhá od minulosti po současnost. Jedna událost navazuje na druhou. Naše bytí ve světě je vždy podřízeno dominantní kulturní technice, dříve to bylo písmo, dnes média šířící technické obrazy.

Písmo opět stejně jako před tím obrazy pomáhaly člověku k lepšímu životu a orientaci ve světě. Kultura se různorodě rozvinula, vznikly odlišné kulturní oblasti a jazyky, kterými se lidé dorozumívali. Psaní s sebou přineslo pojmové myšlení, které je abstraktnější než to imaginativní. Věda a filosofie by například bez pojmů nebyly vůbec možné. Vztah mezi obrazy, písmem a pojmy popisuje Flusser následovně. „Texty neznamenaají svět, nýbrž obrazy, jejichž clonu trhají. Dešifrovat texty tedy není ničím jiným než odkrývat obrazy, které jsou těmito texty značeny. Záměrem textů je vysvětlit obrazy, záměrem pojmů je objasnit představy. Texty jsou tudíž metakódem obrazů.“¹⁷

Gutenbergův knihtisk na konci patnáctého století umožnil masové šíření tiskovin, kalendářů a knih. To mělo za následek větší informovanost lidí o světě, začali se více ptát a vyhledávat informace. Člověk se začal více emancipovat, docházelo ke kritikám stávajícího náboženství i samotné církve, vznikaly také nauky nové. Lidé se totiž učili více číst a psát a písmo tak ztratilo auru techniky svatých knih, kterou ovládala jen hrstka vyvolených. Obraz byl takto ještě snadněji upraven na text. Nemuseli jsme mít obraz bitvy, mohli jsme ji opsat a vylíčit. Dvourozměrný kód tak knihtiskem ještě více měnil podobu do lineárního. Knih tisk se stal první technikou fungující na principech, jež se staly základem pro techniku moderní. Kupříkladu pozdější linky na výrobu automobilů fungují na stejném principu sériové výroby, kterou Gutenberg započal, kde každou fázi výroby obstarává jiný stroj.

Co vnímá Flusser jako největší zlo spáchané písmem a texty, je vznik nacionalismu a patriotismus, jež považuje za největší nebezpečí. Masové šíření knih a tiskovin v lidech vzbudilo nacionalistické myšlenky. Flusser se inspiroje myšlenkami Marschalla McLuhana, amerického teoretika a historika médií, o kterém se více zmíníme ve třetí kapitole. Podle

¹⁶ FLUSSER, Vilém. Budoucnost písma. *Výtvarné umění: The Magazine for Contemporary Art: čtvrtletník pro současné umění*. 1993, č 5-6, s. 104.

¹⁷ FLUSSER, Vilém. *Za filosofií fotografie*. Praha: Hynek, 1994, s. 7.

McLuhana individualismus a nacionalismus vzniklý díky tisku v šestnáctém století nastolil dominantní postavení skupin, které pro svou existenci potřebovali tisk.¹⁸ Nacionalismus jako ideologie vychází z lineárního myšlení a písma zejména. Vznik národních hnutí a jazyků je jen další následek šíření textů a písma. Patriotismus stojí za mnohými nesmyslnými válkami, vedenými právě pod rouškou domova a lásky k národu. Flusser své odmítání nacionalismu nejlépe vystihuje v odpovědi v jednom rozhovoru. „(...) patriotismus je největší zlo. Právě se vracím z Izraele a jsem Žid.“¹⁹

Textolatrie a nadvláda lineárního subjekt-objektového myšlení zahájila krizi společnosti i člověka, nejvíce prohloubenou osvícenstvím, která trvala až do 20. století. Písmo jakožto základna osvícenství a abeceda jako jeho kód způsobily podle Flussera krizi humanismu, která byla dovršena válečnými událostmi minulého století. Co se ale tak zásadního stalo, že písmo už neplnilo svou původní funkci, je, že přestalo popisovat a ukazovat na svět, ale na své autory. Od této chvíle není podstatné, co texty skutečně říkají a k čemu se vztahují. Nejdůležitější je osoba autora nebo řečníka, který text pronáší. Takovým příkladem je šíření a fungování křesťanství nebo ideologie - marxismus. Texty samotné nikdy neměly takový vliv na společnost jako jejich interpretace skrze mluvčí. Například ideály pronášené řečníky a vůdci Velké francouzské revoluce by bez jejich interpretace a projevu neměly žádný větší následek. Člověk přestal mít nad texty moc a začal žít v jejich područí, vznikla textolatrie.

Netýkala se pouze textů náboženských nebo politických, ale hlavně vědeckých, které nejlépe ilustrují onu neprůhlednost. Ty právě ukazují onu nepředstavitelnost, jenomže to je způsobeno už mylným předpokladem, že něco představují. Když se snažíme osvětlit jejich význam, namáháme se zbytečně. Skutečnost je vedlejší, vědecký výzkum pomocí matematiky a logiky popisuje pravidla, která jeho vlastní texty uspořádávají, ne realitu samu. „Taková nepředstavitelná vysvětlení, zrcadlící strukturu lineárního myšlení, jsou existenciálně zbavená významu. V takové situaci začínají texty vytvářet něco jako paranoidní knihovni hradbu, která trojnásobně odcizuje člověka jeho světu.“²⁰ Pouze pravidla, žádné vztáhnutí k realitě. Reakcí

¹⁸ STRÖHL, Andreas. *Vilém Flusser (1920-1991): Fenomenologie komunikace*. Praha: Argo, 2016, s. 87-88.

¹⁹ Tamtéž, s. 90.

²⁰ FLUSSER, Vilém. Budoucnost písma. *Výtvarné umění: The Magazine for Contemporary Art: čtvrtletník pro současné umění*. 1993, č 5-6. s. 105.

na neudržení stávajícího formálního racionalismu a spekulativních teorií je nová obrazová kultura.²¹

„Textolatrie dosáhla v 19. století kritického stádia. Přesně vzato, skončily jím dějiny. Dějiny jsou vlastně postupným překódováním obrazů v pojmy, postupným vysvětlováním představ, postupným „od-magičtěním“, postupným procesem chápání. Stanou-li se však texty nepředstavitelnými, pak už není co vysvětlovat a dějiny jsou u konce.“²² V této krizi právě vznikly tzv. technické obrazy, které měly texty učinit opět představitelnými.

Teze o konci dominantní textolatrie a písma je jednou z Flusserových nejradikálnějších. V tomto bodě se shoduje s Derridou, který nemluví o textolatrii, ale o ontoteologii. Derrida si taktéž všímá dominantního média, v tomto případě písma, které determinuje myšlení a strukturu společnosti. Nenabízí ale tak promyšlenou strukturu a řešení, které má se svou triádou (obraz, písmo, technický obraz) Flusser. Oba dva ale vnímají přechod z jedné epochy do nové a zabývají se mediální abstrakcí. Derrida analyzuje písmo ve spojení s politickým myšlením, které spolu úzce souvisí, neuvažuje o písmu jako mezistupni pro nový technický obraz.²³

I když původně písmo vzniklo, aby ochránilo lidstvo před halucinační imaginací způsobenou obrazy, byla jeho nadvláda přerušena vznikem jiného technického vynálezu. Tím je právě technický obraz. Vývoj lidstva a poznávání skutečnosti je završeno příchodem technického obrazu. Písmo můžeme vnímat jako důležitý mezistupeň mezi tradičním a technickým obrazem.

1.2 Filosof aparátu

Proto, abychom mohli vůbec uvažovat o technických obrazech, které vysvětlíme v další podkapitole, musíme mít aparát, který je vytvořil. Slovo aparát má ve Flusserově filosofii ústřední postavení. Aparáty fungují jako simulace lidského těla a jeho smyslů. Jsou to složité

²¹ FLUSSER, Vilém. Budoucnost písma. *Výtvarné umění: The Magazine for Contemporary Art: čtvrtletník pro současné umění*. 1993, č 5-6. s. 105.

²² FLUSSER, Vilém. *Za filosofii fotografie*. Praha: Hynek, 1994, s. 12.

²³ HUBÍK, Stanislav. Mediální abstrakce a rychlost. In *Média dnes: reflexe mediality, médií a mediálních obsahů*. Olomouc: Univerzita Palackého v Olomouci, 2008, s. 68.

černé skříňky (black boxes), jak je často tituluje, které člověk jako funkcionář obsluhuje. Aparát je ale také označení pro společenskou institucionální mašinerii, zpracovávající informace. Záleží na kontextu, v jakém slovo použije. U Flussera je pak podstatné si všimnout, že používá obou významů. Na čtenáři je pak posoudit, v jakém významů je slovo použito. Flusser se tím snaží ukázat provázanost technického a sociálního.

Latinské slovo „apparatus“ je odvozeno ze slovesa „apparare“ a v překladu znamená „připravovat“. Odlišuje se od podobného slovesa s jinou předponou „preparare“, které sice také znamená připravovat, ale ve významu připravovat na něco. Apparatus pak díky předponě „ap“ znamená připravovat pro něco. Aparát pak tedy čeká na příležitost, až bude moci začít fungovat a fotografovat. Oproti tomu je preparát věcí, která jen pasivně vyčkává. Po povinném etymologickém výkladu slova aparát v eseji *Za filosofií fotografie* se Flusser ptá i po ontologickém postavení aparátů a na rovinu jejich bytí. Aparát je nutné odlišovat od podobných pojmů, jako je nástroj a stroj. Nástroje fungují podobně jako aparáty, jako prodloužení našich smyslů. Takovýmto nástrojem je pro malíře štětec, pomocí kterého maluje obrazy. Je to situace, kdy jsou nástroje ve funkci člověka, jsou tu pro člověka. Tento stav charakterizuje doba předindustriální a člověk v roli řemeslníka. Opakem je pak stroj, který už v této podřízené roli k člověku nefunguje, ale naopak člověk funguje ve funkci stroje. Je to industriální doba a člověk je dělníkem. Tuto triádu pak uzavírá doba postindustriální a aparát, jehož vztah k člověku je složitější, oboustranný. Flusser pak hovoří o lidech jako funkcionářích, kteří ve funkci aparátů fungují, ale zároveň aparát funguje ve funkci člověka. Oproti nástrojům jsou stroje a aparáty vytvořeny aplikovanou vědou, tedy technikou. K vynálezu nástrojů stačila lidem pouze běžná zkušenost.²⁴

Aparáty jsou jako produkt člověka součástí naší kultury, nejsou neutrální. Za sestavením aparátů stojí v pozadí politické nebo technické programy. Aparáty nás informují a simulují naše smyslové orgány, lidé fungují v jejich funkci. To všechno je pravda, ale to ještě není z jejich charakteristiky to nejdůležitější. Abychom správně vystihli samotnou podstatu aparátů, musíme se ptát jinak. Nepotřebujeme už otázky například z marxistické tradice, příznačné pro průmyslovou společnost, kdy základní kategorií této společnosti byla práce. Nástroje a stroje pracují tak, že vytrhávají věci z přírody, informují je, jak píše Flusser a mění tím svět. „Ale aparáty nevykonávají práci v tomto smyslu. Jejich záměrem není změnit svět,

²⁴ FLUSSER, Vilém. *Za filosofií fotografie*. Praha: Hynek, 1994, s. 18-19.

ale změnit význam světa. Jejich záměr je symbolický.“²⁵ Fotograf není dělník ani proletář, protože už nežijeme v industriální společnosti, ale v postindustriální. Nepracuje jako dřív, ale vytváří, manipuluje a shromažďuje symboly. Nová kategorie současné společnosti, ve které musíme přemýšlet, je informace. Samozřejmě, že i v minulosti existovali lidé, kteří tvořili, shromažďovali a šířili informace. Byli to spisovatelé, hudební skladatelé, správci nebo malíři. Současně ale u toho něco vyráběli, například obrazy, knihy, plány, partitury, zkrátka nosiče informací, které využívali ostatní. Postupem času byla tato lidská činnost nahrazena přístroji, které lidé už jen obsluhují.²⁶

Podle Flussera žijeme v době bezrozměrnosti, označuje ji jako posthistorii a hovoří o rozpadu stávajícího universa na kvanta, soudy na bity informací. Bodové universum se musíme znovu pokusit zachytit a vědomí konkretizovat. Právě k tomu slouží technické obrazy, které dokážou složit bodové prvky a udělat je konkrétními a srozumitelnými. Ještě před nimi ale musíme mít aparát, který tyto obrazy vyrobí. „Proto se musejí vynalézt aparáty, které pro nás dokáží uchopit neuchopitelné, představit neviditelné, koncipovat neuchopitelné. A tyto aparáty musí být, aby byly kontrolovány-opatřeny tlačítky.“²⁷ Bodové prvky jsou pak pro aparáty možnostmi, ze kterých vybírá a řadí je.²⁸

Aparáty nejsou o sobě nikterak škodlivé, ani se jich nemusíme obávat. To, o čem bychom měli kriticky uvažovat, jsou programy, podle kterých jednají a v rámci kterých fungují. U technických věcí není drahý zevnějšek, jeho materiální složka, například plastový obal fotoaparátu nebo plastovo-kovová konstrukce počítače apod. To, co je nejvíce ceněné, je vnitřní program, určitý software. Až s touto částí je přístroj tvořený z kovu, umělé hmoty či skla funkční a ceněný. Tvrdá složka hardware je oproti programům naprosto nedůležitá. Moc už není v rukou vlastníka aparátu, ale programátora.²⁹ Doklad této nadvlády programů je patrný například u Japonska nebo Číny. Státy kontrolující a vyrábějící programy pak zastávají

²⁵ FLUSSER, Vilém. *Za filosofii fotografie*. Praha: Hynek, 1994, s. 19.

²⁶ Tamtéž, s. 19-20.

²⁷ FLUSSER, Vilém. *Do universa technických obrazů*. Praha: OSVU, 2001, s. 21.

²⁸ Tamtéž, s. 20-21.

²⁹ Příkladem důležitosti vnitřní složky je politický aparát, který je v podstatě nejměkčí, ale disponuje kontrolou nad programy a jejich programátory. Politický aparát tak pomocí svých aparátů kontroluje a programuje jednání lidí.

významnou, možná nejdůležitější pozici ve světové politice. K ničemu už státům nejsou zásoby surovin nebo energie, když nemají přístup k programům. I nejsilnější armáda pak ztrácí na významu, když je každý její krok odhalován dopředu aparátem a programem druhé strany.

Automaticnost aparátů je dalším nebezpečím, kterou s sebou přinášejí, jejich programy jsou hry, které náhodně spojují možnosti. Člověk pak od nich může být odstaven, ačkoliv je jejich strůjcem. „(...) automaticnost je autonomně probíhající kompotování náhod, z nichž byla vypojena lidská iniciativa (...)“³⁰ Aparáty pak mohou běžet dál, i když už dosáhly zamýšleného stanoveného cíle. Flusser uvádí příklad aparátů termonukleárního zbrojení.

Aparáty pracují s čísly, ne s písmem. Stejně tak se o to snažil vědecký diskurs od Descarta, který chtěl podřídít myšlení v písmenech myšlení v číslech. Tato tendence byla dovršena v kameře a dalších technických vymořkách naší doby.³¹ „Aparáty jsou black boxes, které simulují myšlení ve smyslu kombinační hry s číselnými symboly, a přitom toto myšlení tak mechanizují, že se v budoucnosti stanou lidé pro ně stále méně kompetentními, a myšlení budou muset stále více přenechávat aparátům.“³²

Protože se neustále složitější vědecké teorie podílejí na vzniku aparátů, stávají se čím dál více právě zmíněnými černými skříňkami, u kterých známe pouze ta tlačítka vstupu a výstupu. Dvnitř aparátu nevidíme, nechápeme ho. Umíme využívat jen to, co nám dovolí jeho program. Většina aparátů ale pro svůj chod potřebuje lidský element, i když v dnešní době mezi sebou komunikují už počítače a technologie bez zásahu lidí, což ale Flusser nemohl na počátku devadesátých let ještě tušit. Upozornil na to, že vždycky bude třeba lidského jednání, i kdyby mělo být pouze průvodní.

1.3 Technické obrazy

Flusserovu vývojovou triádu završují technické obrazy, které, jak už jsme vysvětlovali, vznikly kvůli krizi textu a s ní spojenou textolatrií. Písmo jako takové sice nezániklo, začalo ale plnit jiné role, jako je například psaní textů pro programy, na kterých stojí moderní aparáty.

³⁰ FLUSSER, Vilém. *Do universa technických obrazů*. Praha: OSVU, 2001, s. 23.

³¹ FLUSSER, Vilém. *Za filosofii fotografie*. Praha: Hynek, 1994, s. 25.

³² Tamtéž, s. 26.

Ačkoliv se problematika technických obrazů táhne jako provaz celým Flusserovým myšlením, v knize *Do Universa technických obrazů* se jimi zabývá zdaleka nejvíce a nejpodrobněji. V této eseji rozvíjí filosoficky myšlenky z předchozího díla *Za filosofií fotografie*. „Stojíme bezmocně tváří v tvář vynořující se bezprostřední budoucnosti – ledaže se přidržíme oněch struktur, které tato utopie s sebou vydala. To se děje v tomto eseji: drží se současných technických obrazů, kritizuje je.“³³ Právě v současných technických obrazech vidí Vilém Flusser dvě odlišné tendence. Buď způsobí svým existováním centrálně programovanou totalitní společnost příjemců, kteří budou fungovat pouze jako funkcionáři obrazů. Tato první tendence má formu utopie negativní. Druhá tendence je utopie pozitivní, protože vnímá společnost jako dialogizující a telematickou. Lidé jsou vnímáni jako tvůrci obrazů a jejich sběratelé. Tyto dvě odlišné verze pojetí dnešní skutečnosti je nutné mít na zřeteli. Společnost bude tak jako tak utopická, protože nadvláda technických obrazů je nezpochybnitelná. Flusserova esej nabízí spíše nové otázky než odpovědi.³⁴

Podívejme se na technické obrazy od základu. Co vůbec znamenají a čím se liší od předchozích forem, sloužících pro zachycení skutečnosti. Pátý stupeň mediální abstrakce a změna paradigmatu přichází právě v souvislosti s nástupem technických obrazů, tedy takových obrazů vyrobených aparátů a vzniklých na základě vědeckých textů. Klasické obrazy byly abstrakcemi prvního stupně, jelikož přímo popisovaly konkrétní svět. Technické obrazy jsou ale ontologicky abstrakcemi třetího stupně. Představíme-li si konkrétní obraz květiny, kterou malíř namaloval při pohledu na rozkvetlou louku, je to tradiční obraz. Když ale květinu vyfotografujeme, získáme obraz technický, k tomu vedla dlouhá cesta technického vývoje. Nejprve musely vzniknout vědecké texty, podle kterých byl sestaven přístroj, jako je fotoaparát.

Nebezpečí technických obrazů spočívá v tom, že o nich nebudeme uvažovat jako o produktech textů, ale budeme je brát jako pravdivé zobrazení reality. Jde to poměrně lehce, to ukazuje například televize a její negativní vliv na vnímání skutečnosti, kterou lidé berou za pravdivou a jedinou existující realitu. Flusser požaduje na lidech větší angažovanost

³³ FLUSSER, Vilém. *Do universa technických obrazů*. Praha: OSVU, 2001. s. 9.

³⁴ Tamtéž, s. 9-10.

v odkrývání vnitřního významu šířených technických obrazů. Je třeba zkoumat princip, podle kterého fungují. Technické obrazy budí dojem, že fungují jako zrcadla skutečnosti.

Jenomže obrazy jsou v dnešní době vyráběny záměrně, specialisty na jejich výrobu. V postindustriální společnosti tvůrce už netvoří sám ze sebe, je najatý správcem společnosti, kteří u něj obraz objednají. Dnešní společnost je tvořena samými specialisty, kteří obraz distribuují a vypočítávají, v čem byl například jeho přenos úspěšný či neúspěšný. Obraz měnil v průběhu dějin svůj význam. Předdějinný jeskynní obraz zachycuje zjevení, snaží se o popis, vysvětlení. Druhý obraz dějinný je individuální soukromým přídavkem člověka k dějinám společnosti. Obraz dnešní, charakterizovaný jako postdějinný, v sobě zrcadlí snadnou manipulovatelnost a programovatelnost lidí. Funkcionáři (obsluhovači techniky) programují ostatní funkcionáře a tím vzniká dosti zvláštní situace.³⁵

Technické obrazy vznikly ještě z jednoho důležitého důvodu. V 19. století, i díky předchozímu zavedení školní docházky, se stalo obyvatelstvo gramotným. Knihy, letáky a ostatní tiskoviny začaly být postupně laciným zbožím. Flusser si tohoto momentu všímá, protože i dějinné vědomí se stalo laciným. Vznikl rozkol uvnitř kultury. Rozdělila se na tři odvětví, na krásné umění, které bylo umístěno do muzeí, salonů a galerií. Druhým odvětvím byla věda a technika, čerpající z hermetických textů, které byly určeny pouze některým zasvěceným lidem. A třetí odvětví se stalo základem pro široké společenské vrstvy. Jednalo se o levné texty, které byly všem dostupné. Muselo tedy nutně vzniknout něco nového, jež mělo tomuto rozdělení kultury zabránit. Nebylo to nic jiného než technické obrazy, které měly navrátit z galerií a muzeí obrazy zpět lidem a pomoci vysvětlit složité vědecké texty. Měly se stát kódem, který by stávající rozpory vyřešil. Jenomže Flusser si velmi dobře uvědomuje, že technické obrazy fungují úplně odlišně. Nemohou přivést tradiční obrazy zpět k lidem a jejich původnímu významu, protože je samy nahrazují a zastupují jejich místo. Hermetické texty falšují, nečiní je představitelnými. Stejně tak nahrazují starou magii obrazů novou programovanou. Takto Flusser vysvětluje vznik masové kultury, která rozprášila kulturu na amorfni masu.³⁶

³⁵ STRÖHL, Andreas. *Vilém Flusser (1920-1991): Fenomenologie komunikace*. Praha: Argo, 2016. s. 101.

³⁶ FLUSSER, Vilém. *Za filosofií fotografie*. Praha: Hynek, 1994, s. 14.

Otázka, která se ptá, co je technický obraz, je podle Flussera špatně formulovaná a zbytečná. Technické obrazy totiž nic nezobrazují, a tedy nepředstavují. Jsou to čisté projekce a fikce. Nemáme se zabývat označovaným, tedy například zobrazeným automobilem, ale označujícím. „Dešifrovat nějaký technický obraz neznamena dešifrovat to, co je jím ukazováno, nýbrž vyčíst z něj jeho program.“³⁷ Takovéto obrazy zachycují ve flusserovském pojetí znaky bez významu, zachycují totiž fotony a elektrony, které aparáty přeměňují v obrazy. To zjistíme u blízkého pohledu na fotografii nebo obrazovku, jsou zrnité a bodové.³⁸

1.4 Fotoaparát a fotografie

Velikost aparátů se technickým vývojem neustále zmenšuje. Některé už nemůžeme ani uchopit nebo okem zachytit, mají totiž mikroskopické rozměry, jako je tomu v případě čipů elektronických přístrojů. Nejdůležitějším aparátem, podle kterého analyzuje Flusser všechny ostatní, je fotoaparát, vyrábějící technické obrazy, tedy fotografie. Ty označuje jako matku a základ všech věcí.³⁹

Aparáty umí přeměňovat lineární texty a klasické obrazy na technické. Nadbytek fotografií a úpadek focení a jeho podstaty je dokonalým příkladem nadvlády obrazu nad textem. Fotografie jsou všude okolo nás, na plakátech, billboardech, letáčích, časopisech, vitrínách, konzervách, obalech apod. Abychom se ve světě zahlceném fotografiemi orientovali, musíme si uvědomit, že jsou to fikce, stejně jako všechny technické obrazy, a realitu nezobrazují.

„Fotografie je nehybná a němá plocha, která trpělivě čeká, aby byla rozdělena prostřednictvím reprodukce.“⁴⁰ Její šíření není složité, jsou to listy, které můžeme předávat mezi sebou, uskladňovat je ve skříni. V dnešní době je většina obrazů uschována v paměti technických aparátů. Ukládání informací je typicky lidskou činností, člověk tak vytváří a uchovává poznatky pro další generace. Člověk informace záměrně vytváří a jedná tak proti přírodě jako celku, ve kterém dochází podle druhého termodynamického principu k jejich

³⁷ FLUSSER, Vilém. *Do universa technických obrazů*. Praha: OSVU, 2001, s. 48.

³⁸ Tamtéž.

³⁹ Jedna z jeho posledních přednášek nesla název: *Fotografie, die Mutter aller Dingen* (Fotografie, matka všech věcí).

⁴⁰ Tamtéž, s. 41.

rozpadu. Informace jsou při komunikaci, kterou můžeme chápat jako manipulaci s nimi, nejprve vyráběny (dialog) a v druhé fázi roztříděny do paměti, kde jsou následně uloženy (diskurs). V dialogu dochází k syntetizaci informací a vznikají informace nové. V diskursu jsou pak tyto informace distribuovány.⁴¹

S touto distribucí úzce souvisí také zmasovění, které umožnily nové techniky při výrobě. Když psal Flusser filosofickou esej *Za filosofií fotografie*, nemohl tušit, ale předpokládal, že fotografie v budoucnu ovládnou elektromagnetické technologie. S fotografiemi můžeme zacházet i dialogicky, míní Flusser. To znamená, že můžeme třeba již na zhotovenou fotografii nějaké osoby domalovat ručně vousy či jiné symboly a vytvořit tím novou informaci. Flusser se zde do budoucna mylí, když tvrdí, že tyto změny informací program fotoaparátu neumožňuje.⁴² Zajímavé je, že v případě počítačů a videa tuto funkci dialogu s informací vidí. Třicet let po Flusserově smrti je již běžné fotit mobilem, který v programu nabízí úpravu fotografií. Libovolně můžeme přidávat symboly, nápisy, měnit barvy, skládat různé části apod. Tvořit ale můžeme jen v rámci omezeného programu, který aparát obsahuje.

Při uvažování o povaze fotografie⁴³ se Flusser v mnohém inspiroval teorií reprodukovatelnosti Waltera Benjamina, německého filosofa řadícího se k proudu frankfurtské školy. Benjamin ho zaujal úvahou o povaze uměleckého díla, mezi něž řadil právě zpočátku i fotografii a problém ztráty aury, která mizí s technologickou reprodukcí. Umělecké dílo je pak vytrhnuté z původní tradice, ztrácí svůj původní význam. Fotografie jako nový reprodukční prostředek je pro Benjamina první předzvěstí kulturní krize.⁴⁴ Kde ještě byla původní aura, jsou černobílé portréty zachycující lidskou tvář. „Kultovní cena obrazu má své poslední útočiště v kultu vzpomínky na vzdálené nebo zemřelé blízké. V prchavém výrazu lidské tváře působí z raných fotografií naposledy aura.“⁴⁵

⁴¹ FLUSSER, Vilém. *Za filosofií fotografie*. Praha: Hynek, 1994, s. 41.

⁴² Tamtéž, s. 42.

⁴³ Università della Svizzera italiana v Lugánu zaštiťuje a spravuje webové stránky www.flusserstudies.net, které se zabývají Flusserovou filosofií a názory. Elektronické články různých autorů se věnují hlavně zkoumání fotografie a teorii kultury.

⁴⁴ BENJAMIN, Walter. *Dílo a jeho zdroj*. Praha: Odeon, 1979, s. 22.

⁴⁵ Tamtéž, s. 24.

Flusser sám o fotografiích jako uměleckých dílech neuvažuje, spíše se zaměřuje na technické podmínky jejich vzniku. Zamýšlí se nad tím, jaký je rozdíl mezi černobílými a barevnými fotografiemi. Skutečný svět černobílý není, černá, jako totální nepřítomnost světelných vln, a bílá opakem jsou jen teoretické optiky. I přesto černobílé fotografie máme. Jsou to však fikce, jako všechny fotografie, které vznikly z příslušných teorií. „Černobílé fotografie jsou magií teoretického myšlení, neboť proměňují teoretický lineární diskurs v plochy.“⁴⁶ I v současnosti se můžeme setkávat čím dál více s černobílými fotografiemi, lépe totiž zachycují svět pojmů, jsou paradoxně autentičtější a konkrétnější než fotografie barevné. Ta konkrétnost spočívá v jasnosti původu těchto fotografií, čímž je teorie optiky. Ve vývoji technologií a s rozvojem věd se zdokonalovala i chemie, která umožnila fotografovat barevně. V dnešních fotoaparátech si můžeme intenzitu i odstíny barev libovolně poupravit. Uměle tak do světa barvy dodáváme. Černá a bílá zůstávají pořád stejné, maximálně mohou být sytější nebo slabší. U barev je tomu ale jinak, například pojem zelená zahrnuje celou škálu odstínů, které si pod touto barvou představíme. „Čím pravější jsou barvy fotografie, tím jsou prolhanější, tím více zastírají svůj teoretický původ.“⁴⁷ Flussera nezajímá, jestli je na fotografiích osoba nebo zelená louka. Jde mu o vztah fotografovaného a způsobu tohoto zachycení, aby dokázal, že jsou fotografie programované pojmy.⁴⁸

I u fotografií platí, podobně jako u aparátů, o kterých jsme pojednávali výše, že není bohatý a mocný ten, kdo je vlastní, ale tvůrce, který informace na ní vyrobil. Tedy opět programátor informací, který je do fotografie zakódoval. Klasické fotografie v sobě ještě díky své výrobě, jakou byl stříbrotisk, zachovávaly vážnost a originalitu věci. To u dnešní papírové (a už vůbec ne u digitální) fotografie neplatí. Fotografie jsou uměle distribuovány. Umělecká fotka zachycující lvy v divočině, se může dostat do časopisů, televize nebo na obaly potravin. K ničemu se neváže. S každým takovým přesunem do jiného kanálu, tedy prostředí, se změní její význam.

Nejvýznamnějšími kanály pak jsou v současné době média, která kódují definitivní význam fotografií. Jestli tedy uvažujeme o fotografiích jako němých letácích, pak je třeba se zaměřit na jejich distribuci a změnu významu, jakou dostávají. „Neboť fotografie spolu

⁴⁶ FLUSSER, Vilém. *Za filosofii fotografie*. Praha: Hynek, 1994, s. 75.

⁴⁷ Tamtéž, s. 36.

⁴⁸ Tamtéž, s. 34-37.

s ostatními technobrazy jako filmy, televizními obrazovkami apod. nejsou ničím „vedlejším“, nýbrž jsou to skvělé nástroje, díky nimž mohou aparáty postupující technologické civilizace programovat společnost. Pokud je neumím rozluštit, pokud v nich nedokážu objevit záměr, který se v nich skrývá, stávám se pasivní obětí aparátů, jež mnou manipulují.“⁴⁹

Flusser i přesto není skeptický a tvrdí, že proti totalitarismu aparátů se můžeme bránit a bojovat, a to správným luštěním fotografie. Musíme začít vypracováním nových kritérií fotografické kritiky. Nebude nás zajímat, co fotografie zobrazují, ale záměr a účel, za jakým byly vyhotoveny. Toto nové ontologické kritérium se soustředí na manipulaci skutečnosti. Aparáty jakožto lidské produkty se řídí určitými pravidly. Matou nás tím, že jejich produkty považujeme za objektivní a vůbec o nich kriticky nesmýšlíme. Každá fotografie byla dělána jinak, podle způsobu, který použil fotograf. Fotografie nejsou objektivní, jsou intersubjektivní a je potřeba o nich přemýšlet. Jako první metodu nové kritiky proto navrhuje Flusser analýzu techniky, jakou byla fotografie zhotovena. Má nás zajímat aparát jako takový, jeho schopnost změnit a zachytit skutečnost. Jak je například stavěn a jak se liší od jiných značek fotoaparátů apod. Už samotná jeho struktura není neutrální, jak politicky, tak esteticky. V úvahu musíme brát také ideologii, která stojí v pozadí vzniku. Druhým zajímavým momentem ke zkoumání je zamyšlení se nad manipulací s věcmi, které jsou fotografovány. To se týká toho, že některé objekty jsou uměle nasvěcovány, dobarvovány nebo záměrně poskládány, aby vypadaly „dobře“. Všimnout si musíme také gest, jakým jsou například osoby na snímcích zachyceny. Velkou roli zde také sehrává osvětlení, které může skutečnost k „obrazu svému“ velmi pozměnit. Poslední ze tří kritérií se zaměřuje na manipulaci fotografie jako takové. Jedná se třeba o retuši fotek na plakáty, do časopisů nebo doplnění o texty, které je doprovázejí. Různé komentáře, hesla nebo symboly, které původní význam zcela změní.⁵⁰ Důležité je tedy zkoumat vztah fotografie a znázorňovaného objektu. Když tak neučiníme a necháme fotografie bez povšimnutí a nepodrobíme je adekvátní kritice, tak se staneme jejich obětí. Flusser svůj článek ohledně luštění fotografií zakončuje zajímavým postřehem, že většina lidí

⁴⁹ FLUSSER, Vilém. Jak luštit fotografie?. *Výtvarné umění: The Magazine for Contemporary Art: čtvrtletník pro současné umění*. 1993, č 1, s. 77.

⁵⁰ Tímto problémem vztahu fotografie a jejího různého zobrazení v jiných významech se zabýval například francouzský sémiotik Rolande Barthes.

chce být programována a nebude proto toužit po rozkrývání úmyslů, protože by to bylo moc namáhavé.⁵¹

Ideologii a záměry, které stojí za vznikem fotografie, je tedy třeba rozklíčit a kriticky zhodnotit. I díky tomu, že jsou fotografie všudepřítomné, můžeme nabýt mylného dojmu, že jsme jejich tvůrci a že nám podléhají. „Ve skutečnosti však fotografie zpracovávají nás, aby nás naprogramovaly k rituálnímu chování, sloužícímu zpětnou vazbou aparátům.“⁵² Z magického kruhu, který vytváří, je třeba vystoupit.

Fotografie jako taková nemá žádný význam, protože mluvit o originálu už nemá vůbec smysl. Takto o nich uvažuje i Flusser, podle něj jsou to jen letáky, kopie kopií, které se už nevztahují k originálu. Stejně tak Baudrillard, který hovoří o hyperrealitě a simulakrech. Podle obou filosofů je naše doba charakteristická přebytkem reprezentací skutečnosti. Flusser používá termín posthistorie a označuje tím současnost, kdy klasické dějiny a dějinné události už neexistují. Nová doba je řízena technickými obrazy hlavně skrze média, jako je televize a video. Na rozdíl od Baudrillarda⁵³ není Flusser skeptický a novou elektronickou komunikaci vnímá jako možnost rozvinutí lidské tvořivosti. Pozitivně přijímá i počítačovou simulaci, která dokáže vytvářet odlišné reality. Posun ve vnímání reality nastává, ale je třeba to brát tak, jak to je, a zbytečně se neutápět v bezvýhodných situacích a neustále si stěžovat. Flusser je typem myslitele, který nepodlehł nostalgii doby a nabídl své vlastní řešení situace, která pro něj nikdy není bezvýhodná. Virtuální prostor podle Flussera představuje pozitivní stránku nových technologií. I když ho můžeme považovat spíše za optimistu, co se nových technologií týče, Flusser často zmiňuje velkou míru manipulovatelnosti, která se ruku v ruce s novými technologiemi a počítači objevuje. Posun ve vnímání reality nastává, ale je třeba to brát pozitivně. Nesouhlasí s baudrillardovským rčením o realitě, která byla nahrazena svým obrazem. Podle Flussera je rozdíl mezi realitou a fikcí jen ve stupni pravděpodobnosti.⁵⁴ To, co je reálné, skutečné, je více pravděpodobné, víme to z naší zkušenosti. Oproti tomu fikce,

⁵¹ FLUSSER, Vilém. Jak luštit fotografie?. *Výtvarné umění: The Magazine for Contemporary Art: čtvrtletník pro současné umění*. 1993, č 1, s. 78.

⁵² FLUSSER, Vilém. *Za filosofií fotografie*. Praha: Hynek, 1994, s. 54.

⁵³ Více BAUDRILLARD, Jean. *Dokonalý zločin*. Olomouc: Periplum, 2001.

⁵⁴ STRÖHL, Andreas. – WILSON, Elizabeth. Vilém Flusser. *Výtvarné umění: The Magazine for Contemporary Art: čtvrtletník pro současné umění*. 1993, č 5-6, s. 106-107.

typická pro simulace počítačových technologií, je ve vztahu ke skutečnosti méně pravděpodobnou. Obě reality, jak ta virtuální, tak realita každodenního života – skutečná, existují současně. Realita virtuální nevytlačila ani nepohltila skutečnost jako takovou.

2. Paul Virilio

Kulturní teoretik, architekt, urbanista a filosof Paul Virilio se narodil o dvanáct let později než Vilém Flusser, v roce 1932 v samotném srdci Francie, Paříži. Doba a místo narození napovídá, že stejně jako Flussera zasáhly i jeho události druhé světové války. Později sám Virilio prohlásil, že se mu válka stala univerzitou, ze které myšlenkově čerpal po celý život.

Viriliovo dětství bylo plné zvrátů a stěhování. První přišlo v jeho útlém věku, když byl jeho otec, italský komunista, pronásledován Mussoliniho režimem a celá rodina musela utéct do Paříže. Tam se ale dlouho nezdrželi, ze strachu před gestapem a okupací německými vojáky se uchýlili do západofrancouzského města Nantes. Po zahájení Blitzkrieg museli být znovu z válečné zóny evakuováni. Viriliovy zkušenosti s válkou a vojenstvím těmito událostmi neskončily. Později se aktivně jako voják účastnil alžírské války, probíhající v letech 1954-62. Virilio se sám považoval za válečné dítě, válku jako takovou odmítal, ale stala se mu výchozím bodem pro všechny úvahy.⁵⁵

Podle britského filosofa a teoretika médií Johna Armitage je Virilio nejprovokativnějším kulturním teoretikem současné intelektuální scény.⁵⁶ Viriliova cesta ke kritice kultury a filosofii ale nebyla přímočará. Jako první začal studovat architekturu a urbanistický rozvoj na École de Métiers d'Art, tedy škole uměleckých řemesel. Poté dokončil malířské vzdělání mistra vitráží. Virilio je autorem několika uměleckých vitráží v pařížských kostelech. Pracoval jako městský architekt a urbanista, zabýval se plánováním a rozvržením měst. Taktéž publikoval v řadě časopisů, věnujících se architektuře. V roce 1963 stál v čele magazínu *Architecture Principe Group's magazine*. Ke konci šedesátých let byl profesorem na École speciale d'Architecture, kde byl pak o pár let později i jejím ředitelem. O tom, že je Virilio považován za významného architekta a urbanistu, svědčí i ocenění v podobě Grand National Prize for Architecture Critique, kterou obdržel. Filosofii, zejména pak fenomenologii, studoval na Sorbonně u Mauriceho Merleau-Pontyho. Není proto překvapením, že se fenomenologickými myšlenkami

⁵⁵ PETERS, Otto. *Against the Tide, Critics of Digitalisation, Warners, Sceptics, Scaremongers, Apocalypticists, 20 Portraits*. Oldenburg: BIS-Verlag der Carl von Ossietzky Universität Oldenburg, 2003. Chapter 19, The apocalypticist: Paul Virilio, The slow agony of planet earth, s. 195-203, s. 195.

⁵⁶ ARMITAGE, John. *Virilio live: selected interviews*. London: SAGE Publications Ltd, 2001, s. 1.

nejen svého učitele, ale také učením Martina Heideggera a Edmunda Husserla nechával inspirovat.

Se svými kritickými názory ohledně zvyšující se rychlosti a tím i měnící se společnosti budil Virilio pozornost, ale také byl často považován za přehnaného skeptika, který v nových technologiích nevidí nic dobrého. Virilio je považuje za krach současné společnosti. Člověk se díky stále se zvyšující rychlosti všech činností stává nehybnou postavou, nezasahující do okolního dění. Virtuální realita nahradila tu opravdovou. Virilia můžeme nazvat filosofem elektronické civilizace a predikování této civilizace se budeme ještě dále věnovat podrobněji. Virilio velmi často komentoval veřejné dění a nové události, byl kmenovým autorem měsíčníku *Le Monde diplomatique* a stálým členem několika významných francouzských i zahraničních periodik. Například *Revue Esprit*, spolupracoval s deníkem *Libération*. V zahraničí publikoval ve španělském *El País* nebo v německém *Die Tageszeitung*.

Virilio platí ve frankofonním prostředí za známého a uznávaného autora. Jinak tomu ale bylo v celosvětovém měřítku, kdy byl dlouhou dobu stejně jako Flusser prakticky neznámým autorem. Publikoval sice už od sedmdesátých let, ale jeho práce nebyly do cizích jazyků dlouhou dobu překládány.⁵⁷ Virilio také sám do zahraničí nevyjížděl, Paříž opouštěl zřídkakdy. Do češtiny byly přeloženy Viriliovy knihy taktéž se zpožděním několika let. Tři české a jeden slovenský překlad byly vydány až po roce 2000, tedy se zpožděním i několika desítek let po vydání originálů. Ve slovenském překladu vyšel *Stroj videnie* (2002), v českém pak *Informatická bomba* (2004), *Válka a film: Logistika vnímání* (2007) a *Estetika mizení* (2010). V českém prostředí se tedy s Viriliem setkáváme až v době, kdy už není na vrcholu své tvořivé činnosti, ale jeho myšlenky nabývají stále více na intenzitě a aktuálnosti.

Svou nejznámější teorií rychlosti a vlastně i knihu, která zaujala širší odbornou veřejnost, vydal Virilio v roce 1977 pod názvem *Vitesse et politique (Rychlost a politika)* s podtitulem *Esej o dromologii*, v češtině dosud nevyšla. Do angličtiny byla přeložena o téměř deset let později než původní francouzská verze. Virilio se v ní zabývá válečným modelem, který aplikoval na růst nových měst. Spojení rychlosti a politiky odráží jeho zájem o zkoumání

⁵⁷ Například jeho fenomenologický spis *L'Insécurité du territoire* (1976), který se věnuje filosofii E. Husserla a Merleau-Pontyho, upadl téměř do zapomnění a vyšel pouze ve francouzštině.

dopadů účinků nových technologií. Technika má podle Virilia vliv na naše každodenní rozhodování, způsobuje změny ve vnímání pohybu a je součástí politického rozhodování.

Viriliova teorie kultury stojí na pozadí všech jeho děl. Jako zajímavá se jeví jeho myšlenka přechodu od feudalismu ke kapitalismu. Na rozdíl od Marxe, který v tom vidí změnu ekonomickou, tvrdí Virilio, že se jedná o transformaci vojenskou. Ptá se totiž, proč zmizela tradiční opevněná města, a odpovídá, že to bylo v důsledku vynálezu nových, přenosných zbraní a technik, které tato města stále více dobývala a ničila. Člověk potřeboval vymyslet novou formu obrany i uspořádání a strukturu města. A to jde ruku v ruce s technologickým pokrokem, který je prvotní. Novými zbraněmi se totiž vše dalo do pohybu, už nebylo možné setrvat na jednom místě, ale bylo nutné se začít hýbat a posouvat dále. Masy se daly do pohybu, ráz měst a tradiční uspořádání obyvatelstva se změnilo. Nemohla za to nerovnost v oblasti ekonomické základny, jak tvrdí Marx, který hovoří o materialistické koncepci dějin, zatímco Virilio o vojenské. Podle Virila má smysl uvažovat pouze o vojenských revolucích, protože ostatní z nich odvozujeme a jsou pouze vedlejším efektem, jako je například revoluce ekonomická.⁵⁸

V osmdesátých letech projevil Virilio zájem o estetiku, zejména o její postupný úpadek a mizení, které způsobují nové technologie. Naše realita mizí a je nahrazována virtualitou. Skutečnost je něco nestálého, co se dá přetvářet. „Vývíjení vysokých technických rychlostí tak povede ke zmizení vědomí, jakožto přímého vnímání fenoménů, které nás informuje o naší existenci.“⁵⁹ Naše smyslová zkušenost je determinována technologiemi, pro které je specifická právě rychlost. O tomto vnímání se Virilio vyjadřuje jako o piknoeptickém. Jedná se o krátkodobou ztrátu vědomí, kterou si okamžitě neuvědomíme, teprve zpětně, když se nás například někdo zeptá, co jsme za poslední kilometr při jízdě autem po dálnici pozorovali. A my zjistíme, že si nepamatujeme, co jsme viděli, míjeli, nebo kam přesně odbočili. To je ona krátkodobá ztráta vědomí, která se může odehrávat několikrát denně, když zcela nevnímáme automatické činnosti, které vykonáváme.

Viriliovy myšlenky a teze charakterizují následující tři výzkumné směry. Prvním z nich je kritika vědy, označuje ji jako „vědu současnou“, která v žádném případě neslouží lidskému

⁵⁸ ARMITAGE, John. *Virilio live: selected interviews*. London: SAGE Publications Ltd, 2001, s. 2.

⁵⁹ VIRILIO, Paul. *Estetika mizení*. Červený Kostelec: Pavel Mervart, 2010, s. 104.

pokroku. “Moderní věda se postupně stala technovědou, produktem fatálního smíšení operačního nástroje a výzkumného bádání. Vymkla se ze svých filosofických základů a dostala se na scestí, aniž by to někoho, až na pár odpovědných ekologů nebo duchovních, zarazilo.”⁶⁰

Moderní věda se vzdálila svému filosofickému základu a stala se z ní technověda, které nejde o hledání pravdy, ale o efekt a příznivý účinek. To vysvětluje Virilio na úspěchu spotřebičů a všech moderních technologických vymožeností, které zastiňují úspěchy vědy jako takové. Ta je pak vnímána přehnaně optimisticky. Technověda zničila vědu původní. Druhým pilířem úvah francouzského filosofa je už zmiňovaná teorie rychlosti. Ta je zcela nejdůležitějším momentem jeho uvažování. Lidská historie je nekonečný závod s časem a rychlost, dějiny a společnost přímo utváří. Neustále se zvyšující rychlost, a to hlavně v dopravě, vedla například k centralizaci různých mocností. Mocenské vztahy se změnily v závislosti na rychlosti dominantního média. Takovýmto dopravním médiem byl zpočátku například kůň, loď, později železnice, letadlo a dnes internet. Rychlost je podle Virilia sociálně konstitutivním faktorem. Třetí pilíř Viriliových úvah je tvořen apokalyptickými a negativními vizemi. Kritizuje hlavně všechn optimismus, který se objevuje v souvislosti s novými technologiemi.⁶¹

Co nelze Viriliovu upřít, je jeho predikování vlivu internetu a působení nových moderních technologií, a to ještě v době před jejich zavedením a masovým užíváním. Jeho vizionářské teze se podobně jako u Flussera naplnily. Už dopředu Virilio uvažoval o celospolečenském problému, který s sebou následná digitalizace přinese. Měl obavy z prostředí, ve kterém se mohou dva milovat bez doteku, jak uvedl v jednom svém rozhovoru.⁶² Pochyby a obavy z nového neznámého se ukázaly být jako jeden z hlavních motivů dalšího Viriliova uvažování.

Virilio předpověděl například velké informační úniky typu kauzy Julianse Assange a internetového serveru WikiLeaks nebo bezpečnostní aféru E. Snowdena a praktiky NSA. Vysoká mediace, tedy přenos, změnil dosavadní ráz společnosti i samotnou politiku. Virilio proto

⁶⁰ VIRILIO, Paul. *Informatická bomba*. Červený Kostelec: Pavel Mervart, 2004, s. 9.

⁶¹ PETERS, Otto. *Against the Tide, Critics of Digitalisation, Warners, Skeptics, Scaremongers, Apocalypticists, 20 Portraits*. Oldenburg: BIS-Verlag der Carl von Ossietzky Universität Oldenburg, 2003. Chapter 19, The apocalypticist: Paul Virilio, The slow agony of planet earth, s. 195-203, s. 196.

⁶² VÍCE ARMITAGE, John. *Virilio live: selected interviews*. London: SAGE Publications Ltd, 2001.

apeloval na vědce a odborníky, aby začali budoucí zcela jisté nehody studovat. Co nejdříve bychom měli založit univerzity katastrof, které se budou zabývat zcela jistými celosvětovými haváriemi.⁶³

V určitém smyslu můžeme nazvat Virilia „módním“ filosofem. Jeho témata, kterými se zabývá, jsou aktuální a odpovědi na ně provokativní. Více než filosofii a architektuře se od devadesátých let začal věnovat kritice medií a jejich ideologickému pozadí. Častokrát se v novinách vyjadřoval k aktuálním problémům, poskytoval rozhovory. Z těch v roce 2001 vznikla v úvodu již zmíněná publikace *Virilio Live: Selected Interviews*. Virilio se mediálně vyjadřoval například ke smrti princezny Diany, uváděl do souvislostí mediální obrazy, optickou globalizaci a zdůrazňoval sílu informativních obrazů. Novináři se ho v souvislosti s jeho vizemi a teorií rychlosti často ptali na havárie, které nové technologie právě v závislosti na vysoké rychlosti zapříčinily a zapříčiní.⁶⁴ Tím, že se Virilio více zaměřil na komentování událostí a uvažování o nových médiích a procesu mediace informací všeobecně, se klasické akademické sféře vzdálil.

2.1 Filosof války

Technický pokrok vrcholí ve válce, která je zároveň „líhni“ dalších nových technických vynálezů. Takto bychom mohli shrnout Viriliův přístup k válce, která je výchozí oblastí pro všechny další úvahy o rychlosti, vehiklech, simulacích, dromologii, endogenní expanzi ad. Architektura války podle Virilia předjímá strukturování a rozvržení lidské společnosti. Tyto úvahy patří chronologicky vůbec mezi jeho nejstarší. Organizace kulturního prostoru je závislá právě na vojenských technologiích, ze kterých pocházejí i technologické vynálezy, zdánlivě od vojenství vzdálené.

Jako architekt se zajímal o stavbu a strukturu bunkrů, zejména těch postavených za druhé světové války na francouzském pobřeží. Své postřehy shrnul už v roce 1958 ve studii „*Atlantický val*“. Později se jimi zabýval ve známé publikaci *Bunker archéologie* (1975). Už tady

⁶³ HUBÍK, Stanislav. *Média a rychlost: dromoskopická dromologie dromosférické dromokracie*. Olomouc: Univerzita Palackého v Olomouci pro Centrum kulturních, mediálních a komunikačních studií při Filozofické fakultě Univerzity Palackého v Olomouci, 2013, s. 27-28.

⁶⁴ BRÁZDA, Radim. Paul Virilio: Informatická bomba. *Aluze: časopis pro literaturu, filosofii a jiné*. Olomouc: Filozofická fakulta UP. 2004, č. 2/3, s. 259.

je zřejmá jeho fascinace fenoménem rychlosti, objevují se zde také někdy až téměř obsesivně působící úvahy o jevech s rychlostí spojenými. Bunkry jsou statickou součástí automobilních vehiklů, jako jsou letadla, tanky, auta a společně vytváří systém vojenské obrany. Architektura bunkrů Virilia nezajímala jen teoreticky, ale i prakticky. Je spoluautorem⁶⁵ stavby kostela ve tvaru bunkru ve městě Nevers. Virilio často používá odborné vojenské termíny, které by si pro lepší pochopení zasloužily krátké vysvětlení. Můžeme se tak dočíst o dynamické topografii militantního zorného pole, ve kterém splývá v jedno nástroj a zbraň, oko a střela nebo o eskalované rychlosti, která je základem historického válečnického a priori a dalších odborných termínech.⁶⁶

Asi nejznámějším dílem, ve kterém se Virilio věnuje vojenským technikám a propojuje je s logistikou vnímání a cílenou distribucí informací, je kniha *Guerre et Cinda I. Logistique de la perception* (1984).⁶⁷ V českém překladu vyšla v roce 2007 pod názvem *Válka a film I. Logistika vnímání*. Jedná se o další esej, který je svou formou velmi podobný ostatním dílům, ať už se jedná o nepřesné nakládání s citacemi, přirovnáními nebo informacemi. Virilio častokrát uvede historickou vojenskou situaci, například začne hovořit o vojenských manévrech irských partyzánských bojovníků nebo o Rudých brigádách, srovná je s teoretickými myšlenkami státníků (často Churchilla) a připojí faktické informace o událostech druhé světové války a celé to završí popisem scény z filmu. Jindy nás seznámí s vojenskou taktikou starověkých vojsk, spojí s příkladem ze současnosti a potvrdí citací mistra propagandy J. P. Goebbelse. *Válku a film* odlišuje ale od ostatních Viriliových esejů její důraz na faktografické údaje, hlavně z vojenské terminologie. Dozvíme se o vojenských strategiích a technice, o roli letadel či zbraní a jejich nasazení ve válce. Knihu doplňuje velmi zajímavá série dobových válečných fotografií vojenských technik a jejich propagandistické zachycení v médiích.

Virilio se velmi dopodrobna věnuje systematické změně ve vnímání, kterou s sebou přinesly kinematografické techniky včetně zdokonalení ve výrobě fotografie. Vynález kamery zapříčinil změnu ve vedení válek, aktuální obrazy v podobě kamerových záznamů ve 20. století

⁶⁵ Stavbu bunkru navrhl během let 1963-1966 společně s architektem Claudem Parentem.

⁶⁶ BRÁZDA, Radim. Film a fotografie jako zbraň. *Aluze: časopis pro literaturu, filosofii a jiné*. Olomouc: Filozofická fakulta UP. 2007, č. 2, s. 104.

⁶⁷ Později k dostání v rozšířeném vydání z roku 1991.

natrvalo změnilo strategii bojů. „První světová válka rozvinula předpoklady pro skutečnou logistiku vojenského vnímání, kde se zásobování obrázky stane ekvivalentem zásobování municí, zavedla nový systém zbraní, tvořený kombinací bojových vozidel a kamer, systematizací klasického kamerového vozíku.“⁶⁸ Později bude Virilio o této přemíře obrazů a fotografií hovořit ve spojitosti s informatickou bombou, která svou nebezpečností vystřídala bombu jadernou. Je zcela logické, že umělé oko kamery s sebou přineslo i změnu v celkovém vnímání, a to v podobě virtuálního boje. Vojska a důstojníci disponovali aktuálními obrazy z nepřátelských linií, tím se zrychlil samotný postup a boj, který se v současnosti může odehrát v setině sekundy, například odpálením raket na dálku. Z jednoho místa můžeme stisknutím tlačítka odpálit bombu či raketu na druhé straně zeměkoule. To je další jev související s rozvojem nových technologií, vše je tak rychlé, že lidský element ztrácí postupně význam. To je jeden z negativních vlivů, kterými se Virilio zabývá a propojuje je s ideologiemi, které stojí v pozadí všech vojenských rozhodnutí. Naše teze o tom, že technika je ideologií v praxi, by byla v souladu i s Viriliovým přístupem.

Toto vyloučení člověka z rozhodování a kontroly nad světem způsobilo nepřímé vidění a technický pokrok. Virilio velmi dobře upozorňuje na to, že už nebude důležitá početní síla armády, ale rychlost reflexu a reakce, která, jak jsme popisovali výše, může stiskem klávesy rozpoutat vojenský konflikt. Důležité už nejsou klasické zbraně, které byly nepostradatelné v minulosti, ale zbraně virtuální v podobě snímačů, elektronických teledetektorů, čidel nebo kamer umístěných na stíhacích letounech apod. Svou moc mezi sebou státy už nepoměřují počtem zbraní nebo fyzickou silou, ale mírou přístupu k novým technologiím a technickým zařízením. Čím rychlejší bude technologie, tím úspěšnější a silnější bude stát. To je to, o čem každý stát usiluje. Virilio si vypůjčuje citaci Merleau-Pontyho, který tvrdí, že rozpoznání předmětu státu a války je stejně obtížným problémem jako odhalení předmětu vnímání. Dnešní svět charakterizuje válka elektronická, která se vyvinula z té klasické, ale svou náplní se jí velmi vzdálila. Zabudované pozorující a „slídící“ přístroje jsou automatickou součástí vojenské techniky, pro kterou je důležité zachytit a vidět vše, a to v co nejkratším čase. „(...) střely se probouzejí, otevírají své četné oči: samonaváděcí hlavice, laserové nebo infračervené řízení, hlavice vybavené videokamerou přenášejí jejich pohled pilotům či pozemním kontrolám,

⁶⁸ VIRILIO, Paul. *Válka a film: logistika vnímání*. Červený Kostelec: Pavel Mervart, 2007, s. 11-12.

usazeným před ovládacími pulty.“⁶⁹ Dochází ke splynutí technologií a zmatku ve vnímání skutečnosti. Ruku v ruce se s nástupem nových technologií a technik vyvíjí obor kybernetiky, jehož počátky spatřuje Virilio v útlumu zájmu mocností o obranné techniky a sílícímu zájmu o nové zkoumání v oblasti lidského vnímání. Příkladem může být počínání Velké Británie, která se na tyto výzkumy zaměřila. Všechny technické posuny v oblasti radiového spojení, goniometrii mikrofotografii, telekomunikaci apod. jsou pak plodem právě těchto výzkumů.⁷⁰ Virilio v této souvislosti hovoří o „nanebevzetí“ kybernetiky, která je charakteristická viděním bez pohledu ⁷¹ Vše pozorovat, zkoumat, zachytit, vyhodnotit a použít, to je logika elektronického boje. Nábojem v těchto bitvách jsou informace.

Abychom si vidění bez pohledu přiblížili, uvedu situaci z románu L. N. Tolstého *Vojna a mír*. V tomto rozsáhlém díle jsou velmi dopodrobna popisovány vojenské přesuny, strategie i bitvy samotné. Hlavní hrdina Pierre Bezuchov se osobně (spíše jako pozorovatel) účastní Borodinových bojů a stojí ve středu válečné vřavy. Na vlastní oči si prohlíží vojáky, techniku a je svědkem následných střetů a krveprolití. Kdybychom Bezuchovovi připnuli na čelo kameru, viděli bychom to stejné jako on. Ovšem s jedním velkým rozdílem, a to tím, že naše vidění by bylo nepřímé. Oko kamery nahradilo oko lidské, a to je ono vidění bez pohledu, které umožnila technika. Nehrozí nám sice smrtelné nebezpečí jako Bezuchovovi, který mohl být zraněn či zabit. Ohrožení technikou spočívá v její determinaci smyslů, které s sebou přináší. Realita už není důležitá, mnohem důležitější je forma jejího zachycení. Virilio hovoří v souvislosti s kamerou o iluzi blízkosti, kterou s sebou přináší.

Váleční kameramani a fotografové⁷² se stali velmi významnými tvůrci informací. I díky nim a technice mohla propaganda naplno rozjet válku, která měla často dalekosáhlejší důsledky. Dzigo Vertov, člen prvního Leninova propagandistického vlaku, prohlásil, že je okem kamery a hlavně strojem, který ukazuje svět, jak ho vidí sám. Stejně tak důležité jsou i fotografie, které se staly postupem času zbožím. Virilio uvádí příklad plukovníka Edwarda Steichena, který měl jakožto velitel leteckých operací k válečným fotografiím přístup a po válce se stal jejich majitelem. Jednalo se asi o 1300000 snímků, které pod svou značkou prodal nebo zapůjčil

⁶⁹ VIRILIO, Paul. *Válka a film: logistika vnímání*. Červený Kostelec: Pavel Mervart, 2007, s. 173.

⁷⁰ Tamtéž, s. 104.

⁷¹ Tamtéž, s. 13.

⁷² Virilio hovoří o ozbrojeném oku filmaře.

k výstavám. Fotografie a film začaly být na začátku minulého století dobře finančně ohodnoceným zbožím. Steichen zahájil tímto průzkumným fotografováním a distribucí informací, na jejíž výrobu neustále sílil tlak, novou etapu masové spotřeby. Samotná fotografie už nebyla obrazem, ale proudem obrazů, který pokrývá válku.⁷³

Virilio používá myšlenku Gustava Le Bona, který prohlásil v roce 1916, že pohybující se obrazy nahradily jeho vlastní myšlenky a mezi film a válku vkládá rovnítko.⁷⁴ Později se k logistice obrazů, ať už právě těch fotografických nebo filmových, přidá ještě nová logistika zvuků, která vyvrcholí v novém mocném nástroji propagandy, rádiu. Už nic nebude bránit Viriliově tezi o tom, že „(...) válka obrazů a zvuků nahradí válku objektů (...)“⁷⁵ Tato válka se neodehrává na bojištích, ale v uzavřených místnostech plných technických aparátů, které ovládá hrstka lidí. Typickou ranou ukázkou jsou vojenské štáby druhé světové války, které se většinou už ani v blízkosti bojů nevyskytovaly, jejich sídlem bývala velká města jako Berlín nebo Londýn.⁷⁶

Ještě se pozastavíme nad Viriliovým názorem, že válka klasická byla vystřídána válkou obrazů a zvuků. To je spojeno s jeho tezí o informatické bombě, která je následkem právě tohoto nového typu války. I přes všechny výhrady, které můžeme proti Viriliově mít, nemůžeme přehlédnout jeho neotřelé, originální a podnětné rozebírání problémů. Virilio se například zamýšlí nad tím, proč se židé po zahájení války a během ní, kdy už bylo zabito mnoho z nich, nějakým způsobem mezi sebou nevarovali nebo neinformovali. Za vše totiž mohla obrovská imploze informací, ve které se židovská komunita nacházela. Ta jim bránila vůbec v pochopení toho, co se právě děje. Mocná propaganda a „geniální tahy mistra dezinformací Josepha Goebbelse“ zapříčinily naprostou zmatečnost v tom, co je a není pravdivé. Propaganda obracela pravdivé zprávy, které by se třeba jen lehce zmínily o vyhlazovacích táborech nebo vojenských praktikách ve svůj prospěch, zesměšňovaly je nebo vyvracely. Virilio se pozastavuje také nad tím, proč palestinský tisk o válečných zločinech, které se již několik let odehrávaly, neinformoval. Bylo to podle něj způsobené tím, že skutečnost byla už tak děsivá, že ji nešlo šířit dál. Člověk je podle vojenského teoretika Charlese Ardanta du Picq schopný unést a

⁷³ VIRILIO, Paul. *Válka a film: logistika vnímání*. Červený Kostelec: Pavel Mervart, 2007, s. 44-45.

⁷⁴ Tamtéž, s. 60.

⁷⁵ VIRILIO, Paul. *Stroj vidění*. Bratislava: Slovenský filmový ústav, 2002, s. 102.

⁷⁶ VIRILIO, Paul. *Válka a film: logistika vnímání*. Červený Kostelec: Pavel Mervart, 2007, s. 104.

prožívat jen omezenou míru hrůzy. Když je tato hranice překročena, člověk se stává apatickým. To je vysvětlení toho, proč se židé nedokázali podívat pravdě do tváře a nenazvali realitu pravými slovy. Virilio se tak odvolává na pradávnu vojenskou taktiku, která právě o hranici únosnosti hrůz, které člověk může unést, pojednává. Taktéž doplňuje známou tezi, že první obětí války je pravda, o tvrzení, že první válečnou obětí je pojetí skutečnosti.⁷⁷

2.2 Rychlost a sítě

Může si filosof po celý život vystačit se dvěma tezemi, které částečně obměňuje a rozšiřuje? V případě Virilia ano. Celou svou filosofii a myšlení staví na dvou základech. Zaprvé: vše je rychlost. A za druhé: rychlost ničí skutečnost a nechává ji mizet. Základní dvě teze používá a znázorňuje na příkladech z různých oblastí od fyziky, matematiky, až po film a umění. Někdy to ale budí zmatený dojem, čemuž moc nepřidává esejistický styl plný novotvarů a uměle vytvořených souvislostí.

Nová technika a vynálezy, zejména v oblasti médií, způsobily revoluci ve vnímání skutečnosti. Ta je pomocí mediální abstrakce reprezentována znaky. Média, která tuto abstrakci umožňují, určují, jak a co bude z reality zachyceno a předáváno dál. Proces této abstrakce je závislý nejen na druhu média, ale také na rychlosti a sítích. Virilio se podobně jako mediální analytik Manuel Castells, Jacques Derrida nebo právě Flusser věnuje studiu vnitřní struktury médií a jejich logice, kterou používají při reprezentování skutečnosti.⁷⁸

Pro lepší orientaci a přesnost vysvětlíme, jakých všech významů může nabývat slovo médium. Tento termín pochází z latiny a označuje prostředek, prostředí či to, co zprostředkovává děj. Necháme stranou etymologii slova a dějinné pozadí užívání výrazu v různých oblastech, od filosofie přes fyziku a biologii až k teorii komunikace ve 20. století a zaměříme se na dnešní pojetí. V širším významu mohou být médiem peníze, doprava, čas, protože zprostředkovávají děj mezi dvěma a více entitami. V tomto širokém pojetí pak nemá médium ani komunikační povahu, ale spíše sociální vliv na utváření společností. Tak například s vynálezem žárovky se změnilo i pojetí dne a noci. Umělé elektrické světlo umožnilo lidem pracovat i v noci a změnilo tak dosavadní načasování lidských činností. V užším smyslu

⁷⁷ VIRILIO, Paul. *Válka a film: logistika vnímání*. Červený Kostelec: Pavel Mervart, 2007, s. 66-67.

⁷⁸ Tomuto zkoumání mediální abstrakce se věnuje v českém prostředí Stanislav Hubík, který rozebírá a spojuje myšlenky a přístupy výše zmiňovaných autorů.

hovoříme o médiu jako o něčem, co slouží hlavně ke komunikaci, například řeč, neverbální komunikace, architektura, umění apod. V nejužším významu jsou pak média prostředky masové nebo mediální komunikace, kam řadíme média tištěná (noviny, knihy, letáky), média elektronická, (telefon, rádio, televize) a média nová, využívající pro přenos sdělení počítačovou techniku.⁷⁹

Jak Virilio, tak Flusser používají médium v nejširším, ale i v nejužším smyslu, proto jsme pro lepší orientaci v jejich teoriích uvedli možnou širší významové škály. Zkoumat média a s nimi související mediace je důležitým úkolem nově vznikajících oborů, které se touto problematikou zabývají. Mediace,⁸⁰ tedy zprostředkování, je podle Virilia věcí spojení účastníků komunikace a nastavení rychlosti. Nemůžeme ji chápat pouze ve spojení s jazykem, sdělovacími prostředky nebo obrazem, jak je obvyklé. Dnešní psychické, ekonomické, sociální a kulturní jevy jsou právě důsledkem této rychle mediace.⁸¹

Virilio si všímá, že média a jejich nové technologie s sebou přinesly i společenské změny. Tím má na mysli, že společnost začala být médii organizovaná, hovoříme teď hlavně o médiích nových. Kdo nemá přístup na síť, jako by nebyl. Samotné médium by totiž nemělo pro člověka žádný význam, ten přichází až propojením se sítěmi, hlavně s těmi komunikačními, typickými pro síť sítí, tedy internetem. „Počítač už není jen strojem pro konzultování informací, nýbrž strojem automatického vidění působícím v naprosto virtualizovaném prostoru geografické reality.“⁸² Je zřejmé, že počítač, který není propojen se sítí, ztrácí svůj potencionální význam. Stejně tak rádio či televize musí být do sítě zapojeny, musí umět přijmout šířený signál.

„Médiem smrti je kulka vystřelená určitou rychlostí z dobře zacílené pušky. Nicméně kulka spočívající na dlani malého dítěte, které si s ní hraje, poselstvím smrti není, neboť jí chybí

⁷⁹REIFOVÁ, Irena a kol. *Slovník mediální komunikace*. Praha: Portál, 2004, s. 139-140.

⁸⁰Zajímavé je, že pojmy médium a mediace spolu nemají v oblasti komunikace společného vůbec nic, ani logiku, ani historii. Mediace není odvozená od slova médium. K jejich propojení došlo až v polovině dvacátého století v teorii informace, C. Shannona a W. Weavera.

⁸¹HUBÍK, Stanislav. *Média a rychlost: dromoskopická dromologie dromosférické dromokracie*. Olomouc: Univerzita Palackého v Olomouci pro Centrum kulturních, mediálních a komunikačních studií při Filosofické fakultě Univerzity Palackého v Olomouci, 2013, s. 23.

⁸²VIRILIO, Paul. *Informatická bomba*. Červený Kostelec: Pavel Mervart, 2004, s. 25.

potřebná síťová rychlost, ale ani to nestačí. Kulka se musí ocitnout v určité síti vztahů mezi předměty a mezi lidmi, aby mohla fungovat jako smrtící médium.“⁸³ Tolik příklad z knihy Stanislava Hubíka, který ilustruje v souladu s Viriliovou a Castellsovou koncepcí důležitost rychlosti a sítí. Hubíkovo snažení o propojení Castellse a Virilia je zajímavým počinem, ačkoliv někdy již tak negativistickému a radikálnímu Viriliovu přidává a vyhrocuje popisované situace i svým skepticismem ohledně nových médií.

Sítě nejsou ničím novým, pouze se mění jejich forma. Existovaly tu vždy, ať už se jednalo o dopravní sítě, cesty pozemní nebo vodní, po kterých se přepravovali lidé i náklad. Nebo sítě náboženské se všemi kostely, farnostmi, kněžími apod. Pod pojmem síť si můžeme představit nějaký systém, disponující vlastními objekty, vnitřní logikou a fungující podle určitých pravidel. Pohyb v dnešních sítích je o mnoho rychlejší než v těch předchozích. Virilio ho přirovnává k původnímu rychlostnímu pohybu válečnické elity. Kdo chce být úspěšný, nejenže musí mít na sítě přístup, ale také musí disponovat příslušnou rychlostí. Mezi tyto rychlostní elity patří dnes majitelé médií a sítě rychlé mediace.

Podle Manuella Castellse, mediálního teoretika a autora teorie sítí, vzniká nová forma sociálního prostoru, tzv. industriálního prostoru organizovaného kolem toků informace. Tento Castellsův nový prostor toků odpovídá Viriliově koncepci teletopie. „Časoprostorové souřadnice tohoto nového prostoru, virtuální teletopie, se v důsledku vysoké rychlosti komunikování mění – prostorová určení mizí zcela a časový interval přenosu informace se zmenšil absolutně – na pouhý okamžik.“⁸⁴ Reálný čas okamžiku prostor nahradil. Teleinterakce jsou v sítích tele-presentní (zpřítomňují), jak uvádí Virilio, všechny se dějí právě teď a nyní. Pro komunikaci na sítích není podstatné například to, že Evropan má na hodinkách jiný čas než Američán. Oba dva komunikují právě teď a nyní, každá teleinterakce na sítích totiž delokalizuje. To znamená, že je taktéž úplně jedno, kde se účastníci, kteří spolu po síti

⁸³ HUBÍK, Stanislav. *Média a rychlost: dromoskopická dromologie dromosférické dromokracie*. Olomouc: Univerzita Palackého v Olomouci pro Centrum kulturních, mediálních a komunikačních studií při Filosofické fakultě Univerzity Palackého v Olomouci, 2013, s. 23-24.

⁸⁴ HUBÍK, Stanislav. Mediální abstrakce a rychlost. In *Média dnes: reflexe mediality, médií a mediálních obsahů*. Olomouc: Univerzita Palackého v Olomouci, 2008, s. 74.

komunikují, nacházejí. „V prostoru toků čili v teletopii zmizel reálný prostor a zůstal jen reálný čas daného okamžiku nebo žitého intervalu-dromosferický čas.“⁸⁵

K rozpojení času a prostoru došlo zavedením nových sítí, a to hlavně internetu. Dříve byl čas svázán s konkrétním fyzickým prostorem.⁸⁶ Dnes však „(...) zrychlování reálného času, krajní zrychlení rychlosti světla rozpouští nejen geofyzikální rozlohu „přirozenou velikost“ zeměkoule, ale zejména význam dlouhých trvání lokálních časů regionů, zemí, i starých a zcela teritorializovaných národů.“⁸⁷ I klasické pojetí času se změnilo. „Minulé, přítomné a budoucí: tato trojdílnost trvání přenechává svůj primát bezprostřednosti telepřítomnosti (...)“⁸⁸ Krátce to shrneme v jedné větě: existuje už pouze síťový čas abstraktní teletopie, jež je prostorově neurčitá, protože o geografické lokalizaci nemá ve spojitosti s novými elektromagnetickými sítěmi smysl vůbec hovořit.

Vraťme se k samotným sítím, pro které nejsou důležité jen prostory toků, ale také uzly, které připodobňují Virilio s Castellsem k městu. Podobně totiž jako město v minulosti, které plnilo funkci křižovatky či pevnosti, plní dnes roli komunikačních uzlů televize, a hlavně světová komunikační síť, internet. Není tedy důležité bydlet ve městě, ale být součástí virtuální sítě a mít přístup ke komunikačním uzlům, což je také podle Castellse hlavní úkol rychlostních elit. Mít své uzly v síti, tzv. body prostoru toků, který je pouhým mentálním konceptem, to je cíl.⁸⁹

2.3 Dromologie

Předpokladem působení nových technologií jsou tedy sítě a rychlost, jak jsme popsali výše. Podobně jako Flusser přijímá i Virilio myšlenku nadvlády technických obrazů, které si podřídily dosavadní formy, jako byly obrazy tradiční a texty. Technický obraz a s ním spojené

⁸⁵ HUBÍK, Stanislav. Mediální abstrakce a rychlost. In *Média dnes: reflexe mediality, médií a mediálních obsahů*. Olomouc: Univerzita Palackého v Olomouci, 2008, s. 74.

⁸⁶ HUBÍK, Stanislav. *Média a rychlost: dromoskopická dromologie dromosférické dromokracie*. Olomouc: Univerzita Palackého v Olomouci pro Centrum kulturních, mediálních a komunikačních studií při Filosofické fakultě Univerzity Palackého v Olomouci, 2013, s. 100.

⁸⁷ VIRILIO, Paul. *Informatická bomba*. Červený Kostelec: Pavel Mervart, 2004, s. 136.

⁸⁸ Tamtéž.

⁸⁹ HUBÍK, Stanislav. *Média a rychlost: dromoskopická dromologie dromosférické dromokracie*. Olomouc: Univerzita Palackého v Olomouci pro Centrum kulturních, mediálních a komunikačních studií při Filosofické fakultě Univerzity Palackého v Olomouci, 2013, s. 47-48.

technologie, které umožňují jeho vznik, využívají právě rychlostí a sítí. Ty jim umožňují lépe proniknout do každodenního života lidí. Právě s rychlostí souvisí termín „dromologie“, jež je Viriliovým novotvarem, který používá pro označení zkoumání role rychlosti, hlavně v pozdně moderní společnosti.

Výraz dromologie je složen ze dvou slov. Z řeckého drómos, což znamená závod či běh, a logos (výklad, pojednání). Používá i další početné mutace tohoto neologismu, například dromosféra, dromogenní, dromozóna, dromokracie, dromománie ad. Výjimečnost a originalita Virilia nespočívá v samotném uvažování o rychlosti, ale ve spojení s oblastmi, které doposud nebyly v závislosti na rychlosti zkoumány. Ať už se jedná o rychlost a válku, rychlost a techniku, rychlost a politiku, rychlost a časoprostor a další. O všech těchto oblastech se zmíníme, nejvíce se ale zaměříme na ono spojení techniky a rychlosti, které je pro naši práci podstatné. Právě tímto dal Virilio nový rozměr analýzám, které už sice zkoumány byly, ale chyběl jim rychlostní aspekt. Na to upozorňuje Stanislav Hubík ve své publikaci *Média a rychlost*, s podtitulem *Dromoskopická dromologie, dromosférické dromokracie*, v níž zkoumá právě úlohu médií v závislosti na rychlosti.⁹⁰

Co je rychlost a kdy o ní má smysl uvažovat? Virilio odpovídá následovně: „(...) rychlost není fenoménem, ale vztahem mezi jevy (...)“⁹¹ Rychlost není vlastnost, ale vztah. Problematice rychlosti se věnuje ve všech svých dílech a článcích.⁹² Rychlost je velmi důležitou veličinou, která nedílně patří k technice. Nejenže se s novými technologiemi naše vnímání a prožívání skutečnosti zrychluje, ale také paradoxně nás znehybňuje. Stáváme se nepohyblivými, protože nadměru využíváme služeb rychlosti a už se nezamýšlíme nad následky. Můžeme to ilustrovat na příkladu používání počítačů, mobilních telefonů, televizí, dopravních prostředků apod. Rychlost se stala naší součástí, vyžadujeme ji. Virilioví jde o to, pokusit se připomenout, že jsme tak trochu zapomněli na negativní důsledky, které pro nás

⁹⁰ HUBÍK, Stanislav. *Média a rychlost: dromoskopická dromologie dromosférické dromokracie*. Olomouc: Univerzita Palackého v Olomouci pro Centrum kulturních, mediálních a komunikačních studií při Filosofické fakultě Univerzity Palackého v Olomouci, 2013, s. 27.

⁹¹ VIRILIO, Paul. *Stroj videnia*. Bratislava: Slovenský filmový ústav, 2002, s. 108.

⁹² V češtině dosud dvě stěžejní díla věnující se rychlosti nevyšla. Jedná se o *Speed and politics* ze sedmdesátých let a studii *Polar inertia* z roku 2000. Druhá jmenovaná publikace je v češtině známá jen skrze recenzi Marka Šebeše, která vyšla v časopise *Sociální studia*, v roce 2006.

její využívání přináší. Rychlost nás deformuje, nepřemýšlíme o ní, pouze ji automaticky přijímáme. Všechny společnosti v dějinách lidstva se o rychlost opíraly. Postmoderní doba je ale na rychlosti zcela závislá, nejde o rychlost, o jakou šlo v minulosti, ale o absolutní rychlost světla, které jsme dosáhli. Dromolog Virilio zdůrazňuje negativní důsledky této rychlosti šíření signálu, jež využívají naše dnešní informační a komunikační technologie. Radikální změna přichází s příchodem audiovizuální technologie a nepřímého osvětlení, které nahradilo osvětlení přímé.

Pohlcuje nás nepřímé světlo obrazovek. Všudypřítomné kamery neustále monitorují jak veřejný, tak i soukromý prostor. „(...) příklad live cameras, oněch video-snímačů instalovaných všude po světě a přístupných jedině na internetu. Přestože se zdá, že je to anekdotický a bezvýznamný fenomén, rozšiřuje se do všech regionů stále většího počtu zemí: od zálivu v San Francisku po Zed' nářků v Jeruzalémě, procházejí přitom kanceláři či byty exhibicionistů. Kamera umožňuje v reálném čase odhalit, co v tu samou chvíli vzniká na druhém konci světa.“⁹³ Vše je založeno na rychlosti. Webové kamery v počítačích nebo v mobilech využíváme automaticky. Soukromý prostor už neexistuje, protože nové techniky nechávají vidět dříve neviditelné.

Na místě je další Viriliova obava ze ztráty skutečného prostoru, nahrazeného prostorem novým mediální tele-prostorem. Důvodem, proč se člověk stane nehybným, je, že ve virtuálním prostoru nepotřebuje vyvinout žádnou rychlost. V dějinách se člověk vždy pokoušel vypořádávat s prostorem, pokoušel se překonávat vzdálenosti. Musel při tom vyvinout úsilí, aby se dostal z jednoho konce na druhý nebo překonal překážky. Musel vynalézt technické prostředky, které mu to umožnily. Přes moře se dostal pomocí lodi, z jedné části země do druhé se přepravil nejdříve koňskými povozy, poté po železnici, po silnici automobilem, z jednoho kontinentu na další pomocí letadla apod. Co ale bylo pro všechny tyto technické vývojové stupně společné, je pohyb, který člověk vykonával. Naprostá nehybnost ale podle Virilia přichází právě s novými technologiemi. Audiovizuální technologie je „posledním vozidlem“, jež nahradilo fyzický pohyb. Jízda v autoškole se vyučuje na simulátorech, na kole nemusíme jezdit venku, ale stačí nám nepohyblivý rotoped v obývacím

⁹³ VIRILIO, Paul. *Informační bomba*. Červený Kostelec: Pavel Mervart, 2004, s. 25.

pokoji, nemusíme cestovat, abychom poznávali svět. Můžeme ho poznat z tepla domova, skrze obrazovku a mediální obraz ztrácející se skutečné reality.⁹⁴

Všechny společnosti byly v minulosti závislé na rychlosti, to není žádná překvapující informace. Evropské společnosti ale byly podle Virilia až do průmyslové revoluce společnostmi brzdící dromokracie, a to z toho důvodu, že rychlost různými způsoby potlačovaly. Ať už to byly různé zákazy a opatření, sociální a náboženské. S rychlostí by přišly změny, které byly ze strany vládnoucí elity nežádoucí. Dominantním médiem v minulosti bylo písmo, na psaní nebo čtení potřebujeme relativně dlouhý a přesně vymezený čas. Písmo nebylo v podobě knih, listin a dokumentů zpočátku dostupné všem.

Písmo je sice médiem pomalým, ale obsahuje v sobě potenciál, který může velmi rychle změnit chod dějin. Toho si všímal i Vilém Flusser, taktéž v něm viděl potenciál rychlé změny. „Obrat nastává až s průmyslovou revolucí, která dává impuls rozvoji akceleratvní dromokracie, jež je – na rozdíl od předindustriální tradice – založena nikoliv na regulativech brzdění, nýbrž na regulativech akcelerace. Dochází k dromokratické revoluci.“⁹⁵ Virilio si všímá spojení rychlosti a bohatství, což jsou podle něho spojené pojmy. A protože přirovnává pyramidu bohatství k pyramidě rychlostní, jsou společnosti na jejím vrcholu spojené s vysokou rychlostí a ty spodní s nízkou nebo velmi pomalou.⁹⁶ Je to zajímavý postřeh, když si představíme dnešní žebříček úspěšných, bohatých států oproti zaostalým zemím Afriky. Je to podobné tomu, když Flusser říká, že bohatý je ten, kdo vlastní vnitřní program aparátů, což souvisí samozřejmě s vysokou rychlostí. Kdo vlastní program, už automaticky disponuje rychlostí.

Lidstvo mezi sebou neustále bojovalo a stále bojuje o bohatství. Jenomže „(...) hledání vysokých rychlostí je od počátku smíšeno s destruktivními válečnými a loveckými hrami, které vytváří elitu.“⁹⁷ To, co podněcuje dromokracie nejvyšší rychlosti, je podle Virilia vědecko-

⁹⁴ ŠEBEŠ, Marek. Paul Virilio-Rychlost a nehybnost mediálního věku. *Sociální studia*. Brno: Masarykova univerzita. 2006, č. 1, s. 166-167.

⁹⁵ HUBÍK, Stanislav. Mediální abstrakce a rychlost. In *Média dnes: reflexe mediality, médií a mediálních obsahů*. Olomouc: Univerzita Palackého v Olomouci, 2008, s. 72.

⁹⁶ Tamtéž.

⁹⁷ VIRILIO, Paul. *Estetika mizení*. Červený Kostelec: Pavel Mervart, 2010, s. 101.

vojenský komplex, který spojil rychlost s kontrolou. S touto tendencí musíme přehodnotit dosavadní uvažování o času a prostoru.

Původní prostor byl nahrazen svými obrazy, které se šíří pomocí telekomunikačních sítí a které ho činí bezcenným, protože se za ním nemusíme někam vydávat, můžeme pohodlně sedět doma u obrazovek. Změny nastávají i v kategorii času. „Extenzivní čas spojený s fyzickým pohybem v prostředí se v mediovaném prostoru mění na čas intenzivní, koncentrovaný čas přímého přenosu, který se dle Virilia výrazně podílí na úpadku geografického prostoru a našeho vztahu k němu.“⁹⁸ Jsme tele-aktéři, kterým se v tzv. reálném čase, ve světě počítačů a technologií, radikálně změnil způsob vnímání světa. Prostor zcela zmizí a nahradí ho kyberprostor, ve kterém už žádný fyzický pohyb není. Lidé budou redukováni na uživatelé počítačů, na jejich obsluhovače.⁹⁹

Paul Virilio je ve svém uvažování o prostoru a čase inspirován fenomenologickou tradicí, zejména svým učitelem Merleau-Pontym a německými mysliteli. Ve svých dílech je často cituje a používá jejich myšlenky. Pro nutnou redefinici pojmů prostoru a času využívá poznámek Edmunda Husserla. Marek Šebeš přirovnává Viriliovu argumentaci k Husserlově *Krizi evropských věd* a transcendentální fenomenologii. Všimá si toho, že oba dva filosofové stejně analyzují rozpor ve světě, který vznikl. U Husserla mezi světem přirozeného života a výkladem novověkého světa. U Virilia světa taktéž přirozeného a na druhé straně světa zobrazeného pomocí mediace, světa technické reprezentace. Tento nový svět povede podle Virilia k dezorientaci člověka, protože virtuální prostor znemožní jakoukoliv orientaci. Povede to k absolutní kontrole nad jeho bytím, na což navážeme v následující podkapitole věnující se informační invazi a infromatické bombě.¹⁰⁰ V čem ještě můžeme spatřovat fenomenologický aspekt Viriliových úvah, je zkoumání, že co se našim smyslům jeví na povrchu, nejde do hlubiny zkoumání jevů, do podvědomí, jak to činí například psychoanalýza.

⁹⁸ ŠEBEŠ, Marek. Paul Virilio-Rychlost a nehybnost mediálního věku. *Sociální studia*. Brno: Masarykova univerzita. 2006, č. 1, s. 167.

⁹⁹ PETERS, Otto. *Against the Tide, Critics of Digitalisation, Warners, Skeptics, Scaremongers, Apocalypticists, 20 Portraits*. Oldenburg: BIS-Verlag der Carl von Ossietzky Universität Oldenburg, 2003. Chapter 19, The apocalypticist: Paul Virilio, The slow agony of planet earth, s. 195-203, s. 197.

¹⁰⁰ ŠEBEŠ, Marek. Paul Virilio-Rychlost a nehybnost mediálního věku. *Sociální studia*. Brno: Masarykova univerzita. 2006, č. 1, s. 167.

Abychom mohli zkoumat vztahy mezi zjevovanými věcmi, musí se pohybovat buď zjevované nebo pozorovatel. Nutně tudíž musí existovat ona abstrakce, což je rychlost, která je vztahem mezi věcmi. Rychlost sice Virilio spojuje s klasickými ontologickými kategoriemi času a prostoru, ale zajímavé je jeho doplnění o kategorií třetí, kterou je světlo.

2.4 Informatická bomba

Nelze pochybovat o tom, že žijeme v době nadvlády médií a naše zkušenost se světem je s nimi úzce spjata. Jakou roli ještě tedy hraje člověk? Jeho osud vidí Virilio pesimisticky. (...) lze ještě vůbec takto apelovat na miliardy televizních diváků, kteří už v masmediální lavině dávno ztratili půdu pod nohama?“¹⁰¹ ptá se.

Žijeme v době nadprodukce informací, o tom není pochyb. Virilio v této souvislosti hovoří o informačních a rychlostních společnostech a nastupující virtualitě. Jeho skepticismus týkající se nových médií a nedůvěru k novým technologiím vystihuje název této kapitoly, jež je i názvem celé knihy z roku 1998. „Po první bombě, po atomové bombě, která dokáže prostřednictvím radioaktivní energie rozbít hmotu, se na konci tisíciletí vynořuje přízrak druhé bomby, informatické bomby, která dokáže rozbít mír národů prostřednictvím interaktivity informace.“¹⁰² Atomová hrozba není to jediné, z čeho mohou mít lidé strach, celoplanetární kolaps nastane i bez ní, protože žijeme v éře jiné bomby, a to informatické.

Moderní komunikační a informační technologie doslova zavalily náš každodenní život a přeměnily naše vnímání. Není to opět nic nového, s čím Virilio přichází, opakuje to v různých mutacích ve všech svých dílech. Zajímavé ale je, že se zamýšlí nad dopady, které budou nové technologie mít. To, že se nacházíme na začátku éry neustálého „špiclování“ a univerzálního voyerismu, jak často používá, je pouze začátek nové epochy v dějinách lidstva.

„Aniž bychom o tom vůbec měli tušení, stali jsme se dědici a následníky hrozně příbuznosti, vězni dědičných skvrn nepřenášených už geny, spermatem, krví, nýbrž nevýslovnou technickou kontaminací. Kvůli této ztrátě svobody chování takřka zmizela jakákoli kritika techniky. Od čiré technologie jsme nevědomky sklouzli k technokultuře a v posledku

¹⁰¹ VIRILIO, Paul. *Informatická bomba*. Červený Kostelec: Pavel Mervart, 2004, s. 107.

¹⁰²Tamtéž. s. 26.

k dogmatismu totálního technokultu, kdy je každý chycen v pasti.¹⁰³ Novodobé vězení už není pod kontrolou člověka, ale dozorčí funkci plní kamery a jiné technické aparáty. Což můžeme ilustrovat na příkladu toho, že lidé se do určitých místností či budov dostanou pouze přes počítač, a to přes kartu, kameru nebo čip. Zkrátka přes technologii, která vše řídí. Virilio neuvažuje vůbec o lidském aspektu a jeho roli v těchto situacích, člověk své dominantní postavení ve světě už ztratil a nemá naději na zvrát.

Technika, která deformuje naše smyslové vnímání, má dalekosáhlý dopad na naši orientaci ve světě. Komunikace se stává díky přístrojům globální. „S rychlým šířením tohoto druhu technických služebníků (předměty domácí potřeby, pracovní náčiní, komunikační prostředky, výzbroj, vozidla atd.) přestal být dospělý člověk industriální éry, a ještě spíše člověk éry postindustriální, centrem energie (...) Člověk už v žádném slova smyslu není etalonem světa, ani mírou všech věcí, jak se říkávalo.“¹⁰⁴ Už se nepohybujeme ve světě konkrétní lidské zkušenosti, protože ta byla nahrazena technickými aparáty, umožňujícími překlenout dříve nemyslitelné vzdálenosti. Jak píše Marek Šebeš ve své recenzi *Informatické bomby*, člověk ustupuje ze scény.¹⁰⁵

Z francouzských myslitelů má Virilio nejbližší k Baudrillardovi, který své myšlenky o současném světě shrnul do termínu hyperrealita. Což je směsice virtuality, reálného, nereálného, pravdivého, nepravdivého, zkrátka chaos vzniklý působením nových technologií a médií. Společný mají i zájem o estetiku mizení, vojenství a proces simulace, se kterým souvisejí otázky po skutečnosti a skutečném. Realita se podle nich stává právě hyperrealitou a my už nedokážeme tento rozdíl rozpoznat. „Žijeme v iluzi, že reálného se nedostává nejvíc, a je to naopak: realita je na svém vrcholu. S technickou performancí jsme dorazili na takový stupeň reality a objektivit, že můžeme klidně mluvit o přebytku reality, jenž nám působí ještě větší úzkost a znepokojení než nedostatek reality, který bychom mohli alespoň kompenzovat utopii a imaginárním.“¹⁰⁶ Právě technická performance souvisí s dominancí médií, která realitu vytvářejí, upravují a následně šíří dál. Na každém médiu záleží, jakou část reality se rozhodne

¹⁰³ VIRILIO, Paul. *Informatická bomba*. Červený Kostelec: Pavel Mervart, 2004, s. 50-51.

¹⁰⁴ Tamtéž s. 120.

¹⁰⁵ ŠEBEŠ, Marek. Informatická bomba Paula Virilia. *Revue pro média*. Brno: Spolek přátel vydávání časopisu Host. 2005, č. 12-13, s. 54-55.

¹⁰⁶ BAUDRILLARD, Jean. *Dokonalý zločin*. Olomouc: Periplum, 2001. s. 71.

pomocí sítí šířit. Dříve lidé proto, aby získali o něčem smyslům nedostupným informace, použili třeba dalekohled, který prodloužil nedokonalý lidský zrak. Dnes je ale pojetí světa jiné. Přímé vnímání bylo nahrazeno nepřímým vnímání, hlavně skrze televizní či počítačovou obrazovku.

Toto nepřímé vnímání popisuje Virilio pomocí estetiky mizení, která mění realitu na informační šmouhy. „Racionální techniky nás neustále vzdalovaly od toho, co jsme považovali za nástup objektivního světa: rychlé cestování, zrychlená doprava osob, znaků s věcí reprodukuje a zhoršují působení piknolesie, protože subjekt je neustále opakovaně unášen mimo svůj časoprostorový kontext.“¹⁰⁷ Při jízdě vlakem se například přistihneme, že vůbec nevíme, co jsme sledovali z okna poslední kilometr. Při sledování filmu v kině také nevíme, co se odehrávalo v každé sekundě, i když si myslíme opak.

Virilio velmi dobře vystihl roli a dopad nejrozšířenějšího nového média, internetu. Krátce jsme to zmínili v předchozích kapitolách, ale dovolíme se u této problematiky ještě zastavit, protože internet je dnes nedílnou součástí lidského života a pohlcuje v sobě všechny oblasti, kterými se Virilio po celý život zabýval (virtualita, rychlost, časovost, zrychlení, estetika mizení, přenos obrazů, nehody vidění, elektronická nadvláda, prostorová dezorientace, vizualita, optická těla ad). „Někteří příznivci internetu dokonce neváhají žít v přímém přenosu. Internování v uzavřených okruzích webu nabízejí každému svou intimitu.“¹⁰⁸

Viriliovy úvahy o dopadech internetu jsou cenné a originální proto, že s nimi přichází ještě před jeho masovým nástupem. Obliba v užívání neologismů se projeví i v této oblasti. Virilio přichází s novým termínem „internaut“, což je označení pro člověka pohybujícího se na internetu, který je od reality uzavřen a oddělen, podobně jako kosmonaut v raketě či vesmírné stanici. „(...) po světě je již rozptýleno sedmdesát milionů internautů, kteří díky okamžitosti a brzy i všudypřítomnosti online kamer vytvářejí společenství navzájem „telepřítomných“ věřících.“¹⁰⁹ Internet, jakožto nový vesmír a vše, co se prostřednictvím něho šíří, vnímá Virilio velmi pesimisticky až apokalypticky a neváhá pro své myšlenky užít i upravené převzaté nepravdy a příklady. Na tento aspekt upozorňuje i Dan Leopard, zabývající se studiem nových technologií, umění a filmu. Ve svém příspěvku hovoří o záměrném užívání a generalizaci

¹⁰⁷ VIRILIO, Paul. *Estetika mizení*. Červený Kostelec: Pavel Mervart, 2010, s. 100.

¹⁰⁸ VIRILIO, Paul. *Informatická bomba*. Červený Kostelec: Pavel Mervart, 2004, s. 25.

¹⁰⁹ Tamtéž, s. 135.

příkladů, které Virilio využívá. Například se pozastavuje nad jeho parafrází později zjištěné fámy, o videu, na kterém si rakouský umělec nejprve uřezal své přirození a poté i „online“ spáchal sebevraždu. Tento sdílený mýtus není jediný, jaký Virilio používá. Je to jen jeden z mnoha příkladů, kdy se Viriliova argumentace zdá být nereserózní a scestná. Navíc u Virilia je velmi složité vůbec příklady a popsané situace prověřit, protože často jejich zdroj necituje.¹¹⁰

¹¹⁰ LEOPARD, Dan. The Cassandra of Postcinema. A Review of Paul Virilio, The Information Bomb. *Television & New Media*, February 2002, vol. 3, no. 1, s. 118.

3. Srovnání pojetí techniky u Viléma Flussera a Paula Virilia

3.1 Naděje nebo zkáza

Technika není novým tématem či jevem, který by se ve světě náhle objevil. Je to prostředek mezi člověkem a přírodou, který existuje stejně tak dlouho jako člověk sám. Aby člověk mohl přežít a současně zlepšovat svou životní úroveň, vymýšlel různé způsoby, jak to zařídit. Vynalézal, objevoval a popisoval svět okolo sebe a k tomu mu sloužila technika. Když si chtěl člověk vypěstovat obilí, musel nejprve vynalézt nástroje k obdělávání půdy. Když se chtěl dopravit z jednoho místa na druhé, potřeboval k tomu dopravní prostředek, kvůli úspěchu a výhře ve válce vynalezl a zdokonaloval zbraně. Pomocí techniky dosahujeme svých cílů. Tento princip se nezměnil ani v jednadvacátém století, kdy se člověk neustále snaží vynalézat nové technologie, stroje, nástroje apod. Technika v sobě zpředměťuje dovednosti, které lidstvo v dějinném vývoji neustále zdokonalovalo. Je materiálním zachycením lidských snah a touhy zaujmout místo ve světě.

Jaká ale je povaha techniky? Přináší člověku pouze ulehčení a pozitiva, nebo mu také škodí? Technika vždy sloužila člověku, ale je tomu tak i dnes? Nejednává technika člověka podobně, jako to dělal člověk s přírodou? Je ještě člověk schopen technice porozumět, nebo už žije v technosféře, která determinuje jeho chování i lidskou společnost? Podobně nás může napadat spousta dalších otázek, které se budou kriticky tázat po vztahu mezi člověkem, přírodou a technikou. Virilio a Flusser se taktéž zamýšlejí nad technikou, jejím vztahem k člověku a moderní společnosti. Oba se shodnou na tom, že člověk nabývá mylně dojmu, že si může díky technice vše zjednávat a dobývat, že je jejím pánem. Opak je pravdou, ona zjednává a utváří nás. Lidské smysly sice prodlužuje, ale také zpětně deformuje a přetváří lidské vnímání, poznání a jednání. Flusser v této souvislosti hovoří o masovém rozšíření technických obrazů, které jsou vytvářeny stále čtenějšími technickými aparáty. Virilio se zabývá samotným technologickým vývojem, který se odráží ve struktuře společnosti.

Původně starořecké slovo techné představuje dovednost či řemeslné umění. Už od počátku znázorňovala technika lidské úsilí a vůli vypořádat se s přírodou. Například Homér označuje slovem techné řemeslné umění a dovednost pro stavění lodí. První nástroje, které člověk vynalezl, zlepšovaly jeho životní úroveň, byly to jakési protézy připojené k lidskému tělu, které fungovaly současně s tělem. Sekera v ruce prodlužovala schopnost lidské ruky a

znásobovala lidskou sílu. Tato původní technika ještě žádným způsobem člověka negativně neovlivňovala. Změna nastává až tehdy, kdy nastoupí složitější mechanická technika, která už funguje nezávisle na člověku.

Historickým výchozím bodem těchto změn je průmyslová revoluce. I když Virilio tvrdí, že nešlo o revoluci průmyslovou, nýbrž dromokratickou, uvažuje stejně jako Flusser. V tomto období došlo k tomu, že se technika vyvázala z funkce člověka, z jeho područí a získala svou vlastní ontickou svébytnost. Mnozí myslitelé si začínají těchto nových velkých technických systémů všimnout a kriticky o nich uvažovat. Technika determinuje člověka a svět, to je posun, ke kterému dochází při uvažování o technice. Problematika techniky se objevuje v díle K. Marxe, M. Heideggera, A. Gehlena, M. McLuhana a mnohých dalších.¹¹¹

Technika je vedle vědy, umění, kultury a odbožtění znakem novověku a strojová technika je právě typickým ukazatelem změn, které ve struktuře společnosti nastaly. Je osudem našeho věku, vládnoucím způsobem porozumění jsoucnu.¹¹² Takto se o technice zmiňuje Heidegger, který také poukazuje na to, že nemůžeme o technice uvažovat jako o něčem neutrálním. Jde o nejhorší přístup, jaký můžeme zvolit. Odlišuje také techniku od bytnosti techniky, což jsou dvě rozdílné věci. „Ať už techniku náruživě schvalujeme nebo odmítáme, všude jsme k technice nesvobodně připoutáni.“¹¹³ Technika je prostředkem k určitým cílům, ale i samotnému konání člověka. Podle Heideggera je správné instrumentální pojetí techniky, jelikož technika je sama instrumentem. Instrumentálnost je jedním ze základních rysů techniky, jež slouží i k samotnému odkrývání pravdy.¹¹⁴

Toto vyjevování skrytého skrze techniku platí pouze pro rukodělnou techniku, pro ruční výrobu, pro obdělávání pole apod. Je to ona technika nástrojů, o níž hovoří i Flusser. Je to ještě jakési souznění s přírodou. Oproti tomu moderní technika a strojová výroba žádnou pravdu skrze sebe neodkrývá, ale vymáhá. Například při těžbě uhlí si krajinu podmaňujeme, technika slouží už pouze k dobývání. Dříve sedlák, obdělávající své hospodářství o půdu a přírodu pečoval, ale těžař ji dobývá, vymáhá z ní suroviny. Země slouží už pouze jako dodavatel

¹¹¹ ŠMAJS, Josef. *Filosofie-obrat k Zemi: evolučněontologická reflexe přírody, kultury, techniky a lidského poznání*. Praha: Academia, 2008, s. 309.

¹¹² HEIDEGGER, Martin. *Věk obrazu světa*. Praha: OIKOYMENH, 2013. s. 8.

¹¹³ HEIDEGGER, Martin. *Věda, technika a zamyšlení*. Praha: OIKOYMENH, 2004, s. 7.

¹¹⁴ Tamtéž, s. 7-8.

surovin, které je třeba co nejdříve vytěžit a zpeněžit. Po člověku je požadováno, aby z přírody vymáhal a těžil. Hajný, měřící pokácené dřevo a procházející se po lese stejnými stezkami jako jeho předci, žije díky technice v jiném světě. Ve světě, kdy je manipulován dřevozpracujícím průmyslem, který je zase v tržním řetězci závislý na objednávkách celulózy. Ta je propojena s tiskařským průmyslem, který vytváří a stanovuje právě skrze média veřejné mínění.¹¹⁵ Heideggerův příklad s hajným jsme uvedli pro ilustraci změn, které v souvislosti s novou technikou nastaly. Posledním zmíněným článkem ve spojeném řetězci, který vedl od stromu v lese až k tvorbě veřejného mínění, jsou média, o kterých se ještě zmíníme.

Heidegger je myslitel, z něhož Flusser i Virilio čerpají a často ho citují. Oba dva se taktéž považují za fenomenology. „Jsem fenomenolog,“ prohlásil o sobě v jednom z rozhovorů Virilio.¹¹⁶ Flusser se o technice zmiňuje v podobném duchu jako Heidegger, jde mu o zachycení její podstaty. Uvažuje o technice filosoficky, zatímco Virilio technologicky. Flusser není tak skeptický jako Virilio a vidí v moderní technice možnost rozšíření lidského poznání.

Přehnaně negativní postoj k novým technologiím umocňuje Virilio obavou z katastrof a nehod, které s sebou jako negativní a vedlejší efekt každý technický vynález přináší. Tak například vynález automobilů s sebou přinesl i dopravní havárie. K jadernému výbuchu by nikdy nedošlo, kdyby neexistovaly jaderné elektrárny a vynálezy z oblasti fyziky a chemie. Virilio uvažuje o technice jako o nutném vývoji, který v souvislosti s novými vědeckými teoriemi a objevy neustále přináší nové technické stroje. Ve svých tezích je často apokalyptický a nedává člověku téměř naději na jakýkoliv zvrat. Virilioví nestačí kriticky se zabývat pouze technikou, více bychom se měli zaměřit na zkoumání rychlosti, které je často opomíjeno. „Nihilismus techniky neničí svět tolik, jako ničí nihilismus rychlosti pravdu světa.“¹¹⁷

Při porovnání Flusserových a Viriliových myšlenek týkajících se techniky jsme narazili na problém odlišného chápání slov. Tento problém se zdá být maličkovitý, ale v celkovém měřítku by opomenutí tohoto faktu znamenalo špatné pochopení obou filosofů. Tak například právě slovo katastrofa, které používá Virilio v souvislosti s technikou více než často, chápe Flusser odlišně. Tím, že se Flusser zabýval intenzivně jazykem, rozebíral etymologii slov a

¹¹⁵ HEIDEGGER, Martin. *Věda, technika a zamyšlení*. Praha: OIKOYMENH, 2004, s. 17-18.

¹¹⁶ ARMITAGE, John. *Virilio live: selected interviews*. London: SAGE Publications Ltd, 2001, s. 26.

¹¹⁷ VIRILIO, Paul. *Estetika mizení*. Červený Kostelec: Pavel Mervart, 2010, s. 68.

přicházel s novými úhly pohledu, byť někdy na hraně ověřitelnosti a podložení používá některá slova v jiných než běžných významech.

Katastrofu nemůžeme podle Flussera, jak uvedl v jednom německém rozhovoru, chápat v pejorativním významu. Katastrofa je cílem každého plánování, každé činnosti. Je to cíl, v který ústí naše činnost, které se intenzivně věnujeme. Můžeme říci, že se jedná o zlom, po kterém bude následovat cosi nového. Flusser používá příkladu s opakovaným házením kamene na sklo. Při této aktivitě pozorujeme, jak pomalu sklo praská, můžeme vypočítat úhel, ve kterém se kámen od skla nejlépe odrazí, nebo můžeme zaznamenat intenzitu síly hodů. Zkrátka cíleným házením jsme dosáhli katastrofy v tom, že sklo prasklo, což byl záměr. Katastrofa otevírá možnosti dalšího zkoumání a přicházíme na další nové poznatky.¹¹⁸

Otevírání možností nového poznání je příznačné pro Flusserovo myšlení, vystihuje to jeho celkový optimističtější pohled na nové technologie a vůbec vše nové. Na rozdíl od skeptického Virilia, podle kterého ústí nové technologie, doprovázené nadměrnou rychlostí, v celoplanetární kolaps a katastrofu. Virilio mluví o kyberterorismu, delokalizaci, krachu finančních trhů spojených s ochromeností sítí nebo o zmiňované informatické a také o demografické bombě. Katastrofy jsou nevyhnutelným jevem, který s jistotou nastane a kterému nelze zabránit, na tom se oba shodují. Podle Virilia katastrofa v podobě všeobecné nehody nastane zcela určitě. Virilio také popisuje, co nastane po tomto zvratu. Například s výbuchem demografické bomby dojde k rozluštění lidského genomu a tím také otevření možnosti nového umělého výběru lidského druhu. Znovu se podle Virilia ožíví myšlenka nového čistého lidského druhu, bude se znovu hovořit o nadčlověku.¹¹⁹ „Abychom se vyvarovali přeplnění těsné planety, bude muset nekvalitní člověk, primát nové doby, zmizet stejně jako někdejší „divoch“ a uvolnit tak cestu poslednímu lidskému modelu, transčlověku, po vzoru transgenové zeleniny, která je daleko lépe adaptovaná na své prostředí než přírodní produkty.“¹²⁰

¹¹⁸ALBRECH, Jörg. Konec měšťtanské kultury: Rozhovor Jörga Albrechta s Vilémem Flussere. *Výtvarné umění: The Magazine for Contemporary Art: čtvrtletník pro současné umění*. 1992, č 1, s. 67.

¹¹⁹VIRILIO, Paul. *Informatická bomba*. Červený Kostelec: Pavel Mervart, 2004, s. 156-157.

¹²⁰Tamtéž, s. 157.

Virilio popisuje, co se stane po těchto katastrofách, které vznikly kvůli technice. Kdyby se oba dva filosofové potkali a hovořili na toto téma, byli by ve sporu. Jelikož Flusser se domnívá, že nemůžeme vůbec vědět, co by po těchto katastrofách nastalo. Bude to sice něco nového, nový začátek, ale nemůžeme ani přibližně popsat, jaké důsledky pro člověka a společnost přinese. A už vůbec „(...) nemůžeme předvídat, co se stane po katastrofě.“¹²¹ Nastane sice něco nového, nemůžeme vědět, co to bude, ale nemá smysl se utápět v negativních a bezvýchodných vizích.

Virilio při svých negativních úvahách o dnešních technologiích neváhá užívat příklady z různých vědních oblastí. Ať už se jedná o astronautiku, fyziku, kinematografii, kriminologii, filmovou produkci, válečný průmysl, pornografii, výtvarné umění, reklamy, teorii relativity, výzkumy lidského genomu, letectví apod. Některé jeho příklady a paralely jsou ale velmi vážné a nepravdivé, to si ukážeme na některých příkladech. Tyto příklady mu také vytýkají pro jejich neurčitost a účelovost i někteří jeho kritici a komentátoři.

Flusser není tak skeptický jako Virilio a vidí v moderní technice možnost rozšíření lidského poznání. Dokážeme vytvořit různé reality, posunujeme lidské vnímání a lépe využíváme lidských přirozených dispozic, které se ve spojení s technikou vyvíjí. Technika přinesla mnoho dobrého v různých oblastech, prodloužila lidský život díky neustále se vyvíjejícím se technologiím. Ulehčila díky strojům lidské práci v mnoha oblastech.

Bylo by ale chybné označovat Flussera za techno-optimistu, který bezhlavě přijímá jakoukoliv novou technologii a nezamýšlí se nad jejím dopadem na člověka a společnost. Naopak jeho přístup je velmi střízlivý a racionální. Skepticismus ohledně technologického vývoje udržel na uzdě, a naopak se snažil hledat pozitiva, které nové technologie nabízejí. Není lehkovážným techno-optimistou, který by nadvládu aparátu oslavoval. Nové přístroje a technologie s sebou přinášejí i nové možnosti poznání, které bychom měli využít, ale taktéž o jejich využití kriticky přemýšlet.

¹²¹ALBRECHT, Jörg. Konec měšťtanské kultury: Rozhovor Jörga Albrechta s Vilémem Flussere. *Výtvarné umění: The Magazine for Contemporary Art: čtvrtletník pro současné umění*. 1992, č 1, s. 67.

To, že se Vilém Flusser začal více zabývat technikou, zapříčinil jeho přítel – významný brazilský inženýr a novátor Milton Vargas (1914-2000). Nadaný a vzdělaný člověk, který se podílel na stavbě letiště v Sao Paulu, metra nebo výstavbě největší vodní elektrárny na světě. Díky tomuto člověku a jeho touze a vizi měnit životní podmínky lidí pomocí techniky a modernizace začal Flusser uvažovat o technice jako o kulturním fenoménu, který se nedá zkoumat samostatně, ale vždy s ohledem na společnost. Umění a techniku staví na stejnou úroveň a uvažuje o nich jako o techné.¹²²

U Flussera musíme upozornit na další odlišné chápání a užívání slova, což znesnadňuje orientaci v díle. Pojem technika zaměňuje s termínem politika, který považuje za totožný „(...) fotografie se zhotovují pomocí aparátů, a fotoaparáty patří do oblasti techniky, tedy politiky.“¹²³ Technika a politika se snaží změnit svět. V pozadí technologického vývoje vždy stojí politický zájem či ideologie.

Má tedy vůbec člověk možnost z kruhu techniky, z tohoto světa plného technických obrazů uniknout? Odpovědí na tuto otázku se zásadně Virilio a Flusser odlišují. Je to základní dělící čára, která jejich postoje rozděluje. V mnoha ohledech si jsou oba dva podobní – svými názory, stylem psaní a uvažováním. V jednom se ale neshodnou určitě, a to je možnost člověka svobodným způsobem s technikou žít a zároveň si ponechat svou důstojnost a svobodu. Virilio s žádnou vizí či plánem, jak by člověk měl s technikou zacházet, aby ho zcela nepohltila, nepřichází. Nevidí ani kapku naděje v už tak přetechnizovaném světě, kde dávno vládne technika člověku, a ne naopak. Jádrem odlišnosti je i fakt, že pro Flussera je důležitým člověk jednotlivec a jeho vztah k technice, naproti tomu pro Virilia je důležitější uvažovat o světových důsledcích, postihujících celou společnost. Zatímco Virilio nenabízí žádné řešení, pouze konstatuje, že z technického područí už není cesty zpět, nabízí Flusser racionální přístup ke stále stoupajícímu trendu všudypřítomné techniky.

Všudypřítomné technické obrazy vyrobené na objednávku technickými aparáty zahlcují náš svět. To Flusser nepopírá, naopak. Největším nebezpečím ale podle Flussera je, že

¹²² STRÖHL, Andreas. *Vilém Flusser (1920-1991): Fenomenologie komunikace*. Praha: Argo, 2016, s. 41.

¹²³ FLUSSER, Vilém. Jak luštit fotografie?. *Výtvarné umění: The Magazine for Contemporary Art: čtvrtletník pro současné umění*. 1993, č 1, s. 76.

technické obrazy potlačují naše kritické vědomí¹²⁴, což je první krok na cestě k našemu ovládnutí a podřízení se technice jako takové. Tomuto se člověk ale v určitém významu dokáže bránit. Kriticky myslící člověk bude mít neustále touhu něco měnit a zamýšlet se nad variantami přístupu. Bude přehodnocovat, sumarizovat a vyvozovat závěry, nebude jen manipulovatelným jedincem ochotným podřídit se diktátu technologií. I proto je v zájmu technických aparátů vyrábět takové materiály, které by naše kritické vědomí otupily a daly zapomenout přemýšlení o možnostech odporu. Denně jsme masírováni obrazem a nadbytečnými informacemi, které na nás chrlí média ze všech stran.¹²⁵ V tomto masírování převažuje obraz nad textem, to si můžeme lehce vyzkoušet na sledování televizních novin nebo vůbec jakémkoliv televizním sdělení. Tutéž informaci slyšíme v různých verzích v závislosti na televizním kanálu, na kterém si ji pustíme. Flusser sice hovoří o tom, že se z nás stanou analfabeti, protože jsme si navykli sledovat a přijímat pouze obrazy a ne „složitě“ texty. Naše myšlení je ohroženo tím, že utlumujeme naše kritické uvažování. Nad textem máme přeci jen větší prostor pro uvažování a zhodnocení než u rychlých televizních, počítačových a mobilních sděleních. Skutečnost už není pouze jedna, ale hned několik, a vyznat se v pravdivosti sdílených informací je skoro nemožné. Proto nám nezbyde nic jiného než se spolehnout na naše kritické uvažování a zdravý rozum. Fotografie vytváří podle Flussera magický kruh a „(...) tento kruh je třeba prolomit.“¹²⁶

Flusserovým navrhovaným řešením, jak tento determinující kruh opustit, je nová filosofie. Tato filosofie fotografie v sobě pojímá různé způsoby, jak se z podřízenosti techniky vymanit. Například fotografové se budou snažit vyfotografovat takovou fotografii, která není dopředu určena v programu přístroje. Lidé, kteří kriticky hodnotí fungování aparátů a kriticky nad aparáty uvažují, přinesou nové úhly pohledu a možnosti řešení. Flusser si cení všech, kteří se neustále zaobírají myšlenkou postavení člověka ve světě a vlivem techniky na lidské chování. Filosofie fotografie má vyřešit problémy a napětí, které vzniklo mezi člověkem a technikou. „Kdyby se takové filosofii podařilo splnit svou úlohu, mělo by to význam nejen pro

¹²⁴ FLUSSER, Vilém. *Za filosofii fotografie*. Praha: Hynek, 1994, s. 54.

¹²⁵ Flusser byl díky svému zájmu o recepci mediálního sdělení, vnímání fotografie či filmu řazen k mediální teoretikům, což je ale nepřesné. Protože jeho zájem o média byl spíše v úrovni konkrétního lidského prožívání a lidské komunikace spojené se zkoumáním jazyka.

¹²⁶ FLUSSER, Vilém. *Za filosofii fotografie*. Praha: Hynek, 1994, s. 54.

oblast fotografie, ale i pro celou postindustriální společnost jako takovou.¹²⁷ O tom, jestli je tato Flusserova úvaha naivní nebo naopak přínosná, můžeme jistě polemizovat. Co však nelze Flusserovi upřít, je jeho snaha o racionální řešení a nepodlehnutí skepsi, která je typická pro mnohé jiné, viz například Virilio nebo zmiňovaný Baudrillard. Filosofie fotografie může sloužit každé filosofii, zabývající se budoucností existence člověka.¹²⁸

Novou filosofii si můžeme vysvětlit jako souhrn přístupů, jak technice nepodlehnout a snažit se chovat proti jejímu nastavení. Tak například víme, že fotografie v novinách nebo záběry v televizi jsou vytvořené za určitým cílem, jsou obrazem, za kterým stojí něčí zájem. Shodně se Flusser s Viriliem táží po pravdivosti a účelovosti mediálních sdělení a po tom, zdali se události zobrazené v televizi skutečně staly.

Flusserův přístup si dovolíme označit jako střízlivý optimismus, protože Flusser nikde přímo netvrdí, že by člověk byl s technikou zcela svobodný, neboť účinky, které na člověka má, jsou nezpochybnitelné. Flusserovi jde o to, ukázat, že musíme o možné svobodě alespoň přemýšlet a dát tak prostor možným řešením tohoto problému.¹²⁹ „Filosofie fotografie musí odhalit, že v oblasti automatických programovaných a programujících přístrojů lidská svoboda nemá místo, aby nakonec ukázala, jak je přesto možné otevřít svobodě prostor.“¹³⁰ Není to tedy tak, že by se člověk rozhodl a byl najednou svobodný a na technice zcela nezávislý. To ve světě plného aparátů, programů, informací a funkcionářů je už předem vyloučeno. Flusser potřebuje naději, která dá světu smysl a ten smysl je v takové filosofii, která se bude ptát, přemýšlet, kombinovat a navrhovat řešení. Jeho optimismus je zřejmě dán i tím, že svět plný technologií, počítačů, chytrých telefonů apod. na vlastní kůži nepoznal.

3.2 Technologický determinismus a vývoj lidské společnosti

Technika má podle Virilia i Flussera na člověka zásadní dopad. V závislosti na ní se mění lidské vnímání, protože přestáváme používat naše smysly a nahrazujeme je technikou, která tyto původní sice zdokonaluje, ale zpětně deformuje. Kdyby si někdo myslel, že je na technice nezávislý a jeho vnímání skutečnosti svobodné, byl by naivní. Virilia a Flussera spojuje kritika

¹²⁷ FLUSSER, Vilém. *Za filosofii fotografie*. Praha: Hynek, 1994, s. 64.

¹²⁸ Tamtéž.

¹²⁹ Tamtéž s. 70.

¹³⁰ Tamtéž.

a zájem o učení amerického filosofa a analytika médií Marschalla McLuhana (1911-1980). Jeho přístup k médiím a technice je označován jako technologický determinismus.

McLuhan je považován za jednu z hlavních osobností tzv. Torontské školy, působící hlavně v padesátých letech minulého století v Kanadě. Společně s ekonomem, historikem a profesorem komunikace Haroldem Innisem zkoumali skryté historické vztahy, které měnily formy lidské společnosti, a to v závislosti na dominantním médiu. Každou etapu vývoje společnosti lze charakterizovat skrze používání dominujícího média. Dnes by to byl počítač a internet, před sto lety noviny, knihy nebo časopisy. Pro pochopení změn ve společnosti musíme rozkrýt vnitřní vlastnosti těchto vládnoucích médií. Písmo například nemůže zprostředkovat stejné informace jako televize apod.¹³¹ Technologický determinismus určuje, jakým způsobem budou média lidé využívat. Když máme telefon, musíme telefonovat, když máme noviny, čteme je, totéž platí i pro nová média jako internet. Podle technologického determinismu není člověk svobodnou bytostí. Člověk mění své chování, myšlení nebo prožívání v závislosti na užívání média. Žádná individuální autentická lidská svoboda neexistuje, žijeme v područí techniky, která skrze média determinuje naše chování a jednání. Kdo by si myslel opak, byl by naivní. McLuhan hovoří o situaci, kdy se člověk stane servomechanismem média, což znamená, že člověk přehlídí determinující formu a soustředí se pouze na sdělení.¹³² Člověk se stane sám obslužným strojem, který, jak by dodal Flusser, slepě mačká tlačítka black boxes. Nejdříve si totiž lidé myslí, že techniku ovládají, že jí rozumí. Pravda je ale taková, že postupem času fungují v područí a respektují pravidla, které s sebou nové médium přineslo.

Vraťme se k myšlence, která tvrdí, že média jsou prodloužením lidských smyslů. Na této tezi se shodnou s McLuhanem i Flusser a Virilio. Média jsou podle McLuhana extenzí člověka. Vynález žárovky změnil celý dosavadní řád světa, protože umožnil lidem pracovat i v noci. Například řeč je pro McLuhana extenzí sluchu, Virilio používá pro stejný případ těchto extenzí termínu protézy. Už od dětského věku jsme handicapovanými starci, kteří využívají k životu technické protézy.¹³³ Média jsou protézami zraku, protože nám umožňují vidět, co by naše oko

¹³¹ O médiích a jejich významu jsme se krátce zmínili v podkapitole 2.2 (Rychlost a síť), kde jsme rozebírali možné významy termínu médium.

¹³² REIFOVÁ, Irena a kol. *Slovník mediální komunikace*. Praha: Portál, 2004, s. 254-255.

¹³³ VIRILIO, Paul. *Estetika mizení*. Červený Kostelec: Pavel Mervart, 2010. s. 14.

nedokázalo pojmout. Protézy překonávají dálku. „Dalekohled je technickou protézou vidění, podobně jako je hůl protézou hmatu, zmenšuje domnělou hloubku prostoru.“¹³⁴ Oba výrazy protézy a extenze se vztahují k procesu mediace, tedy k nějakému zprostředkování.

Média prodlužují naše smysly, na tom se Virilio s McLuhanem shoduje. S čím ale Virilio nesouhlasí, je McLuhanova teze o tom, že média jsou sdělením (medium is the message). Tato známá metafora je často kopírována teoretiky bez rozmyslu, samotná teze je vlastně nesmyslná, protože médium nemůže být sdělením. „(...) médium je poselství, to prostě znamená, že osobní a sociální důsledky každého média, tedy každé naší extenze, vyplývají z nového měřítko, které každá naše extenze a každá nová technologie vnášejí do našich záležitostí (...)“¹³⁵ McLuhan používá slova médium ve velmi širokém významu, který pak ale nekoresponduje s jeho tezí. Médiiem je pro něj kolo, elektřina, peníze, hodiny, zbraně, ale i lidská noha.¹³⁶ Při následném dosazení do teze o médiích a sdělení se toto sousloví jeví jako nesmyslné. McLuhan si plete často médium se zprávou, nosičem nebo kanálem. Tímto jsme chtěli pouze krátce poukázat na to, že McLuhanova nejznámější teze není zcela správná, proto ji nesmíme slepě přijímat a používat.

Toho si všímá i Paul Virilio, který s touto myšlenkou nesouhlasí a původní tezi mění do jiné podoby. McLuhan se podle Virilia mylí v tom, že předpokládá, že médium samotné je příčinou změn. To je něco, co Virilio vyčítá skoro všem teoretikům a myslitelům, kteří se touto tematikou zabývají. Často je opomíjena rychlost a síť, které jsou pro fungování média nezbytné. McLuhanovu tezi¹³⁷ je třeba poupravit, protože rychlost sama je sdělením, poselstvím. Poprvé tuto tezi popisuje Virilio v jednom z esejí o dromoskopii z první poloviny osmdesátých let. Média sama nic neznamenají, pro to, aby mohla fungovat a mít vliv na své uživatele, se musejí ocitnout v určité síti vztahů a mít potřebnou rychlost. Například vypnutá televize, která nebude mít přístup k požadovanému signálu, ztrácí svoji funkci a význam.

¹³⁴ HUBÍK, Stanislav. *Média a rychlost: dromoskopická dromologie dromosférické dromokracie*. Olomouc: Univerzita Palackého v Olomouci pro Centrum kulturních, mediálních a komunikačních studií při Filosofické fakultě Univerzity Palackého v Olomouci, 2013, s. 75.

¹³⁵ MCLUHAN, Marshall. *Jak rozumět médiím: extenze člověka*. Praha: Mladá fronta, 2011, s. 20-21.

¹³⁶ VICE MCLUHAN, Marshall. *Člověk, média a elektronická kultura: výbor z díla*. Brno: Jota, 2000.

¹³⁷ McLuhanovu tezi upravuje také Manuell Castells. Síť je pro něj sdělením, a to sdělením v prostoru toků. McLuhanovy myšlenky Virilio často ironizuje a jeho teorii považuje za mediální ideologii.

„Hraniční rychlost vln přenášejících zprávy a obrazy, to je de facto informace sama, a to bez ohledu na její obsah. Takže by měl být opraven slavný výrok Marshalla McLuhana, že „zpráva není médium, ale pouze jeho rychlost.“ Konečná a nejposlednější rychlost, která právě narazila na „zed' času“. Než přijde fotonový počítač, který bude umět počítat v naprostém souladu s touto konstantou rychlosti světla, která dnes zvýhodňuje okamžité telekomunikace.“¹³⁸

McLuhan vnímal techniku pozitivně jako něco, co člověka doplňuje. V tomto ohledu si je více podobný s Vilémem Flusserem. Oba dva přijímají virtualitu (typický jev nových médií) jako přínosnou, protože rozšiřuje schopnosti lidského poznání. Virtualita nabízí nepřeborné možnosti realizace člověka.

Dalším shodným rysem McLuhana a Flussera je vypracování vývojového schématu kulturních dějin lidstva. Na základě dominujícího média, které převládalo v dané době, určil McLuhan pětistupňovou škálu vývoje lidské komunikace, které s médii úzce souvisí. Prvním je předabecední (orální) období, charakteristické mluvenou řečí, hovoří zde o kmenové akustické kultuře. Druhé období je typické psanou řečí, tedy písmem, a nazývá se abecedním, jde o rukopisnou kulturu. Období třetí nazval Gutenbergovou galaxií, název napovídá, že se jedná o knihtisk a epochu šířených písemných pramenů: knihy, časopisy, letáky, noviny apod. Marconiho galaxie je čtvrtým dějinným úsekem, charakterizovaným médii s vysílaným signálem, jako je telefon, rozhlas, televize. Celé toto období nazval McLuhan podle slavného vynálezce bezdrátového telegrafu. Posledním obdobím jsou současná elektronická média. Pátá epocha je někdy řazena do předchozího období.¹³⁹

Flusser si taktéž všímá dominujících médií a předkládá vlastní zpracované pojetí kulturních dějin, určované nejprve obrazy, poté písmem a dnes technickými obrazy. Jeho periodizace je třístupňová. Jak sám uvádí, (...) půjde mi o otázku vztahu mezi obrazy a dějinami.“¹⁴⁰ McLuhanovo předabecední období odpovídá etapě tradičního obrazu. Abecední období a Gutenbergova galaxie odpovídá Flusserově etapě písma. A poslední technické obrazy spadají do Marconiho galaxie a elektronických médií.

¹³⁸ VIRILIO, Paul. *Informatická bomba*. Červený Kostelec: Pavel Mervart, 2004, s. 162.

¹³⁹ VICE MCLUHAN, Marshall. *Člověk, média a elektronická kultura: výbor z díla*. Brno: Jota, 2000.

¹⁴⁰ FLUSSER, Vilém. Moc obrazu. *Výtvarné umění: The Magazine for Contemporary Art: čtvrtletník pro současné umění*. 1996, č 3-4, s. 131.

Tato podobnost v periodizaci dějin lidstva je podle Andrease Ströhla pouze zdánlivá. Jejich závěry ani výhledy do budoucnosti nejsou stejné. Ačkoliv se někdy McLuhan tváří jako technooptimista, vzápětí přijde s negativistickou vidinou krize spojené s užíváním elektronických médií. Lidstvo se navrátí zpět do období předabecedního. Často si protiřečí, protože jednou považuje novou techniku za přínosnou, nevyhnutelnou a vzápětí dodá své utopistické verze budoucnosti soužití s takovými médii. McLuhan právem budí podobnými utopickými nesrozumitelnými myšlenkami u ostatních kritiku. Kritizoval ho Virilio i Flusser, který se o něm několikrát ve svých dílech zmiňuje. Flusser nesouhlasí například s jeho tezí o globální vesnici, ke které lidstvo dospělo. Jedná se o metaforu společnosti, kterou užívání různých médií sblíží. Všechny informace budou přístupné všem, tvrdil. Flusser se staví proti této představě společnosti s vesnickou, komunikační strukturou. Média jako televize a tisk neproměnily podle Flussera svět v kosmickou utopistickou vesnici, ale ve svět kosmického cirkusu, ve kterém nepanuje klasický dialog jako v metaforickém určení vesnice, kdy se každý zná s každým. Nicméně televize a dnes hlavně počítače přicházejí s novou formou síťového dialogu.¹⁴¹

Ještě jeden důležitý aspekt, který se váže k porovnání McLuhana a Flussera. Oba dva přistupují k médiím rozdílně. McLuhanovu pozici jsme si vysvětlili výše, ale Flusserův zájem o média je někdy přeceňovaný. Flusser totiž n věnuje médiím takovou pozornost. Média považuje za distribuční kanály, jak uvádí v knize *Za filosofií fotografie*. Média chápe jako struktury technické či netechnické, ve kterých fungují kódy. Médiiem je třeba fotbal, mobil, lidské tělo nebo třída žáků, umožňující jakožto distribuční kanály kódům, aby se realizovaly. Každé médium určuje, jaké kódy mohou být prostřednictvím jeho samého šířeny. Flusser se tedy i při periodizaci kulturních dějin zaměřuje na rozdíl od McLuhana na převládající kódy a jejich proměny. Oproti tomu se McLuhan zaměřuje na vývoj a vynalézání nových médií, příklad s žárovkou jakožto novým médiem. Zájem o periodizaci lidských kulturních dějin je stejný, výsledky ale jiné, odpovídající odlišným cílům.¹⁴²

S vývojovým schématem společnosti přichází i Virilio. Na rozdíl od McLuhana a Flussera podává odlišnou periodizaci dějin, závislou na proměnách rychlosti dominujícího média. Podle

¹⁴¹ STRÖHL, Andreas. *Vilém Flusser (1920-1991): Fenomenologie komunikace*. Praha: Argo, 2016, s. 54-55.

¹⁴² Tamtéž.

Virilia je správné uvažovat pouze o dromokratickém vývoji. Není pro něj důležité dominující médium, ale ani sdílený měnící se kód. Dromokratická revoluce, která byla dle Virilia pro vývoj lidstva nejdůležitější, spadá pro orientaci do McLuhanovy Marconioho galaxie a u Flussera do období končícího písma a začínajícího technického obrazu. Významné nebyly podle Virilia samotné technologické objevy, které při industriální revoluci (odpovídající časově té dromokratické) byly vynalezeny. Nešlo o význam samotného parního stroje, lokomotivy, železnice apod., ale o zrychlení, které s sebou tyto nové technologické objevy přinesly. Před dromokratickou revolucí existovaly také média, byla ale pomalá. Prvním takovým médiem je žena a příroda, později zvíře a otrok. Pro všechna tato média byla typická pomalá rychlost. Jednalo se o typ společnosti prehistorické v případě přírody a ženy. U zvířete a otroka pak společnost premoderní. Dromokratická revoluce přinesla ono zmiňované zrychlení. Vysokou rychlost mají média jako stroj a zvíře. Je to období industrializace, kdy pomalou lidskou a zvířecí práci vystřídala práce strojů, která se vyznačovala vyšší rychlostí. Ale ještě ne tak vysokou, jakou mají dnešní média nejvyšší absolutní rychlosti (počítač a síť). Je to doba současná, pozdně moderní, typická digitalizací a komputizací. Na tomto Viriliově uvažování můžeme vysledovat, že médium chápe jako nosič určitých vlastností spojených hlavně s rychlostí a schopností zrychlení.¹⁴³

3.3 Technika a film

Flusser, stejně jako Virilio, uvažuje nad tím, že všechno naše dění a skutečnost se přesouvá z reality na obrazovku. Virilio se zabývá změnami technologickými a pojetím světla a rychlosti, kdy nepřímé světlo monitorů, které je pro současný svět zcela nezbytné, nenápadně odsunulo světlo přímé, tedy slunce. Flusserovi jde více o zkoumání dominujících kódů, šířených prostřednictvím aparátů. Tématem, kterým se oba dva zabývají, je film. Ten samozřejmě nemohl v době svého vzniku v posledním desetiletí 19. století ústit na jakékoliv obrazovky, ale představoval pro další vývoj lidské kultury přelomový moment.

¹⁴³ HUBÍK, Stanislav. *Média a rychlost: dromoskopická dromologie dromosférické dromokracie*. Olomouc: Univerzita Palackého v Olomouci pro Centrum kulturních, mediálních a komunikačních studií při Filosofické fakultě Univerzity Palackého v Olomouci, 2013, s. 36. (Inspirováno upravenou tabulkou Stanislava Hubíka, který přehledně popsal dromokratický vývoj společnosti Paula Virilia).

O filmu můžeme uvažovat ve dvou významech, buď film pojmáme jako druh záznamového nosiče, který zachytí probíhající světelné, optické nebo zvukové jevy. Je to průhledný materiál, na který jsou zapisovány informace. Nehybné fotografie, které v podstatě rozložily pohyb na jednotlivé části, jsou dalším promítáním filmu znovu rozpohybovány a vytvářejí plynulý záznam skutečnosti. Nejvíce si tohoto rozkladu na jednotlivé snímky můžeme všimnout u prvních krátkých filmů, jejichž pásy uměly zachytit pouze obraz, ale ještě ne zvuk. Tím, že film rozpohyboval fotografie, vytvořil v člověku dojem nepřetržitého sledu událostí. Film může být nosičem, záznamem informací, ale také souhrnným uměleckým dílem. To je běžné chápání filmu jako produktu několika lidí, vedených režisérem, který poté můžeme podle žánrů dělit do několika kategorií.¹⁴⁴

„Technické obrazy takto vstřebávají celé dějiny. Vše ústí na obrazovky, před objektiv aparátu, vše chce být navěky reprodukovatelné. Konání tak ztrácí historický charakter a proměňuje se v magický rituál a věčně opakovatelný pohyb.“¹⁴⁵ Film je v podstatě druh technického obrazu, který je vyroben technickými aparáty, už z této podstaty je manipulativním a klamným zobrazením reality, ačkoliv se tváří opačně. Film je fikcí, nezobrazující realitu takovou, jaká je, ale takovou, jakou ji chce mít technický aparát nebo tvůrce či zadavatelé filmu. O tom, že film může být využit k různým účelům, jsme se v dějinách přesvědčili mnohokrát. Typickým příkladem této manipulace se skutečností je propaganda a kinematografické techniky nacistického Německa před a během druhé světové války. Virilio věnuje zkoumání těchto technik knihu *Válka a film, logistika vnímání*, ve které se filmem zabývá nejpodrobněji.

Za větším rozmachem a vývojem filmu může podle Virilia válka, která je zdrojem všech technických inovací a vynálezů. O tom jsme se již zmiňovali v podkapitole věnující se Virilioví jako filozofovi války. Kamera, která začala být nedílnou součástí výbavy vojenských letadel nebo průzkumníků či pluků, změnila nejen strategii samotných bojů, ale také přinesla pro lidi až do jejich domovů obraz válečného běsnění, a tím je více vtáhla do nitra války. Těmito záběry

¹⁴⁴ REIFOVÁ, Irena a kol. *Slovník mediální komunikace*. Praha: Portál, 2004, s. 64.

¹⁴⁵ JANATA, M. Proti přemoci aparátů [online]. 2001 [cit. 2017-06-29]. Dostupné z: https://digilib.phil.muni.cz/bitstream/handle/11222.digilib/106530/B_Philosophica_44-1997-1_10.pdf?sequence=1, s. 67

a filmy upevňovala vládnoucí mašinérie nejen moc, ale také morálku a náladu obyvatelstva. Gustav Le Bon varoval před negativními dopady pohybujících se obrazů ještě dlouho před tím, než se film začal masově šířit. V roce 1916 přichází s tvrzením, které si vypůjčuje a cituje Virilio. „Pohybující se obrazy nahrazují mé vlastní myšlenky. Film je válka, (...) válka nezasahuje jen materiální život lidu, nýbrž také jeho myšlenky (...)“¹⁴⁶

Výstižným příkladem pro tyto praktiky byly německé antisemitské filmy. V dnešním kontextu pro nás už například nepochopitelný film *Žid Süß* režiséra Veitha Harlana, který mystifikačně a drasticky líčí počínání Židů v Německu. Pro „větší“ motivaci vojáků před prováděním masových vražd byl tento film promítán jednotkám SS.¹⁴⁷ Po válce byl režisér filmu obviněn ze zločinů proti lidskosti. Není to zdaleka jediný ideologický film, který byl využit k manipulaci. Virilio mnohokrát zmiňuje vypočítavou genialitu mistra propagandy Josefa Goebbelse, který velmi dobře rozpoznal moc technických obrazů.

Goebbels pochopil, že má-li být nejúspěšnějším, musí ovládat a vlastnit program, tedy technologii samotnou, která mu umožní co nejlépe zachytit skutečnost. Proto také vynaložil mnoho peněz, aby dosáhl svých cílů a nechal vybudovat moderní filmové ateliéry a využíval tu nejmodernější filmovou techniku. Bohatý je ten, kdo ovládá vnitřní program, ne fyzickou schránku, obal nějakého stroje. Flusser to vysvětluje na příkladu bohatosti a vyspělosti Japonska, které nedisponuje materiálním bohatstvím ve formě nerostných surovin, ale ovládá programy a programování.

Mistr propagandy Goebbels rozpoznal a odkryl moc, jakou v sobě ukrývají, řečeno flusserovsky, technické aparáty. Vyznačil se také tím, že nechal postavit desítky nových kinosálů, v nichž byly promítány nové kvalitní vysokorozpočtové barevné filmy plné efektů. V Německu se filmy promítaly až do samotného konce války. Virilio upozorňuje na to, že kinosály udělaly z tisíců diváků, kteří sedí v sále, pouze jednoho. A je přece snadnější sdělovat informace jednomu člověku než tisíci. Jeden obraz, jeden zvuk je všem dodán ve stejném čase a ve stejném znění. Jiné je to v divadle u představení, které nemůže sledovat takové množství lidí. Ale každé představení je trochu jiné, a tak divák, který vidí inscenaci dva dny po sobě,

¹⁴⁶ VIRILIO, Paul. *Informatická bomba*. Červený Kostelec: Pavel Mervart, 2004, s. 60.

¹⁴⁷ SELIGMANN, Matthew, DAVIDSON, John a McDONALD, John. *Ve stínu hákového kříže, Život v Německu za nacismu 1933-1945*. Český Těšín: Nakladatelství KMa, s. r. o., 2008, s. 56.

neviděl to samé. V tom je účinnější kino, které poskytne všem divákům stejný pohled, jaký viděla i kamera. Upřeně se dívající postava ve filmu sleduje všechny stejně – diváka v první, ale i v poslední řadě. Masová distribuce dělá z filmu mocný nástroj v šíření informací. Kinematografie se stala mocným odvětvím a svou moc a vliv prakticky neztratila do dneška.

Na významnost a manipulovatelnost filmu upozornil daleko dříve než Flusser a Virilio Walter Benjamin.¹⁴⁸ V knize *Dílo a jeho zdroj*, ze kterého je nejznámější kapitola *Umělecké dílo ve věku své technické reprodukovatelnosti*, se zabývá nejen reprodukovatelností uměleckých děl a ztrátou aury, což je nejvíce známá pasáž, ale také pojednává o filmu a změnách, které s sebou pro lidské vnímání přinesl. Oproti Flusserovi a Viriliovu se zabývá jiným aspektem souvisejícím s novou technikou, což je reprodukovatelnost a ztráta aury, která je pro média typu fotografie a film typická. K rozpadu aury dochází vytrhnutím uměleckých děl z jejich původního ukotvení v tradici. Zatímco když se díváme na sklánějící se strom na břehu rybníka, necháváme ho na sebe působit, vnímáme jeho jedinečnost, zasazenost do krajiny, slyšíme pohybující se větve apod. Nebo si v galerii prohlížíme Da Vinciho obrazy, princip je stejný, působí na nás jedinečné „Zde a Nyní“, jedinečná blízkost, která okolo uměleckých předmětů vytváří jakousi auru, která na nás poté působí.¹⁴⁹

Jelikož je pro technické obrazy, například fotografii a film, typická vysoká míra reprodukovatelnosti, je nesmyslné ve spojitosti s nimi o jakékoli auře vůbec hovořit. O tom, že zrádnost kamery tkví v poskytování iluze blízkosti, s Benjaminem souhlasí Virilio, který si reprodukování běžného vidění okem pomocí kamery všímá a kritizuje.¹⁵⁰ Používá při tom dějinný příklad s vzestupem Hitlerovy moci v Německu. Důležité pro upevnění moci je podmanit si masy a získat je na svoji stranu. Hitler získal nakloněnost masy tím, že jim dodal iluzi, kterou vytvořil pomocí filmových technik. Pro uskutečnění svého plánu potřeboval odborníky z řad filmových techniků, režisérů a jiných lidí, kteří by mu na zakázku cílený produkt vytvořili. Pro realizování filmů Hitler neváhal vydat velké sumy peněz. Například *Triumf vůle*, který si objednal u režisérky Leni Riefenstahlové, měl neomezený rozpočet, velké množství techniků, kameramanů a dostupné nejmodernější techniky. Film měl zachytit sjezd NSDAP v Norimberku. Svou velkolepostí a použitými efekty a světly měl v lidech rozšířit a utvrdit

¹⁴⁸ Oba dva ho často citují a parafrázuji.

¹⁴⁹ Více BENJAMIN, Walter. *Dílo a jeho zdroj*. Praha: Odeon, 1979.

¹⁵⁰ VIRILIO, Paul. *Informatická bomba*. Červený Kostelec: Pavel Mervart, 2004, s. 31.

mýtus nacismus, jak popisuje Virilio. Filmový (uměle vytvořený) svět měl nahradit ten skutečný, jenom pak se dá s lidmi manipulovat.¹⁵¹ Benjamin hovoří o znásilňování mas, které jsou manipulovány kultem vůdce, který disponuje technickými prostředky, jež jsou díky válce mobilizovány.¹⁵²

I když Benjamin považuje film za mocný prostředek propagandy a manipulace, je v uvažování o vlivu filmu méně skeptický než Virilio. Musíme si ale uvědomit několik skutečností. Kupříkladu to, že filmový herec pracuje odlišně od herce divadelního, je podřízen technickému aparátu, který určuje, jak vůbec bude zobrazen apod. Filmové scény se mohou několikrát předtáčet a poté různě sestřihávat. Filmový herec je determinován technikou, která ho snímá, a divák je determinován jak výsledným filmem, tak i médiem, které ho přenáší.

Podle Benjaminova však není člověk pouze pasivním divákem, který bezhlavě přijímá filmový produkt. Je sice pravda, že film má manipulativní charakter, ale obsahuje v sobě i potenciál svobody myšlení. „Na jedné straně rozmnožuje film náš přehled o determinujících banalitách, které řídí naši existenci, vždyť filmové detaily z inventáře vnějšího světa objevují zpravidla na věcech běžně známých skryté podrobnosti a kamera se geniálně zaměřuje k průzkumu všedního prostředí. Na druhé straně nám však film současně otevírá nesmírné a netušené pole k volné hře.“¹⁵³ Benjamin ponechává člověku určitou naději, že není technice slepě podřízen a že s jejím rozvojem se rozvinuly také vnímací schopnosti a tím také obzory poznání. Stejně tak hovoří Flusser právě o rozšíření možností lidského vnímání a objevení nových možností poznání okolního světa. Dříve neviditelné se stává viditelným a něco dříve nepředstavitelné je najednou díky technice představitelné. Tak třeba bez kvalitní záznamové techniky bychom nikdy neviděli, jak naše země vypadá z vesmíru. Víme třeba, jak vypadají ve skutečnosti roztoči, i když jsou oku neviditelní. Technika rozšiřuje naše obzory.

Podle Benjaminova narušil film bezvýchodnost mnoha situací a ukázal cestu jiného poznání. Film narušil stereotypy každodenního života a umožnil rozšířit lidskou fantazii. Člověk se tak při sledování filmu může uvolnit a může se na chvíli před realitou skrýt, schovat do filmu. Tomuto fantazijnímu úniku z reality říkáme eskapismus. Během druhé světové války se

¹⁵¹ VIRILIO, Paul. *Válka a film: logistika vnímání*. Červený Kostelec: Pavel Mervart, 2007, s. 127.

¹⁵² BENJAMIN, Walter. *Dílo a jeho zdroj*. Praha: Odeon, 1979, s. 39

¹⁵³ Tamtéž, s. 34-35.

točily hlavně komedie, aby člověk alespoň na chvíli zapomenul, co se venku skutečně děje. „Nyní přišel film a rozrazil toto vězení třaskavinou načasovanou na desetinu vteřiny a my můžeme uprostřed těchto trosek, široko daleko rozmetaných bezstarostně podnikat své dobrodružné výpravy.“¹⁵⁴ Kdo ve filmu nevidí žádná pozitiva, je Virilio, jenž spíše rozebírá film ve vztahu k válce a změnám vojenských bojů.

Podle Flussera si máme položit základní otázku, proč vůbec kamera vznikla a k čemu slouží, jelikož jsou filmy pouze seřazené fotografie, jdoucí po sobě tak rychle, že v nás vytváří dojem plynulosti. Kamera funguje obdobně jako fotoaparát a člověk mačká tlačítka nebo točí natáčecí klapkou podle stejného principu a možnostech daného aparátu. Proč vznikly fotografie, jsme probírali v předchozích kapitolách. Technicky dokonalejší kamera v návaznosti na fotoaparáty vznikla, aby zautomatizovala produkci obrazů, po kterých byla čím dál větší poptávka.¹⁵⁵ O tom, že Flussera nemůžeme vnímat jako nějakého nadšeného slepého vyznavače všeho nového, svědčí i fakt, že se zamýšlí nad průmyslem, který stojí za kamerou a který určuje, co se bude a nebude natáčet. „Zájmy vynálezců kamer (a průmyslu, který je podporoval) přitom nebyly jen „čisté“, tedy estetické a poznávací, šlo také o to, začlenit bez tření do strojového provozu obrovskou lidskou masu.“¹⁵⁶

¹⁵⁴ BENJAMIN, Walter. *Dílo a jeho zdroj*. Praha: Odeon, 1979, s. 35.

¹⁵⁵ FLUSSER, Vilém. Moc obrazu. *Výtvarné umění: The Magazine for Contemporary Art: čtvrtletník pro současné umění*. 1996, č 3-4, s. 135.

¹⁵⁶ Tamtéž.

Závěr

Záměrem této práce bylo představit a porovnat názory na techniku a její vliv na člověka a společnost u Viléma Flussera a Paula Virilia. Téma techniky (a potřeba o ní kriticky uvažovat) je v dnešním světě více než potřebné. A to už z toho důvodu, že veškeré fungování digitalizovaného světa je na technice, sítích, aparátech a programech zcela závislé. Svět bez techniky je už prakticky nemyslitelný. Zejména druhá polovina dvacátého století přinesla svým technickým a politickým rozvojem celou řadu otázek, na něž hledali intelektuálové odpovědi. Pro kritické uvažování o technice je podle našeho názoru přínosné seznámit se s přístupy, jaké k ní zaujímají právě Flusser s Viriliem. Protože se v některých aspektech liší, poskytují vyvážený teoretický základ a inspirační zdroj pro další úvahy.

V první kapitole jsme představili myšlenky Flussera, podle kterého jsme v každé době podřízeni dominantní technice. Dříve to byla kultura písma, dnes je to kultura technických obrazů, které stojí ve středu všeho Flussera uvažování. Nebezpečím nejsou technické obrazy samotné, ani aparáty, které je vyrobily. Riziko spočívá v jejich recepci a používání. Technické obrazy nejsou objektivním pravdivým zobrazením reality, ani skutečnost správně nezachycují. Jsou to čisté fikce, které jsou vyráběny na zakázku, takto to musíme mít na paměti. S tímto souhlasí i Virilio, který se více než samotnými technickými obrazy, jako jsou fotografie a film, zabývá jejich technickým vývojem a dalším šířením a vlivem na společnost. Flusser se více zabývá zobrazením světa, nejprve skrze klasické obrazy, později písmem a dnes technickými obrazy. Tato triáda a rozdíly mezi jednotlivými stupni jsou pro pochopení Flussera myšlení nezbytné. Virilio se klasickými obrazy ani písmem nezabývá. V centru jeho úvah, ač nepoužívá termín technické obrazy, který je Flussera, stojí samotná technika a její vliv na lidskou společnost jako celek. Inspirací a myšlenkovým základem je pro Virilia válka, v níž vrcholí technický pokrok. V tom má skutečně Virilio pravdu, jelikož všechna naše současná technika, například počítače, má zárodek ve válkách a vojenství, jak tvrdí.

Uvedli jsme, že se Flusser na rozdíl od Virilia zabýval více kódy (obraz, písmo), které jsou vyráběny technickými aparáty a poté šířeny prostřednictvím médií, která kódují jejich význam. To znamená, že fotografie, které jsou podle Flussera uměle vytvořené fikce, jsou šířeny médii, třeba televizí, která jejich význam dokáže přetvořit k obrazu svému. Za vším stojí v pozadí ideologie a mocenské zájmy, které jsou ze všeho nejdůležitější. Dobu, ve které žijeme, označuje Flusser jako posthistorii a mluví o době, kdy je člověk aparátům podřízen a

funguje v jejich zájmu. Řečeno flusserovsky: jsme funkcionáři aparátů. Flusser si velmi dobře všímá toho, že mnohem nebezpečnější jsou právě vnitřní programy aparátů. Druhá kapitola vysvětlila Viriliovy postoje a názory. Virilio se věnuje hlavně změně vnímání, ke které došlo v souvislosti s novými technikami. Nejvíce se zabývá kinematografií, vojenskými strategiemi a válkou. Virilio si ve svých úvahách vystačí se dvěma základními tezemi, které jen různě obměňuje. Je fascinován rychlostí, protože ta je nejdůležitějším jevem, který bychom měli zkoumat.

K nejdůležitějšímu zjištění této práce patří názorový rozpor ohledně postavení a možnostech člověka, fungujícího v přetechnizovaném světě. Toto zjištění nám také slouží jako odpověď předeslanou v úvodu. Technika není ničím neutrální, mění naše chování a postoje a my jsme jí podřízeni. Můžeme si to sami ověřit na banálních každodenních situacích. Do budov se dostáváme na čipové karty, v obchodě nakupujeme kreditní kartou, v práci neuděláme nic bez počítačů apod. Naše chování je technikou determinováno. Svět bez techniky je pro nás už prakticky nemyslitelný.

Ačkoliv se Virilio s Flusserem shodne na tom, že náš svět je přetechnizovaný a že si člověk pořád někdy mylně myslí, že techniku ovládá, neshodnou se na jeho možnostech, které vůči technice má. Virilio je skeptikem, který nepřipouští sebemenší naději na jakoukoliv změnu. Člověk nemá žádnou možnost se technice vyvázat a žít bez ní svobodně a nezávisle. Naopak bychom měli uvažovat o následcích a univerzitách katastrof, které musíme podle Virilia založit. Ty pak budou sloužit k řešení technických havárií, které s naprostou jistotou nastanou. Tato Viriliova myšlenka se mi velmi zamlouvá, jelikož už dnes jsme svědky toho, že když nějaký systém přestane fungovat, jsme paralizovaní a nepohneme se dále. Veškeré dění je ve státech řízeno prostřednictvím techniky, která v sobě pojímá všechny aparáty, technologie, programy. Musíme tedy dopředu takovéto havárie předpokládat a zkoumat jejich průběh. To je jediná cesta, jakou Virilio nabízí. Je to ale řešení, které se zabývá pouze následky a neřeší problém recepce techniky samotné.

Oproti tomu poněkud v názorech zdrženlivější Flusser přichází s řešením. Flusser se snažil filosoficky zachytit samotnou podstatu techniky, aby mohl ukázat, že člověk má naději, jak vůči technickému univerzu postupovat. Jeho postoj jsme označili jako střízlivý optimismus, jelikož není přehnaným optimistou, který by techniku opěvoval a neviděl žádné negativní účinky. Řešit nastalou krizi způsobenou nadbytkem techniky a technických obrazů může nová

filosofie, která by právě měla řešit, jak se člověk může z fungování techniky vymanit. Flusser tuto novou metodu představuje na filosofii fotografie, která vyřeší ono napětí mezi technikou a člověkem. I když ví, že uvažovat o jakékoliv formě úplné svobody rozhodování v souvislosti s technikou není možné. Sympatické na Flusserově uvažování je právě naděje, kterou nabízí.

Nemá vůbec smysl v dnešní době uvažovat o tom, jaké by to bylo bez techniky a stěžovat si na svět takový, jaký jsme vytvořili. Je potřeba ho přijmout a hledat metody a cesty, jak v něm co nejlépe a snad co nejsvobodněji žít. Musíme se naučit techniku využívat a čerpat z jejich možností, které nabízí. To například znamená, že budeme u aparátů hledat cesty, jak jednat proti jejich původnímu smyslu. Mnoho fotografů se pro autentičnost snímků vrací ke starým nedigitálním fotoaparátům. Virtuální realita nenahradila realitu skutečnou, jak tvrdil Virilio. Z flusserovského pohledu vyplývá, že virtualita nenahradila skutečnost, ale pouze ji doplnila o další dimenzi.

Náš svět sice můžeme vnímat jako uzavřený křišťálový nebo technický palác, jak jsme uvedli v úvodu, neznámá to však, že člověk nemůže na techniku kriticky nebo nepředvídatelně reagovat. Boj nebude marným, když uděláme něco nepředvídatelného, jak píše Dostojevskij. Toto nepředvídatelné může vzniknout při hře, o které mluví Flusser. „Budoucí člověk bude při tomto tvůrčím procesu strháván do sebezapomenutí. Bude vstupovat do hry se všemi ostatními prostřednictvím aparátů. Je však chybné pohlížet na toto sebezapomenutí jako na ztrátu sama sebe ve hře. Naopak, budoucí člověk ve hře nalezne sama sebe.“¹⁵⁷ Flusser si uvědomuje, že jsme nuceni ke konzumaci nadbytečných technických obrazů, ale nic nebrání tomu, proč bychom se nemohli zamýšlet nad jejich původem, významem a případnou manipulací, kterou provedou distribuční kanály, tedy média. Když budeme kritičtí a budeme vymýšlet možné strategie, nebudeme snadnou kořistí pro ovládnutí, ke kterému prostřednictvím aparátů, technických obrazů a médií dochází. Flusser chce po člověku, aby přemýšlel a udělal něco, co není v plánu technického aparátu nebo co nepožadují technické obrazy. Rozhodně bych ale Flussera neoznačila jako mediálního teoretika, jelikož o médiích se zmiňuje okrajově, jeho myšlenky jsou pro přemýšlení o médiích přínosné, proto není divu, že je mediální studia často využívají.

¹⁵⁷ FLUSSER, Vilém. *Do universa technických obrazů*. Praha: OSVU, 2001, s. 100.

Virilio je ve svých tezích poměrně více vyhraněný a radikální. Některá fakta, která uvádí, cituje nestandardním způsobem. V některých textových pasážích jsem nabývala dojmu, že si fakta upravuje a používá záměrně pouze proto, aby dodal na síle svých myšlenek. Viriliova přednost spočívá v nakousnutí témat, o kterých by nás ani nenapadlo přemýšlet. Spojuje problematiku z různých oblastí (válka, film, architektura, fotografie), aby nakonec ukázal, že vše souvisí se vším a za vším stojí stále se zvyšující se rychlost. To ona nás deformuje. „Nihilismus techniky neničí svět tolik, jako ničí nihilismus rychlosti pravdu světa.“¹⁵⁸ Virilio se zabývá systematickým působením nových médií, sítí a internetem. Virilia tak můžeme označit jako mediálního teoretika, protože se médií, ve smyslu hromadných sdělovacích prostředků, zabývá a jejich role ve společnostech zkoumá. Flusser svého čtenáře nutí přemýšlet a kriticky uvažovat, v tomto ohledu považuji jeho dílo za velmi inspirativní. Flusser potřebuje dát světu naději, aby neupadl v úplnou skepsi. „I když nebudeme konsuly a cenzory, tribuny zůstaneme.“¹⁵⁹ Naděje tkví v podobě nové filosofie, která se bude kriticky tázat a navrhopvat možná řešení. I když technické obrazy potlačují kritické vědomí, nebrání to podrobovat je kritice a tázat se po jejich původu a významu. Virilio s Flusserem uvažují o světě, v jehož středu nestojí lidé, ale technické obrazy.

I když dopředu víme, že jsme technikou ovlivňováni a jsme na ní závislí, musíme přemýšlet o našem postoji a roli v technickém světě. Svoboda spočívá v úvahách a o tom, že o svobodě vůbec uvažujeme. Tato práce může sloužit jako odrazový můstek pro detailnější zkoumání dílčích částí techniky a technických obrazů, které Vilém Flusser a Paul Virilio inspirativně zachycovali.

¹⁵⁸ VIRILIO, Paul. *Estetika mizení*. Červený Kostelec: Pavel Mervart, 2010. s. 68.

¹⁵⁹ FLUSSER, Vilém. *Do universa technických obrazů*. Praha: OSVU, 2001, s. 117.

Zdroje

- 1) ALBRECH, Jörg. Konec měšťanské kultury: Rozhovor Jörga Albrechta s Vilémem Flusserem. *Výtvarné umění: The Magazine for Contemporary Art: čtvrtletník pro současné umění*. 1992, č. 1, s. 65-67. ISSN 0862-9927.
- 2) ARMITAGE, John. *Virilio live: selected interviews*. London: SAGE Publications Ltd, 2001. ISBN 0 7619 6859 8.
- 3) BAUDRILLARD, Jean. *Dokonalý zločin*. Vyd. 1. Olomouc: Periplum, 2001, 180 s. ISBN 80-902836-7-5.
- 4) BENJAMIN, Walter. *Dílo a jeho zdroj*. Editor Růžena GREBENÍČKOVÁ, přeložil Věra SAUDKOVÁ. Praha: Odeon, 1979, 428 s.
- 5) BRÁZDA, Radim. Film a fotografie jako zbraň. *Aluze: časopis pro literaturu, filosofii a jiné*. Olomouc: Filozofická fakulta UP. 2007, č. 2, s. 104-106. ISSN 12125547.
- 6) BRÁZDA, Radim. Paul Virilio: Informatická bomba. *Aluze: časopis pro literaturu, filosofii a jiné*. Olomouc: Filozofická fakulta UP. 2004, č. 2/3, s. 258-261. ISSN 12125547.
- 7) CASTELLS, Manuel. *The information age: economy, society, and culture*. Second edition with a new preface. Malden, MA: Wiley-Blackwell, 2010, lvii, 597. ISBN 9781405196864.
- 8) Dostojevskij, Fedor Michajlovič. *Zápisky z podzemí: Povídka*. 3. vyd. Praha: Nakladatelství Aloise Srdce, 1919.
- 9) FLUSSER, Vilém. *Bodenlos: Eine philosophische Autobiographie*. Düsseldorf: Bollmann, 1992. ISBN 3-927901-19-9.

- 10) FLUSSER, Vilém. Budoucnost písma. *Výtvarné umění: The Magazine for Contemporary Art: čtvrtletník pro současné umění*. 1993, č 5-6, s. 104-106. ISSN 0862-9927.
- 11) FLUSSER, Vilém. *Bodenlos: Eine philosophische Autobiographie*. Düsseldorf: Bollmann, 1992. ISBN 3-927901-19-9.
- 12) FLUSSER, Vilém. *Do universa technických obrazů*. Překlad Jiří Fiala. 1. vyd. Praha: OSVU, 2001. 162 s. Eseje; sv. 3. ISBN 80-238-7569-8.
- 13) FLUSSER, Vilém. Jak luštit fotografie?. *Výtvarné umění: The Magazine for Contemporary Art: čtvrtletník pro současné umění*. 1993, č 1, s. 75-78. ISSN 0862-9927.
- 14) FLUSSER, Vilém. *Jazyk a skutečnost*. Překlad Karel Palek. Vyd. 1. Praha: Triáda, 2005. 198 s. Delfín; sv. 52. ISBN 80-86138-54-2.
- 15) FLUSSER, Vilém. Moc obrazu. *Výtvarné umění: The Magazine for Contemporary Art: čtvrtletník pro současné umění*. 1996, č 3-4, ISSN 0862-9927.
- 16) FLUSSER, Vilém. O Kostce. *Výtvarné umění: The Magazine for Contemporary Art: čtvrtletník pro současné umění*. 1992, č 1, s. 68-69. ISSN 0862-9927.
- 17) FLUSSER, V. Our images [online]. 2013 [cit. 2017-07-29]. Dostupné z: <http://www.flusserstudies.net/sites/www.flusserstudies.net/files/media/attachments/flusser-our-images.pdf>
- 18) FLUSSER, Vilém. *Za filosofii fotografie*. Vyd. 1. Praha: Hynek, 1994. 75 s. Punkt; sv. 2. ISBN 80-85906-04-X.
- 19) FLUSSER, Vilém. Změna paradigmat. *Výtvarné umění: The Magazine for Contemporary Art: čtvrtletník pro současné umění*. 1992, č 1, s. 70-74. ISSN 0862-9927.

- 20) HEIDEGGER, Martin. *Věda, technika a zamyšlení*. Vyd. 1. Praha: OIKOYMENH, 2004. 62 s. Knihovna novověké tradice a současnosti; sv. 42. ISBN 80-7298-083-1.
- 21) HEIDEGGER, Martin. *Věk obrazu světa*. Praha: OIKOYMENH, 2013. ISBN 978-80-7298-490-9.
- 22) JANATA, M. Proti přemoci aparátů [online]. 2001 [cit. 2017-06-29]. Dostupné z: https://digilib.phil.muni.cz/bitstream/handle/11222.digilib/106530/B_Philosophica_44-1997-1_10.pdf?sequence=1
- 23) HUBÍK, Stanislav. *Média a rychlost: dromoskopická dromologie dromosférické dromokracie*. 1. vydání. Olomouc: Univerzita Palackého v Olomouci pro Centrum kulturních, mediálních a komunikačních studií při Filosofické fakultě Univerzity Palackého v Olomouci, 2013. 214 stran. Kultura, média, komunikace. Monographica. ISBN 978-80-244-4313-3.
- 24) HUBÍK, Stanislav. Mediální abstrakce a rychlost. *In Média dnes: reflexe mediality, médií a mediálních obsahů*. 1. vyd. Olomouc: Univerzita Palackého v Olomouci, 2008. ISBN 978-80-244-2023-3.
- 25) HUBÍK, Stanislav. *Philosophia sub specie communicationis et communionis. I, Filosofie o slovech o slovech o filosofii*. 1. vyd. Olomouc: Univerzita Palackého v Olomouci pro Centrum kulturních, mediálních a komunikačních studií při Filosofické fakultě Univerzity Palackého, 2012. 415 s. Kultura, média, komunikace. Monographica; sv. 1. ISBN 978-80-244-3325-7.
- 26) LEOPARD, Dan. The Cassandra of Postcinema. A Review of Paul Virilio, The Information Bomb. *Television & New Media*, February 2002, vol. 3, no. 1, s. s. 113-119. ISSN 15274764
- 27) MCLUHAN, Marshall. *Člověk, média a elektronická kultura: výbor z díla*. Vyd. 1. Brno: Jota, 2000. Nové obzory. ISBN 80-7217-128-3.
- 28) MCLUHAN, Marshall. *Jak rozumět médiím: extenze člověka*. Překlad Miloš Calda. 2., rev. vyd., V Mladé frontě 1. Praha: Mladá fronta, 2011. 399 s. ISBN 978-80-204-2409-9.

- 29) Müller-Pohle, A. Filosof aparátu [online]. 2001 [cit. 2017-06-29]. Dostupné z: <http://old.divus.cz/eastern-al/archiv/inout/cz/teorie/muller-pohle.htm>
- 30) OLŠOVSKÝ, Jiří. *Slovník filosofických pojmů současnosti*. Vyd. 2., rozš. Praha: Academia, 2005. 261 s. ISBN 80-200-1266-4.
- 31) PETERS, Otto. *Against the Tide, Critics of Digitalisation, Warners, Skeptics, Scaremongers, Apocalypticists, 20 Portraits*. Oldenburg: BIS-Verlag der Carl von Ossietzky Universität Oldenburg, 2003. ISBN 978-3-8142-2285-1. Chapter 19, The apocalypticist: Paul Virilio, The slow agony of planet earth.
- 32) REIFOVÁ, Irena a kol. *Slovník mediální komunikace*. Vyd. 1. Praha: Portál, 2004. 327 s. ISBN 80-7178-926-7.
- 33) REZEK, Petr. Absolutní retušér: k problému computerové fotografie. *Výtvarné umění: The Magazine for Contemporary Art: čtvrtletník pro současné umění*. 1992, č 1, s. 75. ISSN 0862-9927.
- 34) SELIGMANN, Matthew, DAVIDSON, John a McDONALD, John. *Ve stínu hákového kříže, Život v Německu za nacismu 1933-1945*. Český Těšín: Nakladatelství KMa, s. r. o., 2008.
- 35) STRÖHL, Andreas. *Vilém Flusser (1920-1991): Fenomenologie komunikace*. Překlad Zuzana Jürgens a Jana Vymazalová. Praha: Argo, 2016. 252 stran. ISBN 978-80-257-1661-8.
- 36) STRÖHL, Andreas. – WILSON, Elizabeth. Vilém Flusser. *Výtvarné umění: The Magazine for Contemporary Art: čtvrtletník pro současné umění*. 1993, č 5-6, s. 106-107. ISSN 0862-9927.
- 37) ŠEBEŠ, Marek. Informatická bomba Paula Virilia. *Revue pro média*. Brno: Spolek přátel vydávání časopisu Host. 2005, č. 12-13, s. 54-55.
- 38) ŠEBEŠ, Marek. Paul Virilio-Rychlost a nehybnost mediálního věku. *Sociální studia*. Brno: Masarykova univerzita. 2006, č. 1, s. 165-169. ISSN 1214 -813X.

- 39) ŠMAJS, Josef. *Filosofie-obrat k Zemi: evolučněontologická reflexe přírody, kultury, techniky a lidského poznání*. Vyd. 1. Praha: Academia, 2008. 431 s. Galileo; sv. 17. ISBN 978-80-200-1639-3.
- 40) VIRILIO, Paul. *Estetika mizení*. Červený Kostelec: Pavel Mervart, 2010. 110 s. ISBN 978-80-87378-21-2.
- 41) VIRILIO, Paul. *Informatická bomba*. Červený Kostelec: Pavel Mervart, 2004. 167 s. ISBN 80-86818-04-7.
- 42) VIRILIO, Paul. *Stroj videnia*. 1. vyd. Bratislava: Slovenský filmový ústav, 2002. 111 s. ISBN 80-85187-31-0.
- 43) VIRILIO, Paul. *Válka a film: logistika vnímání*. Červený Kostelec: Pavel Mervart, 2007. 185 s. ISBN 978-80-86818-38-2.