

JIHOČESKÁ UNIVERZITA V ČESKÝCH BUDĚJOVICÍCH
FILOZOFICKÁ FAKULTA
ÚSTAV VĚD O UMĚNÍ A KULTUŘE

DIPLOMOVÁ PRÁCE

**OBRYSY BUDOUCNOSTI:
ŽIVOT IMAGINÁRNÍCH ENTIT
V KULTURNÍM PROSTŘEDÍ**

Vedoucí práce: prof. PhDr. Petr A. Bílek, CSc.

Autor práce: Bc. Málek Ondřej
Studijní obor: Kulturní studia
Ročník: II.

2020

Prohlašuji, že svoji bakalářskou práci jsem vypracoval/a samostatně, pouze s použitím pramenů a literatury uvedených v seznamu citované literatury.

Prohlašuji, že v souladu s § 47b zákona č. 111/1998 Sb. v platném znění souhlasím se zveřejněním své bakalářské práce, a to v nezkrácené podobě elektronickou cestou ve veřejně přístupné části databáze STAG provozované Jihočeskou univerzitou v Českých Budějovicích na jejích internetových stránkách, a to se zachováním mého autorského práva k odevzdanému textu této kvalifikační práce. Souhlasím dále s tím, aby toutéž elektronickou cestou byly v souladu s uvedeným ustanovením zákona č. 111/1998 Sb. zveřejněny posudky školitele a oponentů práce i záznam o průběhu a výsledky obhajoby kvalifikační práce. Rovněž souhlasím s porovnáním textu mé kvalifikační práce s databází kvalifikačních prací Theses.cz provozovanou Národním registrem vysokoškolských kvalifikačních prací a systémem na odhalování plagiátů.

České Budějovice, 6.prosince 2020

Děkuji panu prof. PhDr. Petru A. Bílkovi, CSc., za svůj čas, otevřenost i obdivuhodný zájem o své studenty.

Dále děkuji své kamarádce Daniele Polákové za korekci pravopisu a spoustu věcných poznámek, díky nimž je celá práce o poznání srozumitelnější.
Děkuji také svému bezprostřednímu okolí za podporu, inspiraci a trpělivost.

A velký dík patří i všem vědkyním a vědcům, kteří v řečišti svých výzkumných pojmů spatřují plout živé ryby.

Anotace

Tato diplomová práce se zabývá studiem kolektivní představivosti. Sleduje proměnlivé vazby divácké i produktivní imaginace na kulturní prostředí, jak se uskutečňují v průběhu druhé poloviny dvacátého století s přesahem do století jednadvacátého. Primární oblastí výzkumu jsou především literární a filmová díla žánru vědecké fantastiky. Postupováno je převážně pomocí metod diskurzivní analýzy. Práce má však své teoretické zakotvení i v mediálních studiích, částečně také v oblasti politické teorie, v teorii fikčních světů, interkulturních studiích či filozofii vědy. Přístupy jsou vázány účelově k více či méně uzavřeným kazuistikám, jež tvoří tematickou náplň jednotlivých kapitol.

Klíčová slova

Science-fiction, imaginace, kulturní environment,

Annotation

This diploma thesis deals with the study of the collective imagination. It studies and observes variable linkages between spectator as well as productive imagination to the cultural environment, as they occur during the second half of the twentieth century, overlapping into the twenty-first century. The primary areas of research are predominantly literary and film works of the science fiction genre. The research is conducted using mainly discursive analysis method, however, the thesis has its theoretical groundings in media studies, partly also in the fields of political theory, in the theory of fictional worlds, intercultural studies and philosophy of science. Employed approaches are purposefully tied to more or less closed case studies, which form the thematic content of individual chapters.

Keywords:

Science-fiction, Imagination, Cultural Environment

OBSAH

ÚVOD	8
1. SEN O DOMOVĚ	13
2. SEN O SKUTEČNOSTI.....	23
2.1. O přirozeném výběru	24
2.2. O dvou vizích	27
2.3. O hemžení obrazů a rozpuštěné skutečnosti.....	35
3. SEN O PŮVODU	39
3.1. O pronikání světů	42
3.2. O třech strojích.....	47
4. SEN O ČLOVĚKU	69
4.1. O mechanických ovečkách	73
4.2. O synapsích, kabelech a radosti.....	81
5. SEN O KONCI	83
5.1. O jaderné válce	87
5.2. O novém prostředí.....	93
5.3. O nových přátelstvích	97
ZÁVĚR.....	100
SOUPIS LITERATURY	105

„Ovšemže ví, že jsou to znaky a obrazy – viditelné i mentální –, a jak jedny i druhé potřebují být pouze samy sebou, aby mohly předstírat celek toho, co představují.“¹

¹ NOËL, Bernard a Petr ZAVADIL. *Výřezy z těla*. Praha: Fra, 2017. Světová poezie. ISBN 978-80-7521-038-8, s. 216

ÚVOD

Vědecká fantastika je naukou o rozpojování reality. Dle mírně pozměněného výroku Fridricha Kittlera² se dá říci, že neexistuje nic, co není zapojené. Svět je ve své podstatě, kterou neustále přečerpává jinam, zapojeností soustav. Zapojené soustavy vytvářejí simulakra. Ovšem ve zvrstvení simulaker, tedy vyprodukovaných světů, prosvítají dráhy jejich materiální sedimentace.

Fantastické příběhy, které vyprávějí o skutečnosti druhé poloviny dvacátého století, jsou příběhy pulzující dezintegrace hmoty a znaku. Jsou prchavým zápisem této tenze. Jakákoliv „realistická“ zkušenost opravňující hledisko vypravěče se ostatně dávno stala naprosto nepodložitelnou. Koordinace audiovizuálních systémů, jakožto vícedimenzionálních technických obrazů dnes zcela utopila možnosti bezprostředního vnímání v hemžení jednorozměrných objektivit. Precedentní je pro tento vývoj příklad fotografie.

Z hlubinného rozboru pletiva funkcí, jímž je fotografický program, je možné vyvodit, jak to činí Vilém Flusser, že „objektivita“ technických obrazů je klam. Neboť nejsou – jako všechny obrazy – pouze symbolické, spíše znázorňují ještě daleko abstraktnější komplexy symbolů než tradiční obrazy. Jsou metakódy textů, a jako takové, (...) neznamenaají svět ‚tam venku‘, ale texty. Imaginace, která je vytváří, je schopností překódovat pojmy z textu do obrazu; a když je pozorujeme, vidíme nově zakódované pojmy světa ‚tam venku‘.³

Žádné vnímání, žádný odstup se dnes neodehrává v čiré bezprostřednosti. Práce vědomí vstoupila do strukturálního rozptylu segmentací svých funkcí v řečišti obvodů, jež ji nahradilo v pojmu a zbavilo průhlednosti. Vědomí, jeho autonomie se vytrácí v démonické korekci „světa tam venku“. Přetíženo rozmnožením svých demarkací se do něj nenávratně vsakuje. Mezní situace nebo oddych existence od sebe samé, od svých zapleteností tak přestává být v pokročilém stádiu této situace nahlížena jako privilegium

² „Nur was schaltbar ist, ist überhaupt“, což je do češtiny přeloženo jako „existuje pouze to, co se dá zapnout.“ KITTLER, Friedrich A. *Gramofon, film, typewriter*. Přeložil Tomáš CHUDÝ. Praha: Univerzita Karlova, nakladatelství Karolinum, 2017. Limes (Karolinum). ISBN 978-80-246-3204-9, s. 353

³ FLUSSER, Vilém. *Za filosofii fotografie*. Vyd. 2., upr. Přeložil Josef KOSEK, přeložil Božena KOSEKOVÁ. Praha: Fra, 2013. Vizualní teorie. ISBN 9788086603797, s. 18

nějaké volní možnosti. U Jasperse,⁴ stejně jako u Levináse⁵ vystupuje potencialita autoreferenčního tázání teprve na pokraji vyčerpání.⁶ Existence propůjčuje transparentní evidenci sobě samé až za hranicí subjektivity, která je v neustálém vleku nějakého spárování a zmnožení. Její realita, tak hloupě nahá, se jí dává až v amputaci komunikačních schopností. V bílém šumu, zrnění, vyhoření, bad tripu, krátkém výpadku smyslu, v elektromagnetickém impulsu pozastavujícím vztahy mezi částicemi jako v mozku Jerryho Fabina z románu Phillipa K. Dicka.⁷

Pokurvený cefalochromoskop: ustříhané dráty, zkratky, uzly, vypálené obvody, přetížení, kouř a smrad. A někdo sedí vedle s voltmetrem, proměřuje napětí a mumlá: „Propána krále, tady se bude muset vyměnit fůra odporů a kondenzátorů.“ A tak podobně. Nakonec bude Jerry Fabin vydávat jen hukot šedesáti hertzů střídavého proudu. A pak to vzdají.⁸

Příběhy, které jsou schopny vyprávěním obsáhnout naši současnou situaci, mohou odkazovat své vyprávění do budoucnosti, kde k sobě přistupují rozliční aktéři (lidské a nelidské organizmy, stroje, vědecké teorie, mimozemské entity) vyvázání ze svých dosavadních ustrojení, v jisté intimní nezkušenosti.

Dokud jsou totiž jako systémy organizační formou daného sociálně-kulturního světa, spadají do té míry v jedno se svými regulativními funkcemi, že jako takové nejsou téměř vnímány; považují se za realitu samu. Selektce je vytrhuje z tohoto ztotožnění a takto se stávají předměty vnímání. Tato vnímatelnost však není integrální součástí daného systému, takže tuto možnost vytváří teprve zásah do něho. (...) Prvky převzaté do textu z jeho okolí nejsou samy v sobě fiktivní, neboť pouze selektce je akt fingování, jehož prostřednictvím jsou systémy jakožto referenční pole navzájem odlišitelné, protože je překročena jejich mez.⁹

Jednotky jsou nově roztříděné, vytvářejí nové diferenční vztahy a styčné plochy, které se zpětně ukládají v indiferenci našich současných spojů.

⁴ Viz JASPERS, Karl. *Mezní situace*. Přeložil Václav NĚMEC. Praha: OIKOYMENH, 2016. Oikúmené (OIKOYMENH). ISBN 978-80-7298-220-2

⁵ Viz LEVINAS, Emmanuel. *Existence a ten, kdo existuje*. 2., opr. vyd. Praha: OIKOYMENH, 2009. Oikúmené (OIKOYMENH). ISBN 8086005364

⁶ Ačkoliv nutno zdůraznit, že mezi těmito dvěma ontologiemi je výrazný rozdíl. Zatímco u Jasperse je možné se v mezní situaci dotknout původního vztahu rozdělujícího subjekt a jeho pobyt, u Levináse je tato dialektika rozlomena tvrzením, že bytí nemá substantivum, není nějakým zahrnutelným členem jakéhokoliv systému v důsledku čehož se jedná o vztah pouze analogicky.

⁷ DICK, Philip K. *Temný obraz*. Vyd. 2., V Argu 1., rev. Praha: Argo, 2005. ISBN 80-7203-680-7

⁸ Tamt., s. 64

⁹ ISER, Wolfgang. *Fiktivní a imaginární: perspektivy literární antropologie*. Přeložil Miroslav PETŘÍČEK. Praha: Univerzita Karlova, nakladatelství Karolinum, 2017. Limes (Karolinum). ISBN 978-80-246-2781-6, s. 20

Je ovšem známým faktem, že se v sci-fi hovoří o budoucnosti mnohem méně, než by se mohlo zdát. Ale nehovoří se tu reálně ani o přítomnosti, ať už to v současné dějinné situaci znamená cokoliv – a ať už dějinná situace znamená cokoliv v době, kdy jsou sociální aktivity, transponované do vzorců, přehýbány zrcadly na oběžných drahách. Zkušenost osciluje v horizontálním koloběhu významů. Intenzity v sociálních vztazích se tak prostředkují v různých časech, navzdory jejich simultánní prezentaci. Vytvářejí rezonanční smyčku, kde je volná hrací plocha ustavovaná stále znovu a znovu, dokud kumulace informací nezredukuje entropickou disponibilitu tahů, aniž bychom my, jakožto entity nadané subjektivitou, byly vůbec s to tyto procesy, nadané současností, integrovat. Datace s tím nemá co dělat. To ale neznamená, že neexistuje produkce, proces, událost, situační otřes, dotyk bližního, dějiny a příběh, tedy způsoby formalizace našich životů, syntetizovaných na soutoku látek a energií; strojů, odpadu, těl a dat.

Nestačí tvrdit, že jsme pouhými funkcionáři dějin. A není to koneckonců ani hierarchická pozice. Už to dávno nejsou jenom naše dějiny.

Pravdivé příběhy dnes rozhodně nejsou nemožné jenom proto, že byla zpochybněna autonomie jejich tvůrců ve vztahu ke svým nástrojům (od „génia“ po psací stroje). Jen je třeba jisté opatrnosti, abychom se předčasně vyvarovali přílišné redukci nebo naopak jistému vyhocení v následných aspektech:

Za prvé, představa zcela volné působnosti imaginativního pole pro konstrukci nezávislých světů působí přinejmenším komicky. Můžeme stanovit sebezabídnější vzdálenost v čase i prostoru a přesto se nehnete ani o píď. Použití zaříkávadla k performanci volné hrací plochy jakéhokoliv možného světa je až příliš přistehováno k sociálním praktikám, které je doprovázejí dostatečně daleko, ať už je horizont sebe osamělejší. Žádná fantazie nejde tak daleko, aby zradila látku, ze které je utkána. Fikce bývá často užíváno ke zhodnocení našich vlastních pozic, protože se má za to, že její performativní alokace místních a časových podmínek ekonomické produkce jí zajišťuje jistou nevázanou působnost, již je třeba jenom správně teoreticky uchopit. V této práci však hodláme postupovat tak, že tento dediferencovaný celek, spojující utopickou sílu vědeckofantastických děl s jejich kritickým potenciálem, odmítáme tak snadno obcházet.

Vědecká fantastika jistě není neproblematickým zjevením přicházejícím odjinud, jako Strugackých *Zóna*, ani z jiného času, jako *Terminátor*. Budoucnost v těchto fikcích

nepřichází k nám. My se chýlíme k ní, respektive jsme nakloněni naslouchat nepřebornému množství budoucností rozprostřených v našem čase. Stále znovu, což ovšem znamená odlišnými způsoby. Její čas je jako písek prosíváný v kruzích.

Ideologická kritika konstrukce utopických světů, tak jak ji nastiňuje Fredric Jameson, má ostatně tuto podobu:

Nejsou to pouze historické materiální prvky ve své surové podobě, z nichž jsou utopie zkonstruovány, jež jsou v této perspektivě středem zájmu; ale také reprezentativní vztahy mezi nimi – jako orámování, narativizace, vyčlenění nebo začlenění. Zde, stejně jako kdekoli jinde, je pro narativní analýzu nejvíce ozřejmujícím nikoliv to, co je řečeno, ale naopak to, co nemůže být řečeno, co nemůže být registrováno narativními aparáty.¹⁰

Jenže – za druhé – vysloveno tu nemusí být právě to, že kritikova pozice je zjevně bez svého vlastního vědomí poplatná úplně stejné utopii, kterou se tu v opačném pohybu snaží odstínit. Není totiž zřejmé, jakým způsobem může kritik legitimizovat svou vlastní pozici zcela vně historické matérie, již tvaruje předmět jejího zájmu. Je kupříkladu samozřejmé, že je obrazná architektura *Vesmírné Odyseje*¹¹ konstruována jazykem dobového futuristického designu. Avšak nebýt zmíněného díla, stěží bychom dnes měli o tomto výrazu tak plastickou představu, tradovanou napříč širším kulturním spektrem. Její audiovizuální složka může být sotva pouhým derivátem.¹² Imaginace zpravidla je a měla by být otevřeným procesem.

Záměrem této práce je sledovat nutné limity tohoto procesu, stejně jako jeho možnosti. Kritik při své práci vděčí obrazům, jež jej zajímají, za mnohé. Má-li štěstí, je jimi sám výrazně utvářen. Je třeba být velmi blízko Bachelardově prosbě, v níž se po čtenáři básní žádá, „aby nebral obraz jako předmět, a ještě méně jako nějakou náhražku předmětu, nýbrž aby uchopil jeho specifickou skutečnost.“¹³

Obrazy vědecké fantastiky s námi žijí a naši současnost prokreslují odstupňovaně v míře jejich přiléhavosti. Vstupují do nanejvýš komplexního spektra vzájemně

¹⁰ JAMESON, Fredric. *Archaeologies of the Future*, New York: Verso. 2005. ISBN 1-84467-033-3, s. 13, (překlad autora)

¹¹ 2001: *Vesmírná Odysea* [2001: *A Space Odyssey*] [film]. Režie Stanley Kubrick. USA, 1968

¹² Záměrně zde uvádíme tentýž příklad, který uvádí také Vladimír Papoušek, jenž tvrdí, že „imaginace tvůrců tak či onak [kopíruje] tvarosloví příslušné dekády.“ PAPOUŠEK, Vladimír. *Gravitace avantgard: imaginace a řeč avantgard v českých literárních textech první poloviny dvacátého století*. Praha: Akropolis, 2007. ISBN 978-80-86903-52-1, s. 78. Tyto znaky jistě mohou být vnímány poučeným čtenářem jako provizorní, nicméně jimi rozkrývaný prostor určité virtuální budoucnosti je komplexní představou dalece přesahující materialitu znaků. Místo interpretace je součástí této virtuality.

¹³ BACHELARD, Gaston. *Poetika prostoru*. Praha: Malvern, 2009. ISBN 978-80-86702-61-2, s. 10

propojených příznaků, jejichž souvztažnost by se stěží dala vcelku přehlédnout. Tato komplexnost je vnímatelná pouze skrze své fikční deformace a k těmto deformacím dochází teprve prostřednictvím vztahu, jež si vynucují. Původ významu je dohledatelný pouze v jeho pohybu. V tomto smyslu četba historicky předchází reflektovanému zápisu. Světovorná látka, jež limituje fikční realitu, její vnitřní konstruovanost, se odhaluje teprve v pohybu recepce, jež se touto konstrukcí zakládá. V pozadí reflexe jednotlivých rozpojení, jak je zde budeme sledovat, bude tedy vždy vystupovat na světlo konstitutivní rozpojení mezi hmotou a produktem, původně smíšených ve hře imaginativních sil.

1. SEN O DOMOVĚ

Na příkladu Flaubertovy *Citové výchovy* provádí Pierre Bourdieu svou analýzu socioekonomických souřadnic literárního pole dle jejich přiléhavosti k rozličným statusovým emblémům, pozicím, postavám, jejich seskupením a vztahům. Uvnitř strukturální provázanosti se tu ocitají velké narativní bloky, geografické polarizace jednotlivých aktantů, kterými mohou být celé společenské vrstvy, i téměř mikroskopické interpersonální děje. To vše je přivedeno k jisté inverzi, v níž se zrcadlí a modeluje společenská pozice samotného autora. Tuto poměrně důmyslnou koordinaci nazývá sám Bourdieu *socioanalýzou*. O vztazích dynamizujících komunikační rozhraní mezi autorem a čtenářem uvažuje takto:

Co je to vlastně za diskurs, jenž hovoří o světě (společenském či niterném), jako by o něm nehovořil, ba smí o tomto světě hovořit jen za podmínky, že o něm bude hovořit, jako by o něm nehovořil, totiž ve tvaru majícím za následek – pro autora i pro čtenáře – *vytěsnění* (ve smyslu Freudova *Verneinung*) toho, co vyjadřuje? Není pak nutno se tázat, zda ztvárňování není právě to, co umožňuje částečnou anamnézu hlubokých, potlačených struktur, zda tedy autor (...) není doveden k tomu, aby jednal jako zprostředkovatel struktur (společenských i psychických), které se tak objektivizují skrze něho při opracovávání slov – oněch induktorů a vodičů, ale i více či méně neprůhledných zástěn?¹⁴

Jistě je možné snít o tom, že na příkladu několika povídek, kterými se zde budeme zabývat, lze odhalit obdobné mechanismy, mající na svědomí pohyb obraznosti jak uvnitř díla, tak v oblastech, v nichž může být lokalizovatelná její působnost i síly, ohýbající se při jejím tvarování. Do takto pojímané ekologie by vstupovaly strukturální koordináty zaujímající pozice napříč různými straty, které zahrnují socioekonomické parametry, mediální a technické aspekty modifikující formální distribuci motivů, žánrová kritéria, čtenářská očekávání i diskurzivní synestezii vystupující na pomezí popisu a audiovizuální inscenace. To vše jsou místa styku, či spíše otisku toho, co je možné považovat za autonomní pohyb imaginace, částečně vyvázané, v technokulturním smyslu, z čistě psychologického substrátu svých nositelů. Nesmělými kroky by tak bylo možné začít uvažovat jako mediátor číslo tři z *Temného lesa*,¹⁵ neurolog Bill Hines, jenž je v románu, spolu se svou ženou, nominován na Nobelovu cenu za zjištění,

¹⁴ BOURDIEU, Pierre. *Pravidla umění: geneze a struktura literárního pole*. Brno: Host, 2010. Teoretická knihovna. ISBN 978-80-7294-364-7, s. 20

¹⁵ LIU, Cixin. *Temný les*. Druhé, brožované vydání. Přeložil Aleš DROBEK. Brno: Host, 2018. ISBN 978-80-7577-595-5

„že myšlenková a paměťová centra mozku fungují na kvantovém principu – na samotném podloží hmoty –, nikoli na molekulárním, jak se dosud předpokládalo.“¹⁶

Jako základ vhodný k provedení takovéto modelace můžeme využít fiktivní historii jednoho podivného kataklysmatu, pocházející ze třicátých let. Profesor Minott, zcela bezvýznamný vysokoškolský učitel, je obdařen jistou schopností, která je přímo svázána s jeho charakteristikou. Vyznačoval se „odvahou, zahořklostí a určitou měrou chladnokrevné troufalosti, nebyl však bohatý a neměl ty správné styky. Měl nemalé znalosti matematické fyziky a jeho výpočty svědčí o neobyčejném pochopení zákonů pravděpodobnosti, s etickými problémy měl však jen velice malou trpělivost.“¹⁷ Navzdory řečenému se však zdá zvláštní, „že si to kromě profesora Minotta nikdo jiný nedokázal předem spočítat.“¹⁸

Profesor Minott si totiž vyvolí zvláštní skupinku studentů, aby se s ním protloukala nástrahami nepředvídatelné přírodní katastrofy. „Hunter studoval zoologii, Blake strojní inženýrství a geologii, Harris (...) se údajně celkem slušně vyzná v chemii, slečna Ketterlingová je velice dobrá v botanice, slečna Blairová...“¹⁹ Členkou skupiny je i Maida Haynesová, k níž Minott „hořel neobyčejně vášnivou láskou“²⁰ a která se stane předmětem sváru mezi ním a studentem Blakem, jenž, na rozdíl od Minotta, dokáže pružně předvídat společenské nálady a je pozorný, když mají dívky strach. Ty zde ostatně většinou vystupují pouze jako bezbranné trofeje, jejichž náklonost je znakem společenské úspěšnosti. Mimo to se neustále projevují jako vyděšené a potřebující ochranu. Minott se díky znalosti podivuhodných okolností pasuje do role vůdce skupiny, což mu imponuje, protože, jak sám vysvětlí – „[v]e světě, který známe (...) jsem byl profesorem matematiky na malé a bezvýznamné vysoké škole. Neměl jsem absolutně žádnou šanci stát se někdy něčím víc než jen profesorem matematiky na malé a bezvýznamné vysoké škole. V tomto světě jsem alespoň vůdcem skupiny poměrně inteligentních mladých lidí.“²¹ Postavy se napříč jednotlivými bouřkovými pásmy

¹⁶ LIU, Cixin. *Temný les*. Druhé, brožované vydání. Přeložil Aleš DROBEK. Brno: Host, 2018. ISBN 978-80-7577-595-5., s. 117

¹⁷ LEISTNER, Murai. Schovávaná v čase. In: *ASIMOV, Isaac. Na úsvitu Zlatého věku: nejlepší klasické povídky sci-fi*. Přeložil Pavel MEDEK. Plzeň: Mustang, 1995. Universum (Mustang). ISBN 80-7191-003-1., s. 221

¹⁸ Tamt., s. 219

¹⁹ Tamt., s. 242

²⁰ Tamt., s. 221

²¹ Tamt., s. 242

přesouvají na koních, pročez „dívký zmizely, aby se převlékly do jezdeckých kalhot nebo šortek.“²²

Zatímco čtenář je celkem chytře uveden do děje prologem, v němž se s historiografickou přesností vypočítávají nevšední události, jako modrobílý záblesk slunce, provázený zesílenou úrovní radiace na zemském povrchu, či nenadálá regrese rozmnožovacích funkcí žirafího samce z newyorské zoologické zahrady na úroveň prokaryot, což vyvolává nemalou zvědavost, je to až zhruba ve třetině povídky, kdy se z úst profesora Minotta dozvídáme, co se vlastně děje. „Postihla nás určitá přírodní katastrofa, která dosud pokračuje. Místo aby se otřásala a přeskupovala země a skály, došlo k otřesům a přeskupování prostoru a času.“²³ Důsledkem toho se pásma důvěrně známé krajiny okolí Fredericksburgu odívají do rozličných historických kulís. Po řece plují čínské džunky, ulicemi pochodují římské legie, znovu probíhá občanská válka, v níž pro tentokrát zvítězí konfederace, na místech zúrodněných ploch bují nezřízená vegetace a pobíhají zde bizoni.

Celosvětový ráz této chaotické proměny je prostředkován rozhlasovým nebo poštovním přenosem. V jedné pasáži jsme svědky zvláštního zasedání Britské akademie věd, kde mimo jiné zazní tento příspěvek:

Ze samotné skutečnosti, že prostor kolem tohoto vesmíru se uzavře (v důsledku nabytí určité hmotnosti, pozn. aut.), však ještě nevyhnutelně nevyplývá jeho zničení. Znamená to pouze jeho oddělení od původního prostoru, jeho prostorovou a časovou izolaci, která je důsledkem zakřivenosti prostoru, vyvolaném jeho gravitačními poli. A vycházíme-li z předpokladu existence více než jedné oblasti uzavřeného prostoru, v jistém smyslu tak zároveň předpokládáme existenci hyperprostoru, který tyto uzavřené prostory odděluje, hyperprostorových souřadnic, které určují jejich relativní hyperprostorovou polohu, hyperprostorových...²⁴

Dále je příspěvek strhán dalším účastníkem konference pro jeho absurdní redundanci. Tato redundance ale není zdaleka tak absurdní. Je jisté, že onou relativní hyperprostorovou koordinátou je perspektiva vypravěče, která umožňuje čtenáři z relativního bezpečí přehlížet působení celého toho disharmonizujícího motivu, který unáší naše hrdiny. Přílišná lokálnost zaměření vypravěčovy perspektivy však zároveň činí rozmělnující globální aspekt zvláště nepříhodným, o čemž vypovídá právě ona proměna způsobu vyprávění v momentě, kdy se přebíhá za hranice okresu

²² Tamt., s. 232

²³ Tamt., s. 239

²⁴ Tamt., s. 253

Fredericksburcku do narativních sekvencí přizpůsobitelných rozhlasovému nebo novinovému zpracování. Buďto hovoří prezident, nebo nějaká významná instituce. V kontrastu k tomu těžiště vyprávění, zaostření mísící se s hlavním ohniskem kataklysmatu, je přenášeno pro čtenáře přirozeně ztotožnitelnými aktéry typu Minotta, Blakea – či obyvatel Fredericksburgu. Jistota pevných hranic množiny čtenářova světa (splývající s konkrétním prostředím nebo jeho snadno zaměnitelnými analogiemi) je tak v mnoha ohledech narušena, avšak toto narušení je způsobem vyprávění eliminováno či alespoň redukováno, neboť přenosové kanály, jež penetrují víceméně přirozený horizont, tak činí s ohledem na navyklé pořádky. Co by se koneckonců stalo, kdyby tomu tak nebylo? To je právě jedna z hrozivých předzvěstí, jež uvádějí onen fyzikální ořes lemující jádro zápletky.

Z kteréhosi okna v horním patře vyřvávalo rádio: „ - *raz, dva, tři, čtyři! Ještě výš! – tři, čtyři! Pořádně, silou, tři, čtyři!*“ Rádio náhle zachroptělo a začalo vydávat nepříjemné mechanické kvílení, které se znovu změnilo v chroptění a potom v děsivý zvuk, jako by se naráz vybila veškerá statická elektřina desetitisíce bouří. Pak bylo ticho.²⁵

Není bez zajímavosti, že Henri Bergson užívá při popisu selekce uzavřených světů z kontinua fyzikálních událostí metafory, opisující výše řečené.

Nic by nebránilo, aby spolu s ním, na stejném místě a ve stejném čase, existovaly jiné světy, odpovídající jinému výběru: podobně dvacet různých rozhlasových stanic vysílá dvacet různých koncertů a ty koexistují, aniž se při tom zvuky některého z nich mísí s hudbou některého jiného, každý z nich je poslouchán celý a jediný na rozhlasovém přijímači, který vybral pro příjem vlnovou délku dané stanice.²⁶

Nenadállost promixovaného spojení, ochromeného cizorodými proudy, pak vede k náhlé diskoordinaci jednání a vnímání. V důsledku nastalé paniky dokonce jedna z anonymních postav vyběhne na verandu a přeletí přes zábradlí.

A je proto také fascinující, že Wellsova slavná rádiová inscenace, která ořese éterem zhruba o dva roky později, v sobě bude soustředit obdobnou inverzi fantazijního obrazu mimozemského útoku v celospolečenskou reakci na útok fantazijní obraznosti, parazitující na zaběhnutém vysílacím programu. Spíše než jako projev manipulační

²⁵ Tamt., s. 223

²⁶ BERGSON, Henri. *Myšlení a pohyb*. Přeložil Jakub ČAPEK. Praha: Mladá fronta, 2003. Myšlenky (Mladá fronta). ISBN 80-204-1014-7, s. 66

moci lze i tuto hrůzu, již podnítilo ono kvazi zpravodajství, vnímat jako reakci na selhání smyslů.

Toto uvolnění empirických těžišť zasahuje i běžné propriocepční návyky. Přestože jsou vděkem vědoucího profesora naši hrdinové oproti zbytku světa zmítajícího se v chaosu ve výrazné výhodě, jejich svázanost se zemí, s lokací (zastoupená zdánlivě přirozenými pohyby vyvěrajícími z rurálního spojení těla a prostoru – prostředkovaného jízdou na koni, s čímž zjevně nemá žádná postava sebemenší problém), se proměňuje ve skličující překážku. „Když vyráželi, byly dívky rozechvělé očekáváním a chlupci vzrušení; všichni společně pak byli trochu zklamaní, když zjistili, že je předjíždějí četné automobily, které kolem nich svištěly vpřed, jak se celý Fredericksburg spěchal podívat na onen nepravděpodobný les.“²⁷ Nejsou to tedy pouze časoprostorové souvislosti zakořeněné v našich fyzikálních parametrech, co se tu dává do pohybu. Jako žertovná předzvěst průběhu operace Fall Weiss se při užití této synekdochy přesouvá celé město, jak se jej zmocňuje motorizovaná síla. Tělesná integrace reality je tak u našich hrdinů, kteří jinak nemají problém čelit nomádskému přeskupování dimenzí, výrazně otřesená důsledkem zjištění, že i nezasazená skutečnost se nachází ve vyšších rychlostech.

Koneckonců, obdobně může být v motivu povídky, jako nepřímý otisk odlišné distribuce příčin a následků, přítomná i paměť na hospodářskou krizi z počátku desetiletí, v níž se s nepředvídatelnými následky projevují změny, vibrující v rychlostech, s nimiž je rychlost vykonávané práce, rytmizovaná standardizovaným směnným provozem, v dosud nepředstavitelném nepoměru. To, že jakési nespojitě a nanejvýš abstraktní procesy vstupují v podobě mizérie a hladu do těla mas, představuje společenskou zkušenost, jež vyvazuje obraznost z jedné formace přeuspořádání skutečnosti (kterou předpokládá jako svůj protiklad), aby se posléze stala soudržnou následováním odlišných vzorců.

Profesor Minott pokračuje ve svém výkladu:

Krátce řečeno, snažím se vám ukázat, že existuje více než jen jedna budoucnost, na kterou můžeme narazit, a že si z těchto budoucností více či méně neúmyslně vybíráme. Ty budoucnosti,

²⁷ LEISTNER, Murai, Schovávaná v čase. In: *ASIMOV, Isaac. Na úsvitu Zlatého věku: nejlepší klasické povídky sci-fi*. Plzeň: Mustang, 1995, s. 232

na které narazíme, ležící na cestách, kterými se nedáme, jsou však stejně reálné jako orientační body na našich cestách. Nikdy je nespatříme, ochotně však uznáváme jejich existenci.²⁸

A jedna z postav váhavě pokračuje:

„Myslím, pane,“ zamumlal nejistě Blake, „že tím chcete říct, že... totiž, že stejně jako musí existovat nekonečné množství budoucností, muselo také existovat nekonečné množství minulostí kromě té, o které se píše v našich dějinách. A... z toho by vyplývalo, že musí existovat i nekonečné množství toho, čemu říkáme přítomnost.“²⁹

To působí celkem rozverně, avšak namísto skutečné otevřenosti je budoucnost uložena v přísně deterministickém původu svého virtuálního úložiště, které je, prostřednictvím anonymní historizující výpovědi vypravěčky, předkládáno svému čtenáři jako kompaktní uzavřený systém předem zařaditelných rozmanitostí. Což je koneckonců vcelku bezpečný způsob, jímž si v této době vyjednává vědecko-fantastický žánr na trhu své ospravedlnění.

Povídka *Schovávaná v čase*, kterou napsal Murray Leinster, se nachází v antologii, jež vychází v sedmdesátých letech a skrze niž Asimov přináší průhled do tvůrčích podnětů své vlastní generace. Té, již se podaří opustit limity pulpového magazínu a proražením na širší knižní trh k této pulpové sféře zároveň upoutat větší pozornost fanoušků žánru i literárních historiků. Původně se povídka objevuje v časopise *Astounding Stories*, ještě před nástupem Johna W. Campbella na post šéfredaktora, čímž se pro mnohé započíná *Zlatý věk*. V jistém ohledu tím dojde k plnému vyslovení nastoupivší realistické redukce, již prozatím v této povídce vynáší na světlo uzavřené odstupňování perspektiv, skrze něž vstupujeme do samotné zápletky.

Po několika měsících Campellova působení na pozici šéfredaktora dochází ke změně v názvu časopisu. Namísto *Astounding Stories* nese magazín od roku 1938 jméno *Astounding Science-Fiction*, protože pojem *Stories* už neodpovídá konkrétnímu záměru. „*Stories* nic neříkají, nic nevyjadřují. Jenže vysvětlení (explanation) a pochopení je něco, co současní čtenáři potřebují nejvíc.“³⁰

Takto je výslovně vyjádřen tendenční obrat ke skutečnosti v tom smyslu, že příběhy vědecké fantastiky je třeba rovnoměrně distribuovat mezi ony dva konstitutivní pojmy.

²⁸ Tamt., s. 240

²⁹ Tamt., s. 241

³⁰ *Astounding science-fiction*. New York, N.Y.: Street & Smith, 1938-1960. March, 1938, s. 37

Fikce má být vědecká, tedy má usilovat o vědecké vysvětlení. Příspěvky v uvedeném časopise mají reálně reflektovat pokrok vědy a techniky, a mají sloužit jako odrazový můstek pro váhavce, kteří si ještě plnou měrou neuvědomují rychlost proměny našich technických možností a její těžko zbadatelný dosah.³¹

Člověk, jehož myšlenkové pochody mají tuto podobu: „Nevím vůbec nic o kosmickém pohonu. To přece nemůže fungovat.“ Takový člověk nemůže mít rád Astounding Science-Fiction. Ale pokud mu běží hlavou: „O kosmickém pohonu nevím sice vůbec nic, ale nezdá se mi, že by to nemohlo fungovat.“ Takový člověk si chce a může užívat budoucnost.“³²

Naklonit si čtenáře v důvěře v budoucnost. Pod velmi učesaným hávem poplatným masové distribuci má vystupovat jistá subverzivní tendence, která svým přitakáním realistickým požadavkům, vklíněným do srdce fikčního víření, zastírá zoufalou nemožnost vystoupit ze svých materiálních podmínek. „Fantazie je nahrazena automatickou, zarputilou kontrolou toho, zda i poslední imago, které dospěje k distribuci, je přesným, věci znalým a spolehlivým odrazem odpovídajícího kousku skutečnosti.“³³ S tím souvisí i Campbellův důraz kladený na komplexnější výstavbu a provázanost fikčních motivů uvnitř příběhů.

Campbell trval na tom, že cokoliv ve smyšlené budoucnosti má vliv na ostatní věci – a ovlivňuje společenský pořádek. Bylo moc dobré a hezké, že spisovatelé kdysi předpověděli auta a zácpy ve městech; jenže nikdo nepředvídal změny sociálního charakteru, vyvolané všeobecnou pohyblivostí – ani tu hustou síť silnic a dálnic. To mělo být předvídáno – vynálezy mají společenský dopad, o čemž svědčí například stroj na sprádání vlny. Následky každé změny je třeba domyslet. Nemůžete předpokládat, že každý občan bude vlastnit malý vrtulník, aniž byste vzali v úvahu všechn ten hluk a průvan, jaký to ve městech nadělá – pokud vůbec ještě nějaká města budou. Když takový rychlý a snadný dopravní prostředek umožní člověku bydlet ve Vermontu a pracovat v New Yorku... Nu, domyslete to!³⁴

Množství proměnných, vstupujících do virtuální konstrukce, tak má zažít svůj kvantitativní nárůst o nové, zejména sociologické perspektivy, což by jim mělo

³¹ A čtenáři si toho také náležitě cení. V dopisech od čtenářů, zveřejňovaných v rubrice *Brass Tracks*, nacházíme tuto přesvědčením ztuženou paralelu: „I'm happy to see the word Astounding fade from its title. The only astounding thing in your magazine is its chronic progress. And the progress of science itself.“ *Astounding science-fiction*. New York, N.Y.: Street & Smith, 1938-1960. Vol 39, July, 1947, s. 77

³² Tamt., str. 37 (překlad autora)

³³ ADORNO, Theodor W. *Schéma masové kultury*. Praha: OIKOYMENH, 2009. ISBN 978-80-7298-406-0, s. 11

³⁴ NEFF, Ondřej. *Všechno je jinak: (kapitoly o světové science fiction)*. Praha: Albatros, 1986, s. 125, citován Lester del Rey

propůjčit, s ohledem na rodící se čtenářskou základnu, lepší *obyvatelnost* a stávají se novým měřítkem verifikačního protokolu, jemuž je imaginace podrobena.

Je třeba zmínit ještě jedno důležité působiště konfigurující obraznost v námi analyzovaném textu. V době, kdy povídka vychází, se již na filmových plátnech objevují historické spektakly typu *Kleopatra*, *Křižáci* nebo *Hrabě Monte Christo*, jejichž přebujelý realismus je stále výrazně svázán s okázalou divadelní kompozicí, přeplněnou výraznými kostýmy, monumentální výzdobou a značným množstvím postav, vyplňujících mizanscény, čemuž se do velké míry přizpůsobuje frontální ukotvení divácké perspektivy. V rané kinematografii obíhají jednotlivé projekce během komplexnějšího varietního vystoupení, v podobě sekvenčních atrakcí, kolem diváků v prezenčním projektivním módu, čímž je zdůrazňováno místo i čas projekce na úkor jednotného plynutí diegése. Oproti tomu v klasické kinematografii, víceméně hegemonickém paradigmatu, jenž v této době poutá diváckou pozornost, se celá tato paleta vztahů přesouvá za hranice plátna, do zázemí obraznosti.³⁵ Stačí zhasnout světla, „je to na druhé straně života.“³⁶ Na této straně, která už není o mnoho jistější, zůstává opuštěné tělo diváka fixované architekturou kinosálu vydané napospas svým rezonancím. V technickém smyslu je tento proces lemován zdánlivě ustupující materialitou a reprodukovatelností *nového média*. Proces informování filmových cívek je v této době čím dál více soustředěn v hollywoodském průmyslu, což s sebou přináší rozpuštění místních kontextů ve prospěch univerzalizujících nároků celosvětové (či spíše metropolitní) tržní expanze. Přemísťování historických souvislostí, jež je v povídce znázorněno jako aranžované střídání kulis, tak koneckonců zrcadlí běžnou zkušenost obyvatel Virginie, navštěvujících v čím dál méně noblesních šatech filmová představení, s pozvolným rozpadem stabilních obzorů spjatým s odcizující logistikou vizí.

Není proto divu, že cestování našich hrdinů nápadně připomíná procházku Siegfrieda Kracauera filmovým městem UFA v Neubabelsbergu.

Uprostřed zeleného lesa leží uzavřená oblast, do níž můžeme vstoupit jen po několikerém prověření. Je to poušť v oáze. Přírodniny venku – stromy ze dřeva, jezera s vodou, vily, které jsou

³⁵ SZCZEPANIK, Petr, ed. *Nová filmová historie: antologie současného myšlení o dějinách kinematografie a audiovizuální kultury*. Praha: Herrmann, 2004. ISBN 80-239-4107-0, s. 266-267

³⁶ CÉLINE, Louis Ferdinand. *Cesta na konec noci: román*. Přeložil: Anna KARENINOVÁ. V Brně: Atlantis, 2018. ISBN 978-80-7108-371-9, s.11

obyvatelné – uvnitř hranic okrsku ztratily své právo. Svět se v něm sice opakuje, ba zdá se, že v této Noemově arše je shromážděn celý makrokosmos, ale věci, které si zde dávají dostaveníčko, nepatří skutečnosti. Jsou to obrazy a karikatury, které člověk vytrhl z času a navzájem promíchal. Setrvávají nehnutě, zepředu plné významů, zezadu pouhé nic. Zlý sen o předmětech, který byl vnučen tělesné říši.

(...) V rekvizitách se skladují trosky univerza, příklady dokládající všechny doby, národy a styly. Poblíž japonských sakur, které prosvítají temnými kulisami, se tyčí monstrózní drak z ‚Nibelungů‘, dává na odiv svou diluviální hrůzu, kterou rozvíjí na plátně. Vedle modelu obchodního domu, který musí být jen natočen, aby zpražil jakýkoliv výškový dům, se vrší rakve, které jsou samy mrtvé, protože žádné mrtvé neskrývají. Staré a nové, kopie a originály se tu hromadí v chaotickém množství jako kosti v katakombách. Pravidla zná jen rekvizitář.³⁷

Anebo operátor textu, prostředkující přeskupování kulis v uzavřeném narativním kantonu. Důvod, proč se profesor Minott vydal se svou skupinkou na pochod je nakonec zcela prozaický.

„Budeme hledat a najdeme si svět, ve kterém budou naše technické znalosti vysoce ceněny. V tomto světě se usadíme – nebude-li zničen všechen čas a prostor – a zmíněných znalostí využijeme.“

„Znovu se ale ptám – proč?“ opakovala Maida Haynesová.

„Abychom ho dobyli!“ vyjel na ni Minott s nečekanou prudkostí. „Abychom ho dobyli! Nás osm bude vládnout světu, jako ještě nikdy nikdo žádnému světu od počátku času nevládl! Slibuji vám, že až najdeme prostředí, které hledám, budete mít milióny, budete mít tisíce otroků, přepych a všechno, po čem kdy lidé toužili!“

„A co vy, pane?“ zeptal se klidným hlasem Blake. „Co budete mít vy?“

„Největší moc ze všech,“ odpověděl pevně Minott. „Stanu se vládcem světa! A kromě toho“ – tón jeho hlasu se nepopsatelně změnil, když pohlédl na Maidu – „budu mít ještě něco, po čem toužím.“³⁸

Poté, co se takto zbytek skupiny přesvědčí, že je vede úplný magor bez špetky grácie, se Blakeovi podaří získat revolver, a po několika dalších peripetiích všechny z jeho vlivu osvobodit. Nebo téměř všechny. Na konci příběhu zůstává Minott v jedné z mizejících dimenzí. „Bez bot, neoholený, zoufalý, a přece stoprocentně vzdorovitý.“³⁹ K překvapení všech zúčastněných se však jedna členka skupiny, Lucy Blairová,

³⁷ KRACAUER, Siegfried. *Ornament masy: eseje*. Praha: Academia, 2008. Europa (Academia). ISBN 978-80-200-1633-1, s. 243-244

³⁸ LEISTNER, Murai, Schovávaná v čase. In: *ASIMOV, Isaac. Na úsvitu Zlatého věku: nejlepší klasické povídky sci-fi*. Plzeň: Mustang, 1995, s. 243

³⁹ Tamt., s. 278

s rozpačitým vyjádřením („Alespoň... má kuráž.“⁴⁰), rozhodne zůstat s Minottem v zászvětí mizejícího rozměru.

Příběh je zakončen epilogem, v němž se, opět z anonymní historické perspektivy, dozvídáme, že s mírnějšími projevy trvala bouře ještě další dva týdny, a pak že se vše vrátilo do pořádku. Anebo téměř vše. Detroit se objeví liduprázdný, někteří lidé zmizí, některé nepatřičnosti naopak zůstanou. Kracauer nás ujišťuje:

Prvky světa (virtuální částice uložené v rekvizitách, pozn. aut.) se vyrábějí na místě v rozsáhlých laboratořích. (...) Jednotlivé kusy se seřadí a vytvoří na svém místě, kde trpělivě čekají, až se zas odtrhnou; organismy, které se chtějí rozvíjet na vlastní pěst, tu nejsou.⁴¹

Navzdory tomu však nemůžeme nepostřehnout, že obraznost se naopak dává do pohybu spolu s materialitou verbálně zastoupených předmětů, již uvolňuje ze svého původního sevření, takže vždy cosi přechívá. Přestože způsoby k tomu určené sledují určitý vznikající institucionální rámec, zákulisí pulpových magazínů se bude nakonec plnit celým zástupem „bezvýznamných Minottů“ doufajících v to, že si pro sebe utrhnou svůj vlastní časoprostor, s ohledem na svou kapsu, jistě, ale i pro čirou možnost modifikovat ty ostatní. A některým se to vážně podaří. Rozsah modifikovatelných kulturních teritorií bude čím dál širší.

⁴⁰ Tamt., s. 278

⁴¹ KRACAUER, Siegfried. *Ornament masy: eseje*. Praha: Academia, 2008. Europa (Academia). ISBN 978-80-200-1633-1, s. 247

2. SEN O SKUTEČNOSTI

Pokusme se nyní rozvinout závěr předchozí kapitoly. Pokud jsme zmínili, jakým způsobem dochází k otevírání žánrového pole směrem ke čtenářům (jako omezený, přesto však reprezentativní příklad slouží čtenářské rubriky typu *Brass Track* v *Astounding Science Fiction*), pak dovnitř redakčního pole se tato změna projektuje skrze nově zavedenou motivační proceduru. Každý autor publikující v Campbellově časopisu, jehož povídka se ocitne na vrcholu čtenářského žebříčku, je oceněn čtvrtcentem nad zavedený cent za slovo navíc.⁴² Tím se s částečnou úspěšností podaří podmínit nezávislost imaginativního rozmachu jednotlivých tvůrců mírou všeobecného vkusu. To ovšem není uzavírající tvrzení z toho důvodu, že míra všeobecného vkusu se nakonec prozrazuje až v nevyslovených implikacích textuálních strategií jednotlivých autorů. Každá autocenzura je v jistém ohledu stylistickou kvalitou. V tomto případě je to soubor intenzit v distribuci a kombinaci motivů. Adornova klauzule –

Smyslová individuace díla, jejíhož nároku se masová kultura musí pevně držet, odporuje abstraktnosti a věčné stejnosti, na niž se svět scvrkává právě proto, aby ve standardizované společnosti mohla plnit svou komplementární funkci.⁴³

– tak zůstává v částečné platnosti z toho důvodu, že standardizace produktivních a technických mechanismů vytváří omezení, jejichž konkrétní projevy jsou nastolovány až ve spojení se samotným průběhem jejich ohledávání pomocí smyslové individuace. Tvůrci jsou nuceni vynalézat řešení, často střílejí naslepo a narážejí do zdi případného čtenářského nezájmu. Byl by to poněkud temný postup, pokud bychom měli definovat následný život tvůrčího aktu úzkostí, jež jej zakládá, a nebrat přitom v úvahu celou paletu neúspěchů, jimž se úzkosti nedostávalo. Úzkostlivost, která protéká textem jako jeho negativní korelát, se nakonec stává místem, v němž se potkávají nároky tržní produkce s autorovým zájmem na podílu z výnosů. Smyslová individuace je projevem konkurenčních pnutí, jejichž plodným důsledkem může být neotřelé propojení mezi originalitou motivů a jejich rozprostřením v narativním celku.

⁴² Ashley, Mike. *The Time Machines: The Story of the Science-Fiction Pulp Magazines from the Beginning to 1950*. Liverpool: Liverpool University Press, 2000. ISBN 0-85323-865-0, s. 106-111

⁴³ ADORNO, Theodor W. *Schéma masové kultury*. Praha: OIKOYMENH, 2009. Oikúmené (OIKOYMENH). ISBN 978-80-7298-406-0, s. 13

2.1. O přirozeném výběru

Takový je nakonec předpoklad týkající se formativního pohybu roztržštěných tvůrčích invencí, selektujících základní konstrukční kameny žánru. Franco Moretti tuto problematiku pojednává přijetím evolučního paradigmatu. Spíše než jako metaforu užívá Darwinovy teorie v aplikačním rozmezí daném přirozenou limitací zkoumaného předmětu, což se neobejde bez vcelku očekávatelné redukce. Na druhé straně tak díky tomu vystupuje do popředí organický charakter sebestrukturace neforemné masy narativních postupů, rétorických kvalit, motivů a fikčních obrazů do podoby funkční a etablované anatomie.

Spektrum variací (...) je poměrně široké, pokud totiž nějaký žánr teprve vzniká a není dosud přijata určitá „středová“ konvence, otevírá se prostor formám nejrůznějších experimentů. A poté zafunguje konkurence: Všichni autoři (...) soutěží o stejnou část knižního trhu a jejich pohyb v morfoprostoru má pravděpodobně co do činění s touhou zajistit si pozici jednou provždy. Když pak autoři přicházejí se „vzduchoplavcem“, který zabije tuláka kotvou svého balónu, nebo s náměsíčným malířem, který ze spaní maluje portrét muže, kterého sám právě zavraždil, nebo se židli, která usednuvšího katapultuje přes celé náměstí, je zřejmé, že ti všichni hledají nějaký spásný, geniální nápad, který jim zaručí úspěch. Je však zřejmé i to, že hledají zoufale náhodně, slepě tápou, přesně tak, jak to žádá princip nahodilosti v evoluční teorii.⁴⁴

Nijak proto nepřekvapí, že rané povídky i některá rozsáhlejší, avšak méně známá díla, uznávaných autorů v mikroskopickém měřítku opakují tentýž experimentální postup, spočívající na přebujelém množství periferních témat a fikčních námětů, které nemají šanci být nějakým adekvátním a funkčním způsobem vetkány do hlavní zápletky. Například jedna z raných povídek A. C. Clarka – *Záchranná výprava*⁴⁵ – disponuje celou plejádou konstrukčních prvků, které dnes vnímáme jako samozřejmé, jelikož jejich soustředěné rozvíjení tvoří pevný rámec *středové konvence*, jak o ní hovoří Morreti. I sám Clarke bude z těchto zdrojů posléze čerpat a rozvíjet je do podoby, která se stane pro jeho dílo určující. V povídce nacházíme vedle sebe motivy kosmické společnosti národů (tedy světů), hierarchii mimozemských ras (přičemž na vrcholu se vždy nachází osvícená rasa disponující nezvyklou psychickou silou a pochopením vesmíru), lingvistické překážky mezi rasami, podzemní města, konec

⁴⁴ MORETTI, Franco. *Grafy, mapy, stromy: abstraktní modely literární historie*. Praha: Karolinum, 2014. Studia nových médií. ISBN 978-80-246-2609-3, s. 77

⁴⁵ CLARKE, Arthur C. *Hlidka*. Praha: Knižní klub, 1994. ISBN 80-7176-060-9.

civilizace, zánik slunce, videohovory, rychlotunely spojující kontinenty, časovou relativitu, eskapismus, posloupnost generací oproštěných od země i náznak oné kosmické fenomenologie, tvořící páteř vyvráležších Clarkových příběhů, stejně jako uchvacující vesmírnou krajinomalbu oživující zplihlé astronomické veličiny:

Kontinent pod nimi pomalu mizel pod kilometr vysokými vlnami, které útočily na jeho pobřeží. To poslední, co ze Země kdy kdo viděl, byla obrovská pláň zalitá světlem abnormálně jasného měsíce. Po její tváři se valila blýskavá povodeň směrem ke vzdálené stěně hor. Moře slavilo své konečné vítězství, ale jeho triumf bude krátkodechý, protože už brzo Země a moře přestanou existovat. Už ve chvíli, kdy tichá výprava ve velitelské kabině sledovala zkázu pod sebou, blížila se k nim nekonečně větší katastrofa, k níž byl tento obraz pouhou předehrou. Bylo to, jako by nad sluncem zalitou krajinou náhle vyšlo další slunce. Ale nebylo to svítání; byl to jen měsíc, který zářil jako druhé slunce. Asi třicet sekund to úžasné nepřirozené světlo ozařovalo k zániku odsouzenou Zemi pod sebou.⁴⁶

Nenacházíme v tomto výčtu zkrátka nic, co by nebylo přirozeně vnímanou součástí monumentální *Vzpomínky na zemi*. A tak jsme o necelé století později fascinovanými svědky spalujícího účinku hvězd na povrchu planety, opracovaného tímto způsobem:

Wang se podíval k východu a spatřil oslnivou zář. Vtom se celý obzor prohnul, od jednoho kraje zorného pole ke druhému. Wang pochopil, že se nedívá na obzor, nýbrž na okraj vycházejícího, nepředstavitelně gigantického slunce. (...) Nad obzorem visela již polovina gigantického kotouče a zabírala půlku oblohy. Země jako by se zvolna nořila do oslnivé stěny. Wang zřetelně viděl strukturu povrchu slunce do nejmenších detailů – ohnivý oceán plný vírů a vzednutých vln, přes které se jako přízraky náhodně přesouvaly sluneční skvrny, a okolo jako zlaté rukávy líně povlávaly závoje koróny. (...) Jezera a rybníky se začaly vypařovat a do vzduchu stoupala oblaka páry připomínající atomové hříby. (...) Slunce se kvapem přesouvalo na západ a nechávalo za sebou jasné nebe. Brzy začalo klesat za obzor a země jako by se tentokrát na pozadí zářivé stěny zvedala. Oslnivý soumrak záhy vystřídala noc, jako by dvě obří ruce přehodily přes svět, který se proměnil v popel, černou příkrývku.⁴⁷

Takto uchvácený pohled je pro vypravěče možné zaujmout pouze proto, že se jedná o simulovanou událost ve virtuální realitě. Fokalizovaný Wang tak může udržet popisnou linku v ladném romantizujícím jazyce, který se pro podání katastrofických vesmírných událostí hodí očividně stejně dobře jako za dob Clarkových, přestože, stravován plameny spolu s okolní krajinou, po zvednutí rukou „místo nich spatřil dvě

⁴⁶ Tamt., s. 35

⁴⁷ LIU, Cixin. *Problém tří těles*. Druhé, brožované vydání. Přeložil Aleš DROBEK. Brno: Host, 2018. ISBN 978-80-7577-594-8, s. 169 - 170

pochodně.“⁴⁸ Z toho vyplývá, že kromě nabobtnání výjevu bohatou metaforikou vyjadřuje takováto lokalizace perspektivy přímo v místě účinků solární výhně významný rozdíl pro tento imaginativní izolát, jemuž právě rekuperace tvůrčího zpracování propůjčuje určitou archeologickou hutnost. A tak na rozdíl od Clarkova pohledu ze vzdušné perspektivy, představující v roce 1948, kdy byla jeho povídka dokončena, dostatečnou vzdálenost již v letové výšce, z níž byla bezpečně snímatelná sebevětší katastrofa způsobená kobercovým bombardováním, pro čtenářku Cch'-Sinova díla je mnohem více představitelnou digitální počítačová animace, v níž mohou být měrné veličiny reprezentovány a snímající pohled perspektivizován v jakémkoliv disponibilním bodě na trojrozměrné ose.

⁴⁸ Tamt., s. 170

2.2. O dvou vizích

Uveďme si ještě jeden příklad obrazné návaznosti. Tentokrát v menším historickém rozestupu: Po střechách satelitních domků, na chodnicích, ve větvích stromů, všude se jako padlí převalují neforemné organizmy. Přilétávají v celých mračnech a rozsévají zvláštní nepokoj. Ted Barnes po cestě domů pozoruje jak jednoho z „mimáků“ sundávají tyčí z Johnsonovic střechy. „...a tamto se převalovalo na střeše, beztvářá šedá hmota, která uhýbala před tyčí. Přelézala se sem a tam, aby ji neshodili ze střechy.“⁴⁹ Sledoval ten mimozemský útvar jako přikovaný. Něco jej natolik zaujalo, že přišel k sobě, až když mu někdo z pozorujících omylem stoupl na nohu. Když dorazil domů, „sledoval, jak jeho štíhlá a přitažlivá žena, oblečená do zástěry s výrazným vzorem, mizí v kuchyni. Povzdechl si. Uvolnil se a opřel se. Klid jejich obývacího pokoje, Lena v kuchyni, televize hrající si sama pro sebe v rohu místnosti – to vše přispělo k tomu, že se začal cítit trochu líp.“⁵⁰

Poté, co se takto uvelebil, si během čekání na večeři zavolal svého syna Jimmyho, aby mu dal důkladné kázání o tom, že si nemá za žádných okolností všimnout spadlých mimozemšťanů. Padající „mimáci“ v sousedství samozřejmě způsobují mezi dětmi velké pozdvižení. I tak se malý Jimmy způsobile drží otcovy rady. Po setmění se vydává na cestu domů a při tom na jeden z těch podivných plodů vesmíru narazí. „Tvor se začal pomalu, téměř neznatelně pohybovat. Klouzal po kmeni, opatrně, po kouskách zkoumal cestu, jako by byl dočista slepý. Centimetr po centimetru se tohle nevidomé klubko pavučin a prachu sunulo dolů.“⁵¹ Přílišná blízkost neforemného života přivodí Jimmymu nepříjemnou závrať. Jakýsi prastarý rytmus mu začne proudit skrze vnitřnosti. „Srdce mu bolestivě tlouklo v hrdle, těžko se mu dýchalo. (...) A vtom to uslyšel. Nebo spíš ucítil, protože zvuk to nebyl. Cítil to v hlavě jako nějaké bubnování, jako hučení moře. Bubnování doráželo na jeho mysl, jemně mu tepalo kolem spánků. Zarazil se. Znělo to tiše a rytmicky, ale zároveň velice neodbytně. Monotónní hučení

⁴⁹ DICK, Philip K. *Planeta, která neexistovala: sbírka sedmadvaceti antiutopicky a hororově laděných sci-fi povídek, vydaných časopisecky v letech 1952-1955*. Přeložil Bob HÝSEK. Praha: Argo, 2006. ISBN 80-7203-811-7, s. 178

⁵⁰ Tamt., s. 175

⁵¹ Tamt., s. 182

náhle začalo získávat jasné kontury a smysl. Proudilo do něj a přeměňovalo se na konkrétní vjemy, obrazy a výjevy.“⁵²

Druhý příběh se odehrává o několik let dříve. Přestože nás po celou dobu provází hlavní hrdina – chudý potulný reportér, který přišel o práci – je to také příběh dvou téměř rozdílných textových útvarů, jejichž roubovanost fázuje vyprávění na dvě části, odehrávající se vně a uvnitř laboratoře. Celé to začíná poněkud neukočirovaným expresivním popisem světelných a zvukových rytmů velkoměsta, kdy náš hrdina kráčí „pod obrovskými rozzářenými portály, pod temnými klenbami, pod vznešenými sloupy neznámých budov, vmáčknut do živé, mnohojazyčné, ani na chvíli neutichající lidské masy, a přece osamělejší než na neobydleném ostrově. Ruka zastrčená v kapse si mechanicky pohrávala se dvěma pěticentovými mincemi, které tvořily veškeré (jeho) jmění.“⁵³ Navzdory této chudobě i tomu, že jak později přizná, několik dnů nejedl, si koupí ranní výtisk New York Times. Jelikož jej však čte na špatném (nebo dobrém?) místě, ve špatný čas a na otázku „Jaký je den?“ položenou z okénka obrovského buicku odpoví zcela nepřipadně „pátek“, přestože je středa, rozběhne se série poněkud groteskních událostí. Jejich důsledkem nakonec bude to, že se náš hrdina, pan McMoore – Skot, jak je často zdůrazňováno – stane členem jakési tajné vědecké komise pracující na zvláštním projektu v utajované podzemní laboratoři. Před tím je však vyzván, aby si nastoupil, a jakmile je se zavazanýma očima přiveden mezi členy organizace, kteří okamžitě pochopí, že se jedná o omyl, je těmito lidmi na nějaký čas uvězněn. Ti se nejdříve dohadují o tom, jak s ním naložit, ale protože nakonec usoudí, že by se jim hodil nějaký nestranný, protože neprofesionalizovaný hlas, je záhy přizván, aby se účastnil výzkumu. Nic jiného mu koneckonců nezbyvá.

Je trochu těžké rozhodnout, zda je vyznění textu v oné části předcházející zmíněnému výzkumu absurdní úmyslně, nebo je to jenom důsledek vcelku rozkošného neumětelství. Přehnaně zdůrazněné popisné kulisy tvořící prostředí amerického velkoměsta, průběh událostí, jež dynamizují rvačky, hrdinovy povýšené poznámky ke svým věznilům a jeho kouření a cynismus tvoří mozaiku seskládanou z prvků průměrné noirové gangsterky. To vše okořeněné o půvabné akční sekvence. „Uhodil jsem ho levou pěstí do brady, tedy zamířil jsem do tohoto místa, ale on odrazil úder hranou dlaně, ruka mě zabořila a klesla. Chlap znal judo, což bylo fatální. V tomto

⁵² Tamt., s. 182

⁵³ LEM, Stanisław. *Mart'an*. Praha: Akropolis, 2005. ISBN 80-86903-11-7, s. 18

zmatku, kdy jsem slyšel za zády blížící se kroky, z paměti mi na okamžik vyskočila silueta jistého Itchi-Hasama, který v Kiotu učil japonskému boji. Při poslední lekci mě naučil dva smrtelné chvaty, které Evropané neznají.“⁵⁴ Nicméně za zavřenými ocelovými dveřmi nákladního výtahu začíná být textura vyprávění o něco důstojnější.

Celkem brzy po zařazení našeho hrdiny do výzkumu se spolu s ním dozvídáme, že na Zemi přistál zvláštní útvar a jeho jediným pilotem byl kužel z jakési neznámé slitiny, jehož končetiny připomínají indukční spirály. Útvar je pravděpodobně ožívován nějakou plazmatickou hmotou a je těžké rozhodnout, zda se jedná o samostatnou jednotku nebo integrovaný orgán. Vyzařuje nebezpečné záření a zdá se, že je zraněný. Tohoto těžko uchopitelného tvora se snažíme nějak systematicky začlenit do naší představivosti, přičemž jsme odkázáni na skutečně sofistikované experimenty a hypotézy členů vědecké komise, kteří se za cenu nasazení vlastního života pokoušejí o totéž. Stroj-organismus však po čase přijde k sobě a prolomí svou pasivitu. Všechny osoby v místnosti zasáhne dotykem svého chapadla a vysláním zhuštěného vlnového záření započne meziplanetární komunikaci spočívající v předání bohatých snových vizí.

To jsou tedy výchozí pozice obou příběhů. Následuje popis samotných parapsychologických přenosů, jejichž fabule je, až na několik málo drobností, naprosto totožná. Napřed malý Jimmy:

Viděl rozlehlé poušť bez hranic. Nekonečnou, temně rudou, rozpraskanou poušť zbrázděnou roklinami. Na obzoru se vlnily zaoblené, erodované kopce pokryté prachem. Napravo od kopců se táhlo obrovské údolí podobné gigantické pánvi lemované bílým škraloupem zaschlé soli, smutnou vzpomínkou na někdejší moře.

„Běž pryč!“ zasípal Jimmy a udělal krok zpět.

Výjevů přibylo. Mrtvé nebe, ve vzduchu písek unášený prudkým, neutuchajícím vichrem do dálí. Nad rozpraskaným povrchem planety pokrytým příkrovem písku se vzdouvala a valila prašná mračna. Vedle skal se krčilo pár zakrslých rostlin. Ve stinných zákoutích hor byli vidět obrovští pavouci pokrytí prachem, visící v pavučinách utkaných před stovkami let. Mrtví pavouci, skrytí v puklinách skal.

Scéna se mu před očima ještě rozrostla. Uviděl jakési umělé potrubí, vybíhající ze zarudlé, spálené půdy. Byl to větrací otvor podzemních katakomb. Výjev se změnil. Jimmy viděl pod povrchem, do nitra planety, skrytého pod mnoha vrstvami zvrásněné horniny. Chřadnoucí, vrásčitá planeta bez ohně, života, i jakékoli vlhkosti, pod jejíž popraskanou slupkou se nacházela vysychající dužina, která chrlila do vzduchu oblaka prachu. Hluboko v jádru spatřil cosi jako obrovský kontejner – obytné prostory v útrokách planety.

⁵⁴ Tamt., s. 28-29

Ocitl se uvnitř kontejneru. Všude kolem se plazili mimáci. Byly tam rozličné stroje, konstrukce, budovy, záhony rostlin, generátory, důmyslně vybavená obydlí.

Některé sekce kontejneru byly uzamčené. Za zrezivělými kovovými dveřmi se rozpadaly stroje, ventily byly zavřené, trubky zkorodované, číselníky popraskané, výrobní linky ucpané, v ozubených kolech chyběly zuby. Postupem času mimáci uzavírali stále více sekcí. Bylo jich stále méně a méně...

Scéna se opět změnila. Z dálky byla vidět Země – maličká, pomalu se otáčející zelená koule zakrytá mraky s rozlehlými modrými oceány, hlubokými modrými moři a vlhkou atmosférou. Rok za rokem mimáci zvolna pluli prázdným prostorem směrem k Zemi. Nekonečně dlouho a mučivě pomalu proploovali temnou pustinou vesmíru.⁵⁵

A takto podává své zážitky druhé médium, Lemův hrdina McMoore:

Viděl jsem poušť. Táhla se kilometry daleko, šedožlutá, posetá kameny, rozrytá velkými krátery a písečnými dunami, poušť, nad níž se klene ohromné, nesmírně hluboké, světlezelené nebe. A na něm hvězdy, současně však i slunce. Bylo jaksi menší, ale hrálo dost silně. Stálo vysoko, přímo nad mou hlavou. Poušť se ke mně blížila. Copak letím? Kde mám ruce a nohy? Nikde nic. Nikde nic. Vůbec jsem neexistoval, jen oči a možná mozek. Ale viděl jsem! Závratný let klesal k zemi. Najednou – jsem uviděl. Dole pode mnou se sunula jakási dvě gigantická mřížoví či ocelové věže, zaryté hluboko do písku.

Padal jsem stále níž. Věže se posunovaly pohybem vodorovných tenkých ramínek, na jejichž koncích byly široké lesklé disky. Když se tyto disky na pružných ramínkách přiblížily k půdě, písek se propadal, rozplýval, jako by se pod ním otvíraly díry a mizel před očima. Jeho zbytky rozprášil hučící, žhavý pouštní víchř. Tak vznikal giganticky široký kanál, vedoucí do dále. K čemu je takový kanál? Jak ty stroje fungují? Vždyť je to nemožné, říkal jsem si, kam se ztrácí ten vykopaný písek? Přece nemizí? A pokud mizí, kdo ovládá ty stroje? Pracovaly pomalu a rytmicky, každým pohybem ramen vytvářely v půdě mohutnou průrvu pravidelného tvaru, širokou několik set metrů, možná kilometr. Vítr pronikavě hučel.

Nyní začal vzduch pode mnou vířit. Houstnul, byl stále temnější... Bože! Je tu černý kovový kužel s chapadly, padající pomalu, vířivě, jako list ze stromu. Černý a malý, dopadl u strojů a vlezl pod ně. Po chvíli se vynořil, zvedl chapadla a kolem něj začal vznikat jakýsi sklovitý obrys. Víření před očima. Černý kužel zmizel v pískovém víru. Kam se ztratil? Napínal jsem ještě zrak, když tu jsem postřehl, že se dotýkám půdy, klesám, propadám se do písku. Chtěl jsem vykřiknout, volat, ale obklopila mě tma. Dýchal jsem volně, ale kde mám plíce? Své tělo? Byl jsem pouhé oči. Slyším? Ano, slyším rytmický, vzdálený, značně utlumený zvuk: Bum – a pauza – a zase: bum – vzplanulo světlo. Ne, tak ne, žádné světlo. Jak to vyjádřit? Žádné světlo, ale viděl jsem. Vlastně jsem neviděl žádné osvětlené předměty, ale věděl jsem, že tu jsou. Připomínalo to pocit pohledu

⁵⁵ DICK, Philip K. *Planeta, která neexistovala: sbírka sedmadvaceti antiutopicky a hororově laděných sci-fi povídek, vydaných časopisecky v letech 1952-1955*. Přeložil Bob HÝSEK. Praha: Argo, 2006. ISBN 80-7203-811-7, s. 183-184

upřeného do zad, ale tisíckrát silnější. Vyvolávalo to strach. Cítil jsem, že je kolem spousta předmětů. Neviděl jsem je, ale věděl jsem o nich. Jako v děsivém snu, jako bych si nemohl vzpomenout, nechápal jsem jejich smysl ani určení. Byly to poloeliptické haly, obrovské haly pohroužené do tmy, v nichž se pohybovaly řady kuželů. Všechny tyto kužely držely chapadla na bocích jako ouška na hrnku, šly a šly, stále stejným směrem. Já rovněž. Míjel jsem nějaké aparatury, jejichž existenci jsem vnímal okamžitě, ze všech stran, jako bych je pozoroval současně shora, ze strany i zepředu.

Mohutné stroje, avšak bez jakýchkoli pohyblivých částí, jen navzájem spojené fragmenty rotačních těles, jakési nepatrné stíny, body ještě temnější než tma, přebíhající po vypouklém povrchu. Hukot rostl. Hukot sílil. Zazářilo světlo. Jsem v podzemí Marsu? Jednotlivé dvorky a poloeliptické haly se spojovaly ve stále větší a širší, v galerii zaplavené světlem, ve kterých se stále posunovaly řady kuželů. Bylo to nezvyklé, ale jaksi pochopitelné. A najednou...

Prostor. Ohromné pole, slovo hala se totiž nehodí, táhnoucí se do dále. Obrovský, geometricky vypouklý prostor. Dlouhý válec vystupující nade dvě koule, s tupou zaoblenou špičkou, stojící šikmo na mírně vyvýšenině. A tisíce, tisíce černých pohybujících se kuželů. Nyní jsem uviděl, že strop tvoří půlkruhová klenba z nějaké homogenní, mírně lesklé kovové hmoty. Úplně nahoře zel otvor podobný nálevce, ve kterém zářilo slunce: otvor vedl na povrch planety...⁵⁶

Dlouhý válec podpíraný dvěma koulemi s tupou zaoblenou špičkou je samozřejmě, navzdory neodbytné představě, kosmickým plavidlem. Planeta Země se bude v jeho zorném poli přibližovat na projekční obrazovce. Na rozdíl od té z Dickova vyobrazení, je tato příznačně, jak z dalšího vyplývá, černobílá.

Lemův popis je o poznání rozvláčnější. Zdá se, že tomu tak je ze dvou důvodů. Celý výjev je za prvé pro našeho skotského hrdinu značně imerzivní. Nenachází se vně popisované zkušenosti, jako je tomu u Jimmyho, který v průběhu přenosu zapojuje před pohlcujícím sdělením svou vůli. U pana McMoora, uvedeného v hluboký hypnotický spánek dotykem marťanova chapadla, není něco takového možné. Zadruhé, popis z Lemova *Martřana* se jeví mnohem objektálnější, neustále se rozkládá do mechanických a geometrických komponent, a to včetně pohlceného subjektu samého, demontovaného na pouhý neurokomputační aparát. „Kde mám ruce a nohy? Vůbec jsem neexistoval. Jen oči a možná mozek.“⁵⁷ To jsou symptomy, jejichž etiologie nás přivede do oblasti, jejíž vzájemně propojené úrovně je třeba rozmístit.

⁵⁶ LEM, Stanisław. *Martřan*. Praha: Akropolis, 2005. ISBN 80-86903-11-7, s. 108-110

⁵⁷ Tamt., s. 108

Pomocí mediální fenomenologie si zpřístupníme analýzu té první. Než Jimmy potkal „mimáka“ omotaného kolem stromu, „na okamžik se zastavil, aby si zavázal tkaničku. Kolem něj foukal studený vítr a mírně pohupoval jehličnany za plotem. V dále ponuře zahoukal vlak. Pomyslel na večeri, která ho čekala doma, na tátu, jak si zouvá boty a čte noviny, jak po kuchyni pobíhá maminka a v rohu útulného, vyhřátého obývacího pokoje bručí televizor.“⁵⁸ Tento obraz domova se v povídce objeví celkem třikrát. Jeho první verzi jsme již citovali. Naposledy se objeví v ustrašené hlavince Jimmyho prchajícího po temném mimákově „monologu“ do náruče rodičů. Je příznačné, že ve výčtu drobných radostí, z nichž se skládá teplo domova, nyní schází v koutku bručící televizor. Tento relativně nový generátor světlem transformovaných obrazů prozařuje domovy v celých blocích tvořících Jimmyho sousedství. Vtahující schopnost těchto obrazů je však svým horizontálním rozložením mezi tisíce uživatelů připojených naráz, zvláště oslabena. Hegemonii, již ztrácejí tyto obrazy v rovině intenzity, si vynucují nazpět skrze svou plošnou multiplikaci. Není divu, že poplatně této distribuční formě budou její přirozenou součástí televizní pořady, jejichž povrchnost je přímo úměrná neúčastně pasivnímu zájmu svých uživatelů, těšících se na to, až po příchodu z práce prostě „vypnou“. Pořady přenášené televizí jsou distribucí povrchu.⁵⁹ Naproti tomu, ačkoliv technické dispozice i realizace přenosu obrazu na dálku koncem čtyřicátých let, tedy v době vydání Lemovy novely, dávno existují, jejich průmyslová kompletace, o jejich infrastruktuře nemluvě, je v Polské (třetí) republice zatím pouze nedonošenou možností. Proto také McMoore, v hloubce uzavřených stěn, pronáší do samotné vize i svůj těžkopádný sensorický aparát, jakkoliv fragmentovaný na funkcionální složky. Jimmy se naproti tomu s mírnou dávkou lehkosti navíc utrhne od jedné z mnoha přenosových stanic („zase jsou jich tu stovky“⁶⁰) a dá se na útěk. McMoore musí, tedy pokud by měl v kapse něco víc, než jen pár centů, přivádět své tělo k obrazům pohybujícím se na

⁵⁸ DICK, Philip K. *Planeta, která neexistovala: sbírka sedmadvaceti antiutopicky a hororově laděných sci-fi povídek, vydaných časopisecky v letech 1952-1955*. Přeložil Bob HÝSEK. Praha: Argo, 2006. ISBN 80-7203-811-7, s. 181

⁵⁹ Tento povrch má samozřejmě obdobnou dynamiku, o níž se zmiňuje v souvislosti s filmem Alena Šlingerová: „Soukromé a veřejné jsou pro vyprávění zásadními kategoriemi. Nejen v hollywoodském filmu se zažila konvence soukromé a veřejné vyprávěcí linky, jejichž prostupování spoluurčuje rytmus příběhu i jeho vztah k soudobé realitě.“ ŠLINGEROVÁ, Alena. *Strategie reprezentace soukromí v českém poválečném filmu*. In: KOPAL, Petr. *Film a dějiny*. Praha: Václav Žák - Casablanca, 2018. ISBN 978-80-87292-44-0, s. 224. Pořady přejaté z rozhlasového vysílání, jako například *Meet the Press* zdvojují horizontální charakter veřejného připojení, zatímco rané sitkomy, jako například *I love Lucy*, zrcadlovým odrazem prohlubují jeho vztah k domácímu prostředí, jehož je televizor součástí.

⁶⁰ DICK, Philip K. *Planeta, která neexistovala: sbírka sedmadvaceti antiutopicky a hororově laděných sci-fi povídek, vydaných časopisecky v letech 1952-1955*. Přeložil Bob HÝSEK. Praha: Argo, 2006. ISBN 80-7203-811-7, s. 178

plátně („...vzplanulo světlo. Ne, tak ne, žádné světlo. Jak to vyjádřit? Žádné světlo, ale viděl jsem. Vlastně jsem neviděl žádné osvětlené předměty, ale věděl jsem, že tu jsou.“⁶¹). Zato malý Jimmy již v první půli padesátých let na obrazy naráží všude, ať chce, nebo ne, ovšem s jistou lhostejností vůči jejich jednotlivé konkretizaci. Tento přehyb odpovídá celkem mladé formě vyvíjející se spotřebitelsky informované ekonomie, v níž technické obrazy splývají s prodejními artikly. Tak jako jednotky spotřebního zboží na sebe přejímají znakové funkce, začínají být znakové funkce a jejich aparáty strukturálně rozprostřeny po vzoru hmotných produktů. S ohledem na právě řečené je vhodné jako modulovaný příměr pro tento přehyb užít následného Flusserova postřehu: „Kino je rubem supermarketu. Jeho vchod je úzkou skrýš, před níž stojí fronty těch, kdo se chtějí účastnit jeho mystérií. Tyto fronty jsou protějškem k těm, které se tvoří u výstupních otvorů supermarketu. Obolus, který musí důvěřivý příjemce obětovat u vchodu kina, je rubem oné mince, kterou vydává v supermarketu.“⁶² Kde kino a supermarket slouží jako přelévající se pojmy vyznačující instituce reality.

Mezi oběma texty se na další úrovni odhaluje i specifický rozdíl ve všeobecné technologické dostupnosti. Tento rozdíl představuje zhuštění, ve kterém se směšují dějinné i politicko-ekonomické diference. Když se počátkem šedesátých let zamýšlí Kóbo Abe nad popularitou vědecko-fantastické literatury, vychází ze dvou argumentačních linií, s nimiž se běžně setkává, z nichž jedna vyjadřuje jistý kulturní nedostatek, zatímco druhá vyzdvihuje její přínos na poli experimentálního myšlení. Obě se přitom opírají o fakt rapidně rostoucího vlivu technologií na naše životy. Sám Kóbo Abe oběma argumentům rozporuje, což pro nás není důležité. Nosným se zdá být zejména první, negativní argument:

Elektrifikace domácností se šíří jako požár; počet vlastníků automobilů prudce stoupá; tranzistorové rádio se stalo pro celou společnost denní nezbytností. Avšak jak velké procento žen v elektrifikovaných domácnostech zná rozdíl mezi střídavým a stejnosměrným proudem? Jak velké je množství rádiových posluchačů, kteří jsou schopni uchopit rozdíl mezi krátkovlnným a středněvlnným vysíláním? Opravdu jen pár. Mezi technologií a uživatelskými produkty na ní založenými zeje mezera, kterou není snadné přemostit (...).

⁶¹ LEM, Stanisław. *Marián*. Praha: Akropolis, 2005. ISBN 80-86903-11-7, s. 109

⁶² FLUSSER, Vilém. *Postdějiny*. Přeložil Petr BLÁHA. V Mělníku: Přestupní stanice, 2018. ISBN 978-80-270-4476-4, s. 45

Člověk může být zběhlý v teoretické fyzice, což ovšem ještě neznamená, že on nebo ona, umí řídit. Oproti tomu někdo, kdo není obeznámen ani s vyzněním Pythagorovy věty, může být vcelku snadno držitelem několika skupin řidičských průkazů. Naše doba prezentuje sebe samu jako vědeckou, avšak poodhalením tohoto pozlátka zjistíme, že se stále nacházíme v době temna.⁶³

To je tvrzení vázané na představu, že zde existuje pevná esence technického vědění, která se překrývá s pásmem vědecké a inženýrské specializace, tedy s rovinou principů, a od nich odvislých zhotovení. Uživatelská sféra se zdá být zasažena všeobecným technickým analfabetismem. Komplexní industriální výroba tak fázuje hmotnou realitu do několika pásem na sebe nepřevoditelných znalostí. Společenská dělba vědomostí je tu propojena se vstupními a výstupními cykly téhož objektu. A ačkoliv pan McMoore prožívá svůj neukotvený život v tepajícím americkém city, jeho obraz i jeho vize jsou produkovány v materiálních podmínkách centrálně řízeného hospodářství. Ideologie stimulující společenskou přináležitost v době poválečné výstavby je v každém ohledu ideologií zhodnocující svět výroby. Proto v jeho příběhu narážíme tak často (a pro další Lemova díla to bude typické) na detailní technické popisy strojních aparatur, na jejich časté rozmontovávání a řešení zápletek pomocí neobvyklých technických brikoláží. Nepřekvapí nás ani obří kombajn, pravděpodobně zpracovávající minerály na povrchu planety. V tomto smyslu slouží vědecká fantastika podobnému cíli, který stál v popředí zájmu kosnuktivismu nebo Bauhausu, tedy sloučit pod pláštěm umění a designu rozpojené diskurzy vědy, výroby a užitku v efektní estetické celky.

Oproti tomu v Dickově vizi je industriální podzemí zbudované obyvateli Marsu vyobrazeno pouze v letmých konturách, roztavujících hmotnou průmyslovou realitu v jejích hrubých kodifikacích. Trubky, číselníky, ventily, ozubená kolečka. Celý výjev, počínaje rytmickým bušením, mnohem více odpovídá magickému myšlení uživatelské sféry, komunikující s technologickými produkty pouze na úrovni jejich kontroly. A kde také každý uživatel po zhroucení funkčního systému do svých přístrojů obvykle mlátí, jako by to byl prostě hlupák nechápající jednoduchý příkaz.

⁶³ ABE, Kóbó, The boom in science fiction, *Science Fiction Studies* [online]. November 2002 [cit. 5.12.2020]. Dostupné z: <https://www.depauw.edu/sfs/backissues/88/abe.htm>. (přeložil autor)

2.3. O hemžení obrazů a rozpuštěné skutečnosti

Pokud obě dekonstruované úrovně složíme nazpět do jednoho celku, v němž je spektakulární záměna mezi objekty a technickými obrazy uchopována prostřednictvím uživatelské magie, získáme obrácené hledisko, v němž se nově odráží problém nastíněný na počátku této kapitoly. Nyní začíná být zřejmé, že neřízená proliferace imaginárních světů nemusí být nahlížena pouze v pragmatickém rozsahu. Tedy v rozsahu v němž je určující kulturní a ekonomický profit autora zajišťujícího si své postavení uvnitř žánru, a pozice tohoto žánru samého uvnitř širšího kulturního pole. Pokud bychom to nahlíželi pouze takto, získali bychom uzavřenou oblast.

Duch generalizuje tím, že z jednotlivých operací vytváří celky; ekonomická věda se spokojuje s tím, že generalizuje izolovanou situaci, omezuje svůj objekt na operace prováděné se zřetelem k omezenému cíli, jenž je vlastní ekonomickému člověku.⁶⁴

Z hlediska Bataillovy *obecné ekonomie* znamená rozložení fikčních motivů uvnitř libovolného díla za účelem kulturního a ekonomického zisku totéž, jako rozříznout absces nebo vyměnit kolo. Nic z toho nebere tuto činnost ve svém úhrnu.

Nebere v úvahu hru energie, kterou žádný zvláštní cíl neomezuje. (...) Pro živou hmotu jako celek je na zemském povrchu energie vždy příliš mnoho, celý problém se vždy ocitá v řádu přebytku, výběr je omezen na způsob promrhání vytvořeného bohatství.⁶⁵

Nechceme zde nijak tento přístup absolutizovat. To ostatně škodí jakémukoliv iracionalismu a je to obvyklým důsledkem jeho svůdnosti. Ale v kontextu nastupující „informační“ společnosti je skutečně vhodné trochu poodstoupit a fascinovaně hledět na tu naprosto nepředstavitelnou emisi rojících se technických i literárních obrazů, spekulací, pseudovědeckých motivů, hloupoučkových příběhů, pro jejichž rozhýbání je třeba gigantického množství vyprodukované energie. A to vše zcela autonomně. Sebevýznamnější motivace v řádu jednotlivých kauzalit určujících pohyb jediného syntetického obrazu, nedokáže osvětlit tak monstrózní projekt, v němž se v modrobílé bouři spalují celé civilizace. Tento pohyb otrásá i formální povahou literární produkce. Proto bude specifickým gestem postmoderní literatury spíše diferenciální zásah do již vyprodukovaných obrazů než jejich tvůrčí výstavba. Jistě by mohl někdo namítat, že spolu s technickými obrazy jsou vytvářeny i velkokapacitní datové schránky určené

⁶⁴ BATAILLE, Georges. *Prokletá část: Teorie náboženství*. Praha: Herrmann, 1998, s. 26

⁶⁵ Tamt., s. 26

k jejich memorizaci, od celuloidu až po cloudová úložiště. Že se zde v pravém slova smyslu nic neničí. To ovšem nemění nic na faktu, že informační hodnota naprosté většiny těchto objektů je téměř nulová a stěží lze zabránit jejich entropickému zániku.⁶⁶ Ví to každý pracovník veřejné správy, každý bankovní úředník, laborant, operátor televizního programu, počítačový programátor, každý PR programátor mínění, každý uživatel fotografické funkce tříbící z tisíce typizovaných selfiček od moře to jediné, které dá na Facebook, stejně jako všichni jeho virtuální přátelé, kteří mezi tisíci uveřejněných selfiček na to jediné, jako kapku v moři, okamžitě zapomenou. To není smutné. I bez technologického zprostředkování by na takovou zbytečnost každý zapomněl. Problém spočívá v tom, že to není zadarmo. Pouhý pohled stěží zanechá takovou uhlíkovou stopu jako výroba, dovoz a údržba jednoho smartphonu.⁶⁷

Ve střízlivé chvíli si tak Philip K. Dick část této skutečnosti uvědomí a napíše povídku *Trampoty se světy*,⁶⁸ reflektující některé dobové aspekty prochvívající nejen jeho tvůrčí činností.

Ústřední scéna příběhu se odehraje na jednom drogovém večírku. Hlavní hrdiny povídky ta událost výrazně zasáhne. Společnost Světotorba totiž vyrábí kulatá interaktivní akvária, v nichž je možné vybudovat si vlastní svět. Je to celé morálně pochybné, protože bytosti obývající tyto světy nejsou tak úplně virtuální. Jsou jenom speciálními mechanizmy dolovány ze subatomárního světa a reprezentovány v naší dimenzi. „Existuje neskutečně mnoho subatomárních světů. Jsou mikroskopickou obdobou našeho vlastního světa. Je to už téměř sto let, co Světotorba vyvinula způsob, jak ovládat přírodní síly a tlaky na mikroskopických úrovních, analogických našemu vesmíru, s přesností na třicet desetinných míst.“⁶⁹ Tak si účastníci večírku vzájemně předvádějí své světy. Je vyhlášena soutěž o to, který z nich je nejlepší. Vyvrcholením večírku bude futuristický potlach, jenž alegorizuje pulzující background našich konektivních životů.

⁶⁶ O problematice technické memorizace blíže Luciano Floridi. Viz FLORIDI, Luciano. *Čtvrtá revoluce: jak infospéra mění tvář lidské reality*. Přeložil Čestmír PELIKÁN. Praha: Univerzita Karlova, nakladatelství Karolinum, 2019. Studia nových médií. ISBN 978-80-246-3803-4, s. 33-38

⁶⁷ Ekologickými problémy spjatými s produkcí zdánlivě nemateriálních simulací se dlouhodobě zabývá Jussi Parikka. Viz PARIKKA, Jussi. *Geologie médií*. Přeložil Jan PETŘÍČEK. Praha: Univerzita Karlova, nakladatelství Karolinum, 2020. Studia nových médií. ISBN 978-80-246-3914-7.

⁶⁸ DICK, Phillip K., *Trampoty se světy*, In: DICK, Philip K. *Planeta, která neexistovala: sbírka sedmadvaceti antiutopicky a hororově laděných sci-fi povídek, vydaných časopisecky v letech 1952-1955*. Přeložil Bob HÝSEK. Praha: Argo, 2006. ISBN 80-7203-811-7.

⁶⁹ Tamt., s. 290

Lora (výherkyně soutěže pozn. aut.) otevřela ústa. Po záhybech ochablého obličej je stékaly sliny. Rty jí škubaly. Zvedla svou bublinu nad hlavu, těstovitá hrud' se jí přitom křečovitě vzdouvala. Obličej se jí zkrivil, tlusté tělo se groteskně prohnulo. Bublina jí vyletěla z rukou a roztránila se o pódium. (...) Rozpoutalo se peklo. Po celé místnosti majitelé rozbíjeli své světy, ničili je a dupali po nich. Podrážkami drtili jemné kontrolní mechanismy. Muži i ženy řádili jako smyslů zbavení.⁷⁰

Obvykle to bohužel není taková sranda, protože vytváření, rozehýření a likvidaci (vždy nějak movitých) světů vykonává spousta lidí jako své zaměstnání. Text dále pokračuje zamyšlením zděšených hrdinů nad shlédnutou scénérií. Dojdou k závěru, že se jedná o neurotickou kompenzaci. Ta vychází z rozporu mezi tím, že vesmírné letky prozkoumaly celou sluneční soustavu, jejich návratem s prázdnou, a nadějami s tímto projektem spojenými (vzpomeňme na Campbellovo učení o vnitřní provázanosti co možná nejširších aspektů budoucího života). Veškeré fantazie směřující k cizím rasám se vyprázdnily. Nezůstává nic jiného než ta morálně pokřivená zábava. Hlavní hrdina, vlivný politik, se však pustí do procesu, jímž chce dosáhnout stažení výrobků Světotvorby z prodeje. To se mu nepodaří, málokoho přesvědčí jeho mravní kázání. Záhy však svět zasáhne zpráva, že byla objevena obydlená planeta. Všechny zachvacuje bouřlivé nadšení. O produkty Světotvorby rázem klesá zájem. Hlavní hrdina se se svou přítelkyní vydá na cestu domů nově otevřeným Pacifickým tunelem. Ovšem, výměnou za nově rozšířené obzory dojde k další neočekávané události, která příběh zakončí.

„Co se tam stalo?“ zeptala se Julie jednoho ze zachmuřených, unavených mužů. Ten si právě ohmatával řezné rány na tváři a krku.

„Zemětřesení“

„Ale jak to? Copak ten tunel nepostavili tak, aby –“

„Bylo to velké zemětřesení.“ Muž unaveně potřásl hlavou. „Nikdo to nečekal. Máme obrovské ztráty. V tunelu byly tisíce terramobilů a desítky tisíc lidí.“

Druhý záchranář zabručel. „Byla to vůle boží.“

Hull strnul. Nevěřicně zamrkal.

„Co se děje?“ zeptala se ho Julie.

„Nic.“

„Určitě? Není ti nic?“

Hull mlčel. Seděl v hlubokém zamyšlení a ve tváři se mu zračil rostoucí děs.⁷¹

Tematicky se jedná o podobnou povídku, která byla rozebrána v první kapitole. Rozdíl je zjevný. Hra s možnými světy je v předchozí povídce zřetelně orámována, přestože

⁷⁰ Tamt., s. 281-282

⁷¹ Tamt., s. 298

i tam jsme odhalili určitou vetchost. Zde se na konci příběhu naši hrdinové setkávají s tímž osudem, jemuž na večírku pouze znechuceně přihlíželi. Fikce je odrámována. S rostoucím množstvím vyprodukovaných světů a možností jejich poznání se korektivní autorita čtenářovy vlastní reality povážlivě otrásá. Fikce tančí nocí pravdy, aby se stala září jejích ostatků. Je to počátek selhání referenční funkce světa v dimenzi, kterou určují jeho fiktivní reprezentace. Potud Baudrillard. Svět však probleskuje nazpět v sur-realitě referenční funkce fikce objektivující její reálné re-projekce. Potud Hegel. „Pravda je věcí fantazie.“⁷² Tvrzení platné v obou směrech.

⁷² LE GUIN, Ursula K. *Levá ruka tmy*. Praha: Argo-Panda, 1995. ISBN 80-901829-3-3, s. 15

3. SEN O PŮVODU

Není lehké ukotvit historický moment, ve kterém vědomí individuality, v humanistické tradici spojené s neodvislým individuálním vědomím, tedy subjektem poznání, ztrácí svůj počátek a tím své oprávnění. Jak by bylo ostatně také možné hovořit s lokační přesností o místě, v němž jakákoliv struktura generuje svůj původ, zvláště tehdy, je-li hledisko pozorovatele součástí soustavy. Odstup vůči pozorované soustavě je teoreticky možné pro jakékoliv vědomí zaujmout pouze tehdy, došlo-li ke komplexní strukturální proměně, zahrnující samotné hledisko. Pak ovšem není možné vyjádřit strukturální uspořádání soustavy pozorované prostřednictvím hlediska ukotveného v soustavě následující jinak, než způsoby, které jsou na této úrovni ontogeneze představitelné. Přičemž tato představa samotná je neodlučitelná od integračních dispozic struktury původní.

Kde a jak dochází k této decentralizaci, k myšlení strukturality struktury? Bylo by poněkud naivní spojovat tuto práci s nějakou událostí, naukou nebo autorským jménem. Neboť tento děj bezpochyby patří k totalitě té epochy, která je naší epochou: vždy již o sobě dával vědět a vždy již *působil*.⁷³

Žádná moudrost předků, žádní bohové, žádný původ ani eschatologie, ale ani žádná negativní svrchovanost přespočetného vědomí. Jak domácky a zabydleně dnes na člověka působí nedělní procházka Antoina Roquentina Hospodskou ulicí, jehož pohled, okolím nezaznamenan, bloudí uvnitř davu a pozoruje dojemné rituály, obnošené, avšak dobře padnoucí masky, krystalizaci náhodných společenských agregátů, vazby utkané ze střepů konverzačních tlachů, niterná chvění prosakující hnilobou umrtvující každodennosti.

Zvonek kina Eldorado se rozléhal v čistém vzduchu. To zvonění za bílého dne je dobře známý nedělní zvuk. Přes sto lidí stálo ve frontě u zelené zdi. Dychtivě čekali na dobu něžných temnot, uvolnění a nenucenosti, na dobu, kdy bude plátno, lesknoucí se jako oblázek pod vodou, mluvit a snít za ně. Marná touha: něco v nich zůstane křečovitého; příliš se bojí, že by jim někdo mohl zkazit jejich krásnou neděli. Za chvíli budou zklamáni, jako každou neděli bude film pitomý, soused bude kouřit dýmku a plivat mezi kolena, nebo Lucien bude strašně nepříjemný, neřekne jedině milé nebo vlídné slovo, nebo na ně jako naschvál zrovna dneska, když si jednou vyšli do

⁷³ DERRIDA, Jacques a Miroslav PETŘÍČEK. *Texty k dekonstrukci: Práce z let 1967-72*. Bratislava: Archa, 1993. ISBN 80-7115-046-0, s. 179-180

kina, přijdou zase mezižeberní bolesti. Za chvíli začnou v temném sále narůstat drobné, němé hněvy, jako každou neděli.⁷⁴

Jak nostalgická je osamělost, jejíž hloubka se stále opírá o gesto rozřazující vnějšek vágních konvencí a nevyřčený vnitřek potlačených úzkostí. A jak odlišný bude o třicet let později (shodou okolností také v neděli) prožitek z vnitřku anonymní masy u člověka, který nemá ani jméno a jenž už pro nás nemá jinou minulost než hořkou vzpomínku na to, jak si vlastním zaviněním v laboratoři poleptal tvář tekutým kyslíkem. V dusném horku vytopeného vlaku plného lidí skrývá svou obmotanou tvář za vysokým límcem, neschopen pohybu. V okenním odraze si všimne rodinky za jeho zády. Rodiče si prohlížejí reklamní plakát, zatímco mladý klučina mu věnuje pohled, v němž se mísí „úžas, znepokojení, hrůza, objev, podezření, váhání, okouzlení, zvědavost.“⁷⁵ Obvazanému muži se podaří tento pohled, jehož nepřírozený objem se jej téměř fyzicky dotýká, rozpustit v usebrané představě pozastavující okolní dění.

Co by asi dělali, kdybych se beze slova před tou rodinkou zeširoka rozkročil a popásaje se na jejich zmatených rozpacích sňal své brýle a bílou nemocniční masku a začal si rozmotávat své obvazy? Jejich rozpaky by se změnily v paniku a pak by začali prosit o smilování. Jenže já na to nedbám a dál rozmotávám obvazy. Abych ještě o něco zvýšil efekt, poslední obvaz si jedním prudkým pohybem strhávám, беру jej do špiček prstů za horní konec a nechávám sklouznout k zemi. Jenže má tvář, která se zpod obvazů zjeví, je již něco docela jiného než dosud. Ne, není jen odlišná od mé dosavadní tváře, je už vůbec nepodobná lidské tváři! Bronzová nebo zlatá barva anebo možná průhledná..., voskově bílá by mi asi slušela nejvíc. Jenže rodinka by se už ani nezmohla na to, aby se přesvědčila, jakými barvami hraji. Neměla by už ani čas ujasnit si svůj dojem, že jsem něco mezi bohem a ďáblem; všichni tři by se proměnili v kámen, olovo či nějaký hmyz.

Uvnitř vagónu náhle nastal šum a já jsem se vzpamatoval. Vlak dorazil do stanice, kde jsem vystupoval.⁷⁶

Zatímco Roquentin proplouvá davem hladce a naprosto nepozorován, zde se rozehrávají jiné vazby. Ve výměně mezi pohledem hýřícím celou škálou protichůdných emocí a prázdnotou dřímající v obvazech neexistuje žádný povrch nebo hloubka. Je to pohyb čiré anonymní neutralizace. Objekt nehybně zabalený ve svrchníku jako brouk proměňuje ve ztuhlý hmyz své okolí voskově bílým odrazem, v paralyzujícím

⁷⁴ SARTRE, Jean-Paul. *Nevolnost*. Přeložil Dagmar STEINOVÁ. Praha: Odeon, 1993. Pocket program. ISBN 80-207-0387-X, s. 57

⁷⁵ ABE, Kōbō. *Tvář toho druhého*. Přeložila Vlasta WINKELHÖFFEROVÁ. Praha: Svoboda, 1981. Jiskry (Svoboda), s. 55-56

⁷⁶ Tamt., s. 56

fotografickém čase. Tato diagnóza už nevede řez mezi jedincem a společností. Původ jednotlivin už není možné pozorovat separátně bez jejich účinků v celku, v nichž se nadobro vytrácí. „[V] naší moderní společnosti už nic není *přirozené*. A není vlastně důvodu, proč bychom se nad tím měli rmoutit. Docela dobře můžeme být veselí, mluvit, milovat se, dělat obchody, vést válku, psát romány; ale nic už z toho nebudeme moci dělat, aniž bychom o tom přemýšleli – jako třeba dýcháme bez přemýšlení,⁷⁷ říká Robbe-Grillet. A naše přítomnost, tak bohatá na dusivé záchvaty panické úzkosti, dýchací přístroje, roušky, masky a vzduchové filtry, jenom potvrzuje důslednost této tendence.

⁷⁷ ROBBE-GRILLET, Alain. *Za nový román*. Přeložil Petr PUJMAN. Praha: Odeon, 1970. Odeon, s. 67

3.1. O pronikání světů

V průběhu šedesátých let se v různých fázích výzkumu podaří syntetizovat mRNA řetězce s vybranými nukleotidy. Jednotlivé kodony jsou klinicky přiřazeny k jimi transkódovaným aminokyselinám, základním stavebním jednotkám proteinů, jejichž výstavba je určována pořadím jednotlivých nukleotidů umístěných na sekvenční bázi DNA, transkribovaných pomocí ribonukleové kyseliny. Tak byl v roce 1966 uveřejněn genetický kód. Stržením závoje „pouhé“ hypotézy vstupuje, spolu s ověčením svých „tvůrců“ Nobelovými cenami, ve známost nově fundovaná zdrojová báze, zodpovědná za komplexní projekci živých organizmů. Původ těchto složitých soustav je přitom v horizontálním přenosu zavázán replikaci kódů v jádru každé nově syntetizované buňky, a ve směru vertikálního přenosu procesům transkripce a translace, řídících tvorbu hmotného substrátu, jenž je pro tento kód nositelem. Je to určitý niterný paradox. Žádný primární zdroj kódu, tedy řetězec DNA, nemůže produktivně existovat vně fyziologické reality, jejímž je základem. Původ živé látky je odhalitelný pouze ve své expresi. Ta je dílem překladu, jehož je překládaná skutečnost integrální součástí. Její vstupní hodnoty jsou samy o sobě nedetekovatelné. Ustrojená látka je jejich označujícím. S tímto faktem koresponduje *centrální dogma molekulární biologie*, dle kterého „přenos genetické informace z nukleové kyseliny do nukleové kyseliny nebo z nukleové kyseliny do bílkoviny je možný, ale její přenos z bílkoviny do bílkoviny nebo z bílkoviny do nukleové kyseliny možný není.“⁷⁸ Potvrzení této hypotézy vcelku úspěšně vyvrací Lamarckovu představu o dědičné přenositelnosti exprimovaných vlastností. Organizmus ztrácí své dějiny. Anebo lépe: nikdy žádné neměl. Nauka oprávněná svou dobou k jejímu pohlcení. A bylo by naivní, v souladu s Derridovou poznámkou citovanou v úvodu této kapitoly, uvažovat o tom, jak moc vděčí tato teorie Neumanovu celulárnímu automatu. A tak i obraznost poplatná své době bude vyrůstat na vratké půdě prolínajících se diskrétních systémů, které, zapuštěny jeden v druhém, vzájemně generují svůj původ.

Návštěvníci planety Eden narazí při své průzkumné činnosti na obří fantaskní budovu. Její stěny tvoří propustná opona připomínající buněčnou membránu. Poslední, kdo se odváží projít zdí, bude kybernetik.

⁷⁸ ROZSYPAL, Stanislav, *Přehled biologie*, Praha: Státní pedagogické nakladatelství, 1987, s. 198

Zavřel oči a udělal krok kupředu. Na okamžik ho pohltilo temno – pak nastalo světlo. Octl se po boku ostatních – na dně obrovské prostory plné dýchavičného, šumivého funění. Zdola šikmo vzhůru, shora kolmo dolů, z jedné strany na druhou, se pohybovaly obrovské, křížující se, nestejně silné válce, trubice nebo sloupy, místy se cibulovitě rozšiřovaly, jinde zužovaly, otáčely se přitom podél své dlouhé osy, navzájem se překrývaly, vibrovaly, a z pozadí tohoto lesa třpytících se těles, který se táhl na všechny strany a byl v ustavičném pohybu, ozývalo se neznámo odkud přicházející, čím dál rychlejší mlaskání, které najednou přestávalo, pak následovalo několik bublavých zvuků a celá ta série hlomozů se znovu a znovu opakovala.⁷⁹

Netřeba nikoho napínat, „je to továrna, automatická továrna!“⁸⁰

Průzkumníci tedy procházejí továrnou a zoufale se snaží rozklíčovat jednotlivé kroky, z nichž je seriálně komponován vnitřní pohyb tohoto biomechanického procesoru o rozloze několika čtverečních kilometrů. Nic, než vzájemně nespojité, významu prosté obrazné segmenty. A pak organický output ohraničující konec programu.

Vtom se nafoukla čockovitě vydutá, šedá stěna závitnice přímo před nimi, něco s ní zevnitř cloumalo, nadouvalo se – bezděčně couvli, tak nebezpečně vypadal ten nadýmající se, špinavě šedý puchýř – najednou beze zvuku praskl a z kulatého otvoru vypustil proud černých těles. (...) „Hotové výrobky“, vykřikl inženýr, přiběhl k okraji a bez rozmýšlení se hluboko sehnul a uchopil výčnělek černého předmětu, který ležel nejbliže. (...) Byl velký asi jako lidský trup, měl světlejší, polopřůhledné segmenty, v nichž se třpytily zatavené řady čím dál drobnějších, kovově se lesknoucích krystalků, a na povrchu otvory vroubené uchovitými vrcholky – na dotek drsnou mozaikou výčnělků z tmavě fialové a proti světlu černé, neobyčejně tvrdé hmoty – byl zkrátka nesmírně komplikovaný.⁸¹

Avšak zdaleka ne tak nepochopitelný jako následné pokračování procesu, ve kterém jsou hotové produkty znovu vstřebány celou mašinerií.

„To máte tak“ řekl s podivným úsměvem doktor. „Tyhle věci jsou nasávány támhle;“ ukázal na právě se otvírající rypákovitý chřtán, - „hled’te, ten se uvnitř rozpálí, vidíte?“ – „Teď se všechny roztaví – smísí – vyjdou v určitých dávkách nahoru, tam začíná obráběcí proces, když ještě jsou žárem skoro višňově rudé, padají dolů, do podzemí, tam musí být ještě jedno patro, a tam se s nimi znovu něco děje, vracejí se takovou šachtou sem, docela bledé, ale ještě žířící, udělají si výlet až pod střechu, padají támhle do toho bubnu“ – ukázal na závitnici – „potom do skladiště hotových

⁷⁹ LEM, Stanisław. *Planeta Eden*. Přeložil Jaroslav SIMONIDES. Praha: Lidová demokracie, 1960, s. 37-38

⁸⁰ Tamt., s. 38

⁸¹ Tamt., s. 39-40

výrobní, z něho jedou zpátky do toho chřtánu, roztavují se v něm a tak dokola, bez konce – dostávají formu, seřadí se, roztaví se, dostávají formu...“⁸²

To není nějaké perpetuum mobile, žádný sen industriální společnosti, ve které mohutné parní stroje odčerpávají vodu ze zatopených šachet uhelných dolů, aby mohla být lidskou silou vytěžena potrava pro jejich útroby; kde triadické rozložení sil mezi vykořisťujícími, vykořisťovanými a stroji ještě v nerovnoměrné konfiguraci pozic, jejich obsazením a vzájemnou kolaborací, umožňuje sociální dějiny. Je to absurdní sen postindustriálních aparátů, zaklesnutých v in-formačních smyčkách, kde jsou na vstupech a výstupech programu bezobsažné sloučeniny vyživující jeho formální procesy na revanš obdařeny spektakulární identitou. „Zůstávají ústa, jícny, jež nasávají prožitky. A zůstávají rty, které prožitky zase vylučují. Masová společnost je společností trubic.“⁸³ Snad právě proto by byl vhodným kandidátem pro ilustraci této scény Hans Rudolf Giger, přestože četným botanickým pasážím by příslušel spíše René Laloux.

Trochu odlišným způsobem je tato směs rozředěná v jedné povídce Kóbó Abeho. Také zde, jako v povídkách z předchozích kapitol, dochází k překrývání možných světů. Rozdíl je v tom, že se zde fikce a realita nerozlamuje na hranici dimenzí, ve vyprávění přiléhajících k prostorovým blokům nebo mikroskopickým simulacím, nýbrž na hranici věků.

Hluboko v uhelných vrstvách najdou archeologové olověné vejce. Jedná se o *hibernační skříň Clarentova typu*. Osoba uvnitř zamražená se nechala uvést do hibernace v roce 1987. Skříň měla být otevřena přesně o sto let později. Jenže z neznámého důvodu se celý projekt zasekl a tak bylo vejce nalezeno až jako pravěká památka významné vědecké hodnoty o osm set tisíc let později. Pan profesor, jenž se z vajíčka vyklube v hale Historického muzea před zraky lidí z budoucnosti, trne zděšením. Měl na něj čekat uvítací výbor, sláva a nekončící hostina za to, že se obětoval a zachoval se jako přenosné paměťové médium pro služby budoucím generacím. Namísto toho se setká s novou podobou lidstva, která se mu zdá naprosto neskutečná: „Že by to tedy přece jen byli lidé?... Ale ty jejich podivně zkroucené postavy... Co to jen je? Ovšem, něco mu tolik připomínají... Už to má! Jsou to kaktusy v lidské

⁸² Tamt., s. 41

⁸³ FLUSSER, Vilém. *Postdějiny*. Přeložil Petr BLÁHA. V Mělníku: Přestupní stanice, 2018. ISBN 978-80-270-4476-4, s. 79

podobě!“⁸⁴ A protože se skládají z různých neforemných boulí, výstupků a zúženin, jsou nazí a zelení a opentlení jemnými třásněmi, je to natolik šokující, že by to raději neviděl. „Ale on, muž obdařený vynikajícím intelektem a vyvolený za vykladače lidských dějin, on tak bystrý pozorovatel, se prostě nemohl nedívat.“⁸⁵ On sám však nepůsobí v převrácené perspektivě o nic přirozeněji:

Podivný velký hrbolek na jeho krku divoce poskakoval nahoru a dolů. A potom se z jeho roucha (snad to je roucho, přece snad to nebude záhyb kůže?) vynořila bledá nevzhledná ruka a uchopila směšně vypoulené oči. Ale ne, oči to asi nebyly. Pod očima, které ruka sňala, se objevily ještě jedny oči, šikovně zasazené do tváře, které byly sice také dost ohavné, ale přece jen se trochu víc podobaly očím, takže to předtím zjevně nebyly opravdické oči, jen nějaká jejich ozdoba či náhražka.⁸⁶

Jakmile si však na sebe obě rasy zvyknou, dozvíme se, že botanolidé kombinací genetické manipulace a náhodné mutace nakonec vyžrali nad přírodou tím, že jejich žaludky během hladomoru strávily samy sebe a oni se naučili fotosyntetizovat potřebné látky stejně přirozenou cestou, jako to dokáží rostliny. O jejich blahobyt se stará jakási ošklivě zmutovaná kasta otroků, kteří do velkého skladiště přinášejí, co je potřeba. Jejich rostlinná existence jim zaručuje poměrně dlouhý život, a tak se většinu svého času pekelně nudí, čekají na smrt, na kterou mají právo až po dosažení pětistého roku života a sázejí se zlatými mincemi, jichž je plný sklad, o to, ve které ruce mají oblázek. Nakonec se ukáže, že zmutovaná kasta otroků je ve skutečnosti víceméně normální lidskou rasou, o sto dvacet tisíc let mladší než zelení lidé. A zelení lidé jsou zase ve skutečnosti udržováni v přírodní rezervaci, zbudované v Městském muzeu pravěku. Olověné vajíčko vykopali noví lidé a narafičili je schválně do muzea zelených lidí, aby mohli pozorovat, jak na ně bude normální člověk reagovat.

Zatímco u Kafky, s nímž je Kóbó Abe spojován⁸⁷, se ohýbají postavy, touhy a děje přes přepážky, zde se o přepážky paměťových institucí ohýbají celé eony v horizontálně protkaných, vějířovitých cyklech. Dějiny, alespoň v té podobě, v níž samy sebe poznávaly, jsou uloženy do rezervace, kde je jim umožněno sterilně prožívat svůj věčný návrat. Úplně stejně jako Indiáni z Baudrillardova příkladu, pasterizovaní v etnology

⁸⁴ ABE, Kōbō. *Červený kokon*. Přeložil Vlasta WINKELHÖFEROVÁ. Praha: Odeon, 1971. Soudobá světová próza (Odeon), s. 41

⁸⁵ Tamt., s. 41

⁸⁶ Tamt., s. 38-39

⁸⁷ Hardin, N., & Kobo, A. (1974). An Interview with Abé Kobo. *Contemporary Literature*, 15(4), University of Wisconsin Press, s. 439-456

navržené rezervaci do podoby, v níž je etnologie může poznávat v jejich „původní“ podobě. „The museum, instead of being circumscribed in a geometrical location, is now everywhere, like a dimension of life itself.“⁸⁸ Snad proto se na konci povídky pan profesor bezdůvodně rozpláče. Nebo taky proto, že si uvědomí svého čtenáře.

⁸⁸ BAUDRILLARD, Jean. *Simulations*. New York City: Semiotext(e), c1983. ISBN 978-0-936756-02-8, s. 15-16

3.2. O třech strojích

Jako naprostá nezbytnost umožňující spojení mezi jednotlivými historickými bloky tu figuruje poměrně rozlehlý překládací stroj, který v sobě synchronizuje všechny jazyky. A to celkem jistě všech věků minulých, a jelikož jej využívají zelení lidé a nezávisle na nich i nejmladší lidská rasa, tak pravděpodobně i všech jazyků věků budoucích. Stačí jen navolit správná indexní čísla. To je dobré, „tenhle složitý překládací stroj je technika, před kterou se smeká.“⁸⁹ V tuto chvíli máme k dispozici schémata tří typů překládacích strojů. Jejich fingovaná realizace a zprovoznění nám v určitých ohledech umožní porozumět Kóbó Abho vědecko-fantastické novele *Tvář toho druhého*,⁹⁰ z níž jsme citovali na začátku kapitoly.

První z nich se spouští, celkem přirozeně, na hranici kultur. Mladý Vilém Flusser, jemuž složité osobní i dějinné okolnosti umožní stát se občanem několika kultur a jazyků, aniž by měl možnost se v nějakém z nich plně zabydlet, přistupuje již ve svém raném díle k otázce překladu z kritické, avšak stále poněkud vágní pozice. Jelikož dle něj (a vší dobové rétoriky) neexistuje syrová skutečnost, jež by korelací usměrňovala významy mezi překládanými jazyky, nacházejí se celé jazykové systémy ve vzduchoprázdnu; vzájemně určovány ve svém vyznění velmi přibližnou záměnou, avšak vzhledem k odlišným úlohám, jež jednotlivá slova plní v rozličných jazykových systémech, není bezvýhradný překlad z jednoho jazyka do druhého možný. Překlad není jen směnou označujících k pevně daným označovaným, je prolínáním na sebe neredukovatelných skutečností. Míra plnohodnotné přibližnosti významů je dána mírou příbuznosti jednotlivých jazykových rodin. „Díky podobnosti, příbuznosti obou jazyků je sice přibližný překlad možný, ale syrové datum, které oba výrazy (...) měly hypoteticky označovat, se ukazuje jako mýtus.“⁹¹ Jelikož již v této knize uvažuje i jiné znakové systémy jako určité mezní možnosti řeči, může být zde, jako v pozdějším díle, „jazyk“ nahrazen „kulturou“, kde je limitace překladu ještě o něco důraznější: „Vlastní kultura strukturuje svět a nabízí tudíž kromě jiného i kategorie, jimiž jiné kultury poznáváme a přijímáme. V tomto smyslu jsou všechny ostatní kultury obsaženy

⁸⁹ ABE, Kóbō. *Červený kokon*. Přeložil Vlasta WINKELHÖFEROVÁ. Praha: Odeon, 1971. Soudobá světová próza (Odeon), s. 45

⁹⁰ ABE, Kóbō. *Tvář toho druhého*. Přeložila Vlasta WINKELHÖFEROVÁ. Praha: Svoboda, 1981. Jiskry (Svoboda)

⁹¹ FLUSSER, Vilém. *Jazyk a skutečnost*. Přeložil Karel PALEK. Praha: Triáda, 2005. Delfin (Triáda). ISBN 80-86138-54-2, s. 31

v kultuře vlastní. (...) Bude to asi tak, že člověk ‚normálně‘ nemůže cizí kultury prožívat, ale jen poznávat, a vlastní kulturu nemůže poznávat, ale jen prožívat.“⁹² Sledující spletitou cestu této distinkce se pokusíme v krátkosti proniknout do překládané kultury.

Do zchátralého sociálního organizmu, kterým bylo Japonsko těsně po válce, byla ústavně injektována utopická představa vítězných mocností o poválečném uspořádání světa. Za podpory rozsáhlých investic se dal do pohybu těžkopádný loutkový aparát, jemuž však kupodivu většina vcelku prozíravých tahů okupační správy nepůsobila proti mysli. Během nějakých třech desetiletí se Japonsku podaří dosáhnout nevídaného hospodářského růstu, mimo jiné i díky radikální redukci investic do zbrojení, korespondující s článkem 9 „mírové ústavy“ zakazující Japonsku vést válku. I technologická propast, jež jej odděluje od zbytku nejvýznamnějších světových ekonomik, se brzy zacelí. Ideologie okupačních mocností (ze své vůle zastoupena Spojenými státy), využívající k demokratizaci země původních administrativních struktur, morálně očisťuje nově vznikající státní útvar tím, že jako první a poslední příčinu válečných zvěrstev označuje rozpadlý militaristický režim Japonského císařství. Na bílém plátně dějin, dočasně anulujícím špatné svědomí, tančí namísto lidských stínů vpečených do ozářených zdí půvabné šmouhy kaligrafie a domácích tradic, rozhýbané všudypřítomnými duchy šintoismu. To vše prostupuje touto vznikající hypermoderní metropolí s omračující harmonií. Nedlouho po skončení okupace tak Západ nalezne v Japonsku své vysněné zrcadlo. Jak by jej jinak také mohl chápat, natož prožívat.

O tom nás ujišťuje například Umberto Eco, když ve své detektivní eseji z konce padesátých let pátrá po kulturních předpokladech západního světa, stojících za tak hladkou implementací pojmu zen do jeho myšlenkových schémat. Provází nás amorfní hudbou Johna Cage, wittgensteinovským svrchovaným mlčením, mystikou mistra Eckharta i důrazem na nepravděpodobnost v moderní fyzice, aby shovívavě připustil, jak moc jsou si některé myšlenkové proudy Západu *podobné* s učením, které vychází z čchanové tradice. Avšak jako správnému Evropanovi vrostlému do své geopolitické pozice, již na rozdíl od slepých mláďat zmítaných v dekolonizačních bouřích, nemůže nic otrást, je mu jasné, že zenové učení může být sice přínosné, nicméně vítězná Evropa by se i tak měla raději držet toho, co jí přísluší.

⁹² FLUSSER, Vilém. *Bezedno: filosofická autobiografie*. Praha: Hynek, 1998. Imago (Hynek). ISBN 80-85906-91-0, s. 60

Ale i když Západ radostně přijme proměnlivost a odmítne kauzální zákony, které ji znehybňují, nevzdá se možnosti znovu ji definovat pomocí provizorních zákonů pravděpodobnosti a statistiky, neboť řád a rozlišující rozum (...) jsou jeho posláním.⁹³

Ani ho nenapadne, že celý tento historický exkurz byl proti své vůli donucen podniknout právě pod nedávno imigrovanou perspektivou, která mu umožnila nově přerastrovat svou vlastní kulturní tradici. Tím spíše jej nenapadne, jak kontingentní se ukáží hlediska zatavená do prastarých kartografických tradic, centralizujících postavení Západu, po jejich rozpuštění na pouhé geosférické útvary, vyexponované z pod optiky speciálně upravených fotoaparátů, vyvinutých společností *Kabušiki gaiša Nikon* a vynesných misí Apollo 15 na Měsíc o pouhou dekádu později. Pan Eco za to samozřejmě nenese vinu, on svou kulturu pouze *prožívá* ve vší její nabubřelosti. *Poznávat* ji pravděpodobně začne, jako každý soudný člověk, až v pralesních pásmech Jižního Vietnamu, vyleptaných napalmem a herbicidy do podoby trsovité pustiny. Což je mimochodem příkladný způsob, jak „definovat pomocí provizorních zákonů pravděpodobnosti a statistiky“ proměnlivou pozici nepřítele.

Vilém Flusser tuto diskuzi posouvá přeci jen o trochu dále, když tvrdí, že konceptuální způsoby, jimiž uchopujeme realitu cizích kultur, jmenovitě těch kultur dálného východu, tvořených izolačními jazyky, nám z nitra těchto skutečností nemohou odhalit téměř nic. Zato se však můžeme dozvědět něco o našich vlastních konstruktech.

Východní kultura ‚o sobě‘ je pro nás součástí světa syrových dat, součástí ‚věci o sobě‘, a je nám přístupna pouze prostřednictvím našeho jazyka. V tomto smyslu tvoří východní kultura součást kultury západní. A pouze v tomto smyslu je tedy legitimní jakákoliv diskuze o Východu. Porovnání obou kultur může být nicméně užitečné, ani ne tak pro pochopení Východu, jako spíš pro pochopení Západu.⁹⁴

Na sebeoslavné futurizaci Japonska, která znehybní výraz svého současného technologického univerza na světové výstavě Expo Osaka probíhající v roce 1970, je pro ostatní kybernetické společnosti cosi příléhavého. Jako by se tu na obří projekci hladce a kompaktně odehrávalo něco, co se v jiných zemích děje pouze fragmentárně, zahlcené těžkopádnými sociálními a generačními rozpory. A očima vnějšího pozorovatele tuto receptivní polohu přejímá například Andrej Tarkovskij, když v roce 1972 vytvoří ve filmu *Solaris*, smícháním ruchů stíhacích pohonů a jiných

⁹³ ECO, Umberto. *Otevřené dílo: forma a neurčenost v současných poetikách*. Přeložil Zora OBSTOVÁ. Praha: Argo, 2015. ISBN 978-80-257-1158-3, s. 229

⁹⁴ Flusser, Jazyk a skutečnost, Praha: Triáda, 2005, s. 54

industriálních šumů se záběry z auta, jedoucího po tokijské dálnici, jednoduchou koláž, sloužící jako přesvědčivý městský exteriér života v budoucnosti. Samozřejmě že ani zde neprobíhá vše tak hladce. Mohlo by se dokonce zdát, že tuto sebe prezentaci oplývající technooptimismem je částečně možné vnímat jako kompenzační syndrom vyrovnávající rozsáhlou amnézii válečné generace, jež byla v důsledku importovaného zlomu v politickém a společenském uspořádání přinucena odvrhnout svou minulost.⁹⁵ Avšak tento syndrom je ve svých projevech mnohem komplexnější. Stejně jako Tarkovského vize je současně srozumitelný ve svých tendencích, jako je ireálný ve své exotice. Například pováleční japonští architekti jako Tenzo Kanage nebo Kisho Kurokawa, kteří se svými realizacemi podíleli na podobě Expa, nacházejí v jazyce *metabolismu* prostor pro re-implementaci japonských tradic na poli moderní architektury. K tomuto znovuvytváření minulosti však dochází díky kritickým rezonancím vtištěným do importovaných modelů.⁹⁶ Povaha japonské poválečné moderny je tedy důsledkem určité „trialektiky“, kde je oscilace složitých mezi historických vazeb fázována vazbami interkulturními. A pro Okcident tak japonská moderna jistě je určitým zrcadlem. Ovšem zrcadlem ironickým, takovým, které v uloupeném pohledu opouští svůj odraz.

Ostatně, má k tomu předpoklady. Jak píše Jan Sýkora:

Japonská kultura má (...) významnou vlastnost, která ji činí čitelnou a srozumitelnou napříč prostorem a časem. Touto jedinečnou vlastností je schopnost komunikace prostřednictvím obrazu. (...) Vizualní složka není textu podřízena, ale je mu zcela rovnocenná, a v některých případech obraz dokonce text nejen doplňuje, ale přímo nahrazuje.⁹⁷

Zcela shodně s touto tendencí uvažuje i Flusser, reflektující svůj Západní sen o existenci univerzálního jazyka.

Mluvený jazyk je na Východě zřejmě jen prvním, nedokonalým ještě stádiem jazyka psaného. Pouze člověk ‚vzdělaný v písmu‘ má skutečně rozvinutý intelekt. Uchopuje znaky způsobem, který se poněkud podobá tomu, jak vnímáme figurativní obrazy. ‚Poselství‘ a estetická kvalita znaku se tu uchopují a chápou současně.⁹⁸

⁹⁵ Je zde možné nalézt obdobné obranné mechanismy, které indikuje Boris Buden v rozloženém sebevědomí postkomunistických zemí. BUDEN, Boris. *Konec postkomunismu: od společnosti bez naděje k naději bez společnosti*. V Praze: Rybka, 2013. ISBN 978-80-87067-70-3, s. 69-75

⁹⁶ URBAN, Florian. Japanese 'Occidentalism' and the Emergence of Postmodern Architecture. *Journal of Architectural Education (1984-)*, vol. 65, no. 2, 2012, s. 89-102

⁹⁷ VESELÝ, Karel. *Made in Japan: eseje o současné japonské popkultuře*. V Praze: Labyrint, 2014. Labyrint fresh eye. ISBN 978-80-87260-63-0, s. 17-18

⁹⁸ FLUSSER, Vilém. *Jazyk a skutečnost*. Praha: Triáda, 2005, s. 56

Ve světle této reflexe se však distinkce mezi kulturou prožívanou a kulturou poznávanou zdá být přeci jen trochu vratká. Jistě platí, že kulturu, „do které se člověk narodí a která ho odjakživa informuje (...), zažívá jako danost světa, tedy jako podmínku.“⁹⁹ Pak to ale ovšem platí stejnou měrou i pro generaci, jejíž první odchované domácí zvíře bylo virtuálním programem *tamagotchi*, prvním seriálem chápavě distancujícím její citové zvraty *Pokémon* a jejíž dětská krajina je dodnes zakódována v narůžovělé osmi-bitové verzi hory Fudži, která na platformě *Nintendo* pozadí finálního zápasu hry *Nekketsu kakutou Densetsu*, a již není v obrazné paměti tak snadné odlišit od nachově povlečených kopců za vesnicí, tvořících večerní pozadí dětských vylomenin. Děti totiž žijí své hry hrou na skutečnost svých her. „Jestliže si (člověk) uchoval nějakou jasnozřivost, může se pak jedině obrátit zpět k svému dětství, které mu, ať už bylo jakkoliv pomrzačeno péčí jeho cvičitelů, připadá nicméně plně půvabů. Tady mu nepřítomnost jakékoli známé důslednosti ponechává perspektivu několika životů uskutečňovaných zároveň.“¹⁰⁰ Zavádět demarkační čáry mezi kulturami, stejně jako mezi hrou a skutečností je očividně smutným privilegiem dospělých.

Tím se samozřejmě nechystáme tvrdit, že by odlišné kultury a odlišné jazyky nebyly utkány ze spletné sítě diferencí, jejichž rezonance jsou vnějšimu pozorovateli inherentně nepřístupné; a že jen proto, že jsme prožívali část japonské skutečnosti uvnitř naší vlastní kultury, jsme také schopni se od raného dětství v důsledku této interaktivní pre-edukace zorientovat v jízdách řádech *šinkansen*. Pouze tím polemizujeme s představou, že povaha cizích kultur je předem programovanou součástí naší vlastní ideologické soustavy, aniž by tato soustava nebyla v jistém smyslu produktivním důsledkem kultury překládané. Uvažujeme tak shodně s Levi R. Bryantem, který užívá překladu jako způsobu možných realizací objektivního světa. Bez ohledu na to, že se v jeho práci jedná o metafyzický problém, neváháme zde citovat pasáž bezprostředně přílehlou k našemu zkoumání:

Když je text překládán z jednoho jazyka do druhého, původní jazyk musí být transformován do jazyka cílového a cílový jazyk musí být transformován do jazyka původního. Během tohoto procesu je vytvářeno cosi nového, difference. Při překladu Heideggerova díla do angličtiny bylo zapotřebí vytvořit mnoho neologismů, aby bylo možné transportovat difference Heideggerova textu. V některých případech musela být vynalezena zcela nová slova, jako například známé

⁹⁹ FLUSSER, Vilém. *Bezvedno: filosofická autobiografie*. Praha: Hynek, 1998. Imago (Hynek), s. 60

¹⁰⁰ BRETON, André. *Manifesty surrealismu*. Přeložil Jiří PECHAR, přeložil Dagmar STEINOVÁ. Praha: Herrmann, 2005. ISBN 80-239-5789-9, s. 13

„*enowning*“: Během překladu tak angličtina nesloužila jako pouhý prostředek pro obsah Heideggerových textů, ale podílela se na tomto obsahu svými vlastními diferencemi a vytvořila překvapivé asociace, rezonance a spojení, které v původním textu nebyly.¹⁰¹

Tomuto přístupu je také mnohem blíže představa Rolanda Barthesa, jenž si vyvolí dekonstrukci kulturních distinkcí za privilegovaný způsob, jak si zjednat svěží náhled na krystalizaci sémantických mikroudálostí.

Při uvažování o Východě je možné usilovat nikoli o jiné symboly, jinou metafyziku, jinou moudrost (...), nýbrž o možnost odlišnosti, proměny, revoluce ve vlastnictví symbolických systémů.¹⁰²

Tak je každý překlad z jazyka do jazyka a z kultury do kultury určitým zárodkem. Netřeba se rmoutit, že jsme nedosáhli vnitřního splynutí s původní intencí díla, zasazenou v jejím kulturním habitu. Přesto můžeme sledovat určení, která jsou nám vlastní tak, že se nám v poznání odhalí jejich jinakost, která nás na oplátku nezanechá bez proměny. A bez proměny tím nezůstává ani vyznění díla. Kniha je vajíčkem, kalusem. A funkcí tohoto typu překládacího stroje je přesazovat původ v souladu s migračními toky odtržených významů. Má omšelé, žluto-černé šrafování, pásy slátané z vyřazených nebo kradených destiček a je moc krásný. Program, aktualizovaný na starém hardwaru NN-318 551, který má sám už dávno překomponované vnitřnosti, je v neustálém napojení na síti, aby zjišťoval vše potřebné o zárodcích, které přesazuje. Bere ohledy na jejich možnosti, citlivě, ale naštěstí ne tak úplně bez rozmaru. Filtruje spoustu informací, některé kanály má úmyslně zablokované, ale miluje babské rady. Nikdy nevíme, jak se rozhodne. Sám už dávno nenese původ svého typu. Schémata, která držíme v rukou, jsou spíše něco jako fotky z dětství. Možná dokonce z ultrazvuku. Kdo by se v tom poznal.

Další stroj se přenáší téměř nehmotně. Jako by sám sebe prozrazoval až v reakcích, v nichž se usazuje. Jinak je to jen průhledná vyboulenina ve vzduchu, snad ani to ne. Byl přítomen už při překladu z jazyka pračlověka do jazyka botanolidí. Na obou stranách překladu totiž na sebe nepřevoditelné promluvy rozkládají tváře účastníků. V jednom směru vychází hlas „z oněch obrovských, ostentativně zakřivených a odolých

¹⁰¹ LIKAVČAN, Lukáš, Václav JANOŠČÍK a Jiří RŮŽIČKA, ed. *Mysl v terénu: filosofický realismus v 21. století*. Přeložila Kateřina BÁRTOVÁ, Palo FABUŠ, Magdaléna Jadwiga HÄRTLOVÁ, Tomáš PIVODA, Martin VRBA. Praha: Akademie výtvarných umění v Praze, Vědecko-výzkumné pracoviště, 2017. Edice VVP AVU. ISBN 978-80-87108-72-7, s. 86

¹⁰² BARTHES, Roland. *Říše znaků*. Praha: Fra, 2012. Eseje (Fra). ISBN 978-80-87429-25-9, s. 14

rtů ohavné masové barvy, připomínajících nezhojenou ránu“¹⁰³ a ve směru druhém se profesor snaží vypátrat, jestli mají zelení lidé vůbec zuby. „Pokoušel se nahlédnout někomu z nich do úst, ale okolí rtů bylo u všech propadlé, takže to na nějaké větší zuby rozhodně nevypadalo.“¹⁰⁴ Pohled plný, pohled prázdný, jako ve vlaku. Rty nateklé, rty propadlé. Tvář je rozhraní mechanismu, kterým se spouští série proměn. Tyto proměny jsou svázány s Abeho raným dílem. Zde jsou právě význačným místem, kde se setkává s Kafkou. Proměny tu mají existenciální hloubku. Jsou literárním záznamem roztržky mezi člověkem a vnímanou skutečností.¹⁰⁵ Zaostřením na způsob, jakým funguje lidská tvář, přesouvá Abe tento problém z lokálních propadlin smyslu, roztroušených v konkrétních událostech bizarního snění a halucinací, do celospolečenské rozlohy. Vyvlastňuje privilegium odcizení jako poslední záchytný bod moderního subjektu a řadí jej v plošné automatizaci vztahů zkonfigurovaných lidskou tváří. Od téhle chvíle bude veškerá úzkost zbavena své intimity a všechna niternost bude převedena na pouhé stopy těkavých korelací. Nebude to již úzkost subjektu neschopného podílet se na objektivitě součinností s ostatními, tedy subjektu ztrácejícího rozum, nýbrž půjde o šokující odhalení, v jaké míře se stala sama subjektivní intence, jakkoliv psychotická, objektivně zaměnitelnou. Problém nastává na jedné straně tehdy, pokud váš stroj dostatečně dobře nefunguje. Tento aspekt je stále ještě existenciální, ale jeho limitní status je dán právě jeho nepravděpodobností. Hlavní hrdina *Tváře toho druhého* zpočátku uvažuje takto:

Je vůbec možné, aby pouhý fakt, že někdo má obličej, dodával tak důležitých práv? Být okukován je snad cena za právo dívat se...? Ne. To, co je hlavně nepřipustné, je můj osud: příliš nevšední a ojedinělý. Na rozdíl od hladovění, nešťastné lásky, nezaměstnanosti, nemoci, bankrotu, přírodní pohromy či prozrazení zločinu nebyl v mém utrpení jeden jediný prvek, který bych sdílel ještě s někým jiným. Moje neštěstí se omezovalo jen a jen na mou osobu, nikdy se nemohlo stát společným námětem rozhovoru s někým druhým. A právě proto na mě nemusí nikdo brát ohled a dělat si výčitky svědomí. A mně není ani dovoleno proti té bezohlednosti protestovat.¹⁰⁶

Přesto se ukáže, že právě neustálé ohledy vůči jeho osobě na pracovišti jsou přesně tím, co mu naprosto znemožňuje zapojit se do přirozeného života kolektivu. Z černého

¹⁰³ ABE, Kōbō. *Červený kokon*. Praha: Odeon, 1971, s. 44

¹⁰⁴ Tamt., s. 44

¹⁰⁵ „As a basis for this metamorphosis, Abe begins with man's cognition of reality. To illustrate man's 'human' condition, Abe refers to the case of a wolf boy found in eighteenth-century France. The boy starts the process of acculturation by taking a lukewarm bath which helps him recognize his skin's sensitivity; from this Abe concludes that human nature is not spiritual, is not innate, but rather has its roots in our physiological perception of the outside world.“ BOLTON, Christopher. *Sublime voices: the fictional science and scientific fiction of Abe Kōbō*. Harvard University Asia Center : distributed by Harvard University Press, c2009. ISBN 978-0674032781, s. 19-43

¹⁰⁶ ABE, Kōbō. *Tvář toho druhého*. Praha: Svoboda, 1981, s. 57

otvoru mezi obvazy na místě úst se neustále řinou nešikovné výpady, ve snaze vyprovokovat ostatní, svého šéfa, dávného přítele, svou manželku. Všechny se snaží stáhnout do místa, kde by mohl své neštěstí komunikovat. Moc by si přál konfrontovat druhé, i za cenu zločinu, se svou osamělostí. Jenže její povaha je reálně nekomunikovatelná. Není usouvztažněná přirozenou dynamikou pulzující mezi subjekty. Rozpačitost ostatních je rozpačitostí člověka přistiženého při samomluvě. Trhlina, kterou vnáší absence tváře do komunikačního pole, je ve skutečnosti prázdnou strojovnou předcházející možnosti tohoto pole se vůbec rozvinout.

At' začnu z kteréhokoliv konce, nit našeho hovoru se vždy otočí stejným směrem a uvázne na stejném místě. Pozbyl jsem už odvahy říci ještě něco víc a ty jsi pochopitelně ústa také neotevřela. Naše mlčení nebylo pouhým vakuem, které vzniklo jen tím, že nám došla nit hovoru. Naše konverzace se vždy rozpadala už od samého počátku do malých úlomků a přecházela v bolestivé mlčení.¹⁰⁷

Ale ruku v ruce s touto nemožností vměstnat svou vlastní nicotu do řeči je odhalena i nicota prostupující odpojeným výrazem druhého. Když se snaží si pro svou manželku představit vysněnou mužskou tvář, která by měla nahradit jeho obvazy a která by mu navrátila určitou sociální hmotnost, nenachází v této empatické intenci nic než rozplývající se kontury.

Ještě dřív, než jsem se soustředil na muže, jsem se pořádně zapotil při pokusech polapit a správně odhadnout tebe. Musel jsem pořádně zaostřit čočky. Ale ty ses vlnila jako medúza, a tak jsem si mohl oči vykukat a stejně jsem do tebe neviděl. Usilovně jsem napínal zrak – až ses mi konečně proměnila v bod, čárku, plošku a nakonec v beztvary prostor a honem honem se snažila proklouznout sítí mých pěti smyslů.¹⁰⁸

„Tvář je přítomná ve svém odmítání být obsahem. V tomto smyslu ji nelze uchopit, to jest obsáhnout. Nelze ji ani vidět, ani se jí dotknout, poněvadž ve vizuálním a hmatovém počítku obaluje identita já jinakost předmětu, který se právě tím stává obsahem,“¹⁰⁹ píše Levinás, a právě identita já, schopná ručit svou vlastní tvář, je tu od počátku zneplatněna. To je také první poloha knihy, kdy se muž bez tváře neustále dovolává své identity, která se přece nemůže s prostou absencí „kusu těla“ jen tak vypařit. Když navštíví plastického chirurga, ten mu vysvětlí, že svou prací především zaceluje trhlinu v duši.

¹⁰⁷ Tamt., s. 80

¹⁰⁸ Tamt. s. 82

¹⁰⁹ LEVINAS, Emmanuel. *Totalita a nekonečno: (esej o exterioritě)*. Praha: OIKOYMENH, 1997. Oikúmené (OIKOYMENH). ISBN 80-86005-20-8, s. 170

Poranění těla, zvláště obličeje, není možno přejít jen jako otázku zevnějšku. Dalo by se říci, že přísluší do oblasti duševní hygieny.¹¹⁰

Když mu hlavní hrdina odporuje, že je přece samozřejmé cenit si více obsahu než zevnějšku, plastický chirurg, pan K., jej pozvolna seznamuje s vážností jeho situace.

Zdá se mi, že mi dobře nerozumíte. Tvář – to je totiž výraz. A výraz, to je... jak bych to nejlépe řekl? Zkrátka, je to něco jako rovnice, kterou se vyjadřují vztahy mezi lidmi. Je to přístupová cesta k ostatním lidem. Když se tato přístupová cesta z nějakého důvodu, třeba sesuvenem půdy, zatarasí, i člověk, který půjde přímo kolem ní, se bude domnívat, že vede jen k neobydlenému, opuštěnému domu, a pravděpodobně ji mine.¹¹¹

Takovéto tvrzení není přijato bez odporu a pocitu podráždění. Přesto je přesně tím, co povede u našeho hrdiny k definitivnímu rozhodnutí.

Kdybych jeho názor uznal, pak by to znamenalo, že já, člověk bez obličeje, jsem navždy uvržen do samovazby, do kobky, k níž nevede přístupová cesta. A proto začala pro mne mít hluboký význam i maska. Můj plán byl pokusem o útěk z vězení, kterým jsem riskoval své vlastní lidské bytí a který úměrně odpovídal beznadějnosti mé současné situace.¹¹²

To vše však vskrytu stále proto, aby se pomstil na povrchním přesvědčení o nezbytnosti existence tváře pro zachování svého nitra.

Není snad názor, že duše a srdce se mohou vyjádřit pouze obličejem, také jen jistým druhem konvence a předsudku? (...) Ještě větší starost mi dělá, zda takové pohodlné, konvenční lpění na tváři naopak vztahy mezi lidmi nezužuje, zda nevede ke stereotypu?¹¹³

Tak se výroba masky stane zároveň experimentálním prostředkem, který má s plnou platností dokázat, že lidské Já zůstává beze změny bez ohledu na nádobu, jež mu propůjčuje výraz. Toto přesvědčení stvrzuje jednou z mála vzpomínek, které alespoň trochu prosvětlují cirkulární tok jeho kompulzivních myšlenek. Ačkoliv i ony mají samozřejmě co do činění s tváří.

Událost, na kterou jsem si od mládí ani jednou jedinkrát nevzpomněl, se mi teď náhle vybavila ve zcela živých barvách. Týkala se příčesku mé starší sestry. Nedokážu to slovy dost dobře vyjádřit, ale mě ten příčesek připadal jako něco krajně nestoudného a nemravného, a tak jsem ho jednou potají hodil do ohně a spálil. Matka však na to nějak přišla. Nebývale horlivě mě vyslýchala a já, ač zcela přesvědčen o správnosti svého činu, jsem najednou nevěděl, co odpovědět, a tak jsem se

¹¹⁰ ABE, Kōbō. *Tvář toho druhého*. Praha: Svoboda, 1981, s. 23

¹¹¹ Tamt. s. 25

¹¹² Tamt. s. 28

¹¹³ Tamt. s. 29

jen rozpačitě červenal. Při troše snahy bych patrně dokázal odpovědět, ale připadalo mi, že vyslovím-li podobnou věc nahlas, jako by se tím pošpinila. Myslím, že mi ústa svíral můj přehnaný smysl pro čistotu.¹¹⁴

Tento smysl pro čistotu je přesně tím, co si náš hrdina přenáší z minulosti, jako představu průzračné evidence svého nitra, nezkompromitovaného vnější přetvářkou. Totéž ostatně tvoří základní téma Abeho staršího současníka Jukio Mišima. Ten nás v ladné próze s názvem *Zpověď masky*¹¹⁵ mléčným jazykem svého vytríbeného stylu uvádí do smutného autobiografického příběhu líčícího naprosto bezvýchodnou nemožnost komunikovat svou homosexualitu. Jeho maska se tu upevňuje zvnitřněnými tlaky svého okolí, pokřivenými do podoby sterilního, cituprázdného výrazu. Je to stále ještě existenciální příběh vedoucí podmíněnou distinkci mezi vnitřkem a vnějškem. A možnost opory o tento typ vznešeného utrpení je něčím, čeho se náš hrdina snaží dovolávat, zatímco však jeho úvahy neustále rozežírá představa, že se věci mají jinak.

Na tomto místě však vstoupíme do vyprávění s nezbytnou poznámkou. Je jasné, že jako děti jiných textů, nevytváříme své představy jen tak z ničeho. Pojmu tváře-stroje věnují ve skutečnosti v *Tisíci plošinách* Deleuze s Guattarim celou jednu kapitolu, kde se píše následující:

Tvář je ovšem něco velice podivného: systém *bílá zeď – černá díra*. Široká tvář s bílými lícemi, křídová tvář provrtaná očima jako černými dírami. Tvář není vnějším obalem toho, kdo mluví, myslí nebo cítí. Forma označujícího v řeči, samotné její jednotky, by zůstala neurčitá, kdyby eventuelní posluchač neřídil své volby podle tváře toho, kdo mluví (...). Dítě, žena, matka rodiny, muž, otec, šéf, učitel, policista nemluví obecným jazykem, ale jazykem, jehož označující rysy jsou vepsány ve specifických rysech tvářnosti.¹¹⁶

Prozkoumávání černé díry, ležící odděleně od možnosti propojení, nacházíme v počátcích knihy. Obvazy slouží jako bílá zeď, zmrzačená tvář plná pijavic jako černá díra, v níž se neustále točí zlomyslnosti, urážky, hořkost, smutek a křik.

Na mé tváři náhle rozevěřela bezedný chrtán hluboká sluj. Zela takovou hloubkou a prázdnotou, až se zdálo, že bych se do ní mohl schovat celý a ještě by zbylo místo. Odkudsi do ní prýštila tekutina podobná hnisu ze zkaženého zubu a kapala dolů. Ten zvuk byl zachycen pachem, který naplnil celý pokoj a který se jako švábi dral odevšad. Z břicha židle, z rohů poliček, z kohoutku nad

¹¹⁴ Tamt. s. 16

¹¹⁵ MISHIMA, Yukio. *Zpověď masky*. Přeložil Klára MACÚCHOVÁ. V Praze: Rubato, 2019. Próza (Rubato). ISBN 978-80-87705-76-6

¹¹⁶ DELEUZE, Gilles a Félix GUATTARI. *Tisíc plošin*. Praha: Herrmann, 2010. ISBN 978-80-87054-25-3. s. 190-191

dřezem, ze stínidla lampy znečištěného hmyzími mrtvolkami... Toužil jsem po čepu, který by utěsnil díru v mé tváři, ať už by jím bylo cokoli.¹¹⁷

Údajný obsah lidského nitra, nezávislý na programu tváře, je tak jenom odporná neartikulovaná směs, hemžící se regresivními záhyby.

Cestu ven z této hrůzy však zaujme stejně nepřípadná snaha o funkcionální převrstvení této niternosti pomocí pseudo organické masky. Bude to dokonalá syntéza všech deskriptivních parametrů, kterými je možné lidskou tvář vyjádřit. Obličej jako textuální model, složený z pojmů. Chemických, psychologických, fyziologických atd. Stranou celého známého světa si v pronajatém penzionu zřídí tajné pracoviště. Je to podzemní dílna, směřující všemožné vědecké a ezoterické teorie s trpělivou modelářskou prací. Knihu neustále prostupují různé typologie tváří, vzorečky a kalkulace, jako například propoziční rozvrh jednotlivých výrazů:

Soustředěný zájem... 16% / Zvědavost... 7% / Souhlas... 10% / Spokojenost... 12% / Smích... 13% / Nesouhlas... 6% / Nespokojenost... 7% / Znechucení... 6% / Podezření... 5% / Rozpaky... 6% / Netrpělivost... 3% / Hněv... 9%¹¹⁸

Tato alchymická laboratoř tvoří opozitum vůči laboratoři, v níž je zaměstnán. Celý život nosil, jako každý *sararíman*, masku, o níž měl za to, že je neodlučitelná od jeho přirozenosti, a jež mu pomohla dosáhnout vysokého postavení ve vědeckém ústavu. Snad poprvé v životě má možnost přepsat to, co jej celý život limitovalo. A možná proto se také v úspěšných krocích, provázejících zrození masky, neustále mísí nespoutaná radost s pocitem strachu a zahanbení. Další vývoj příběhu jej nakonec odvede poměrně daleko od původně hýčkané „duše“ nezasažitelné formou. Vyhotovená maska začne brzy získávat autonomii, provázanou s podivným vnitřním splynutím, které je zadržováno jen občasnými rozpaky. Ale celý ten psychofyzický pokus samozřejmě není žádným zločinem jenom proto, že jej maska ke zločinu nabádá. Když se totiž hlavní hrdina objeví opilý na baru, navzdory svým barvitým úvahám se ani neodhodlá svést „lehkou holku,“ která se mu nabízí. Ten pokus je jenom hloupým důsledkem přepadu do druhého extrému vůči beztvárné prázdnotě, který odpovídá hypotetické realitě kybernetizované společnosti, v níž jsou všichni její členové bezzbytku redukováni na pouhé vztažné souřadnice; hypotetické realitě aparátů zaměňujících kódované rysy na dokladech totožnosti nebo profilech sociálních sítí (kde

¹¹⁷ ABE, Kōbō. *Tvář toho druhého*. Praha: Svoboda, 1981, s. 17

¹¹⁸ Tamt. s. 92

rozdíl mezi nimi je popravdě pouze v jejich zacílení a selekci) za realitu konkrétního člověka, která se ale v kombinatorním řádu těchto identifikačních linií legračně rozplývá. Program sociálních sítí byl ve skutečnosti přítomný v naší societě mnohem dříve než jeho softwarová adaptace do podoby, již dnes disponujeme.

Dnes již nemáme sklon vidět fenomény světa, který nás obklopuje, jako věci, ani jako procesy, ale jako vztahy. Na svět se již nedíváme jako na stav, ani jako na událost, ale jako na reakční pole. Na svět se takto nejen díváme, ale začínáme ho tak i prožívat. (...) Pokud bychom odstranili všechny tyto vztahy a odhalili za nimi skryté „Já o sobě“, zbyla by jen teoretická skoba (vymazávající pomocná figura), na kterou jsou vztahy (jediná konkrétní skutečnost) zavěšovány. (...) Společenské vazby jsou uvolněnější a my máme větší volbu mezi rolemi, které hrajeme. Toto však zároveň prožíváme na jedné straně jako redukci společnosti ad absurdum, na druhé straně jako osamělost. Přes bohatství vztahů jsme bez vztahů, neboť z modelu společnosti byly odklizeny všechny magické a historické dimenze. Model společnost „odmytologizoval“ a to na úkor existenciální dimenze.¹¹⁹

Tyto mravně trochu vyhrocené, avšak v jádru plodné teze Viléma Flussera ze začátku devadesátých let přiléhají k Abého novele s překvapivou hladkostí. A v počínající opilosti si to pod svou maskou uvědomí i muž bez tváře.

Vždyť přece i můj úděl, úděl člověka, který přišel o tvář a musel se uchýlit k pomocné ruce masky, není ani trochu výjimečný! Cožpak to není osud společný všem současníkům...? (...) Ale pro mne teď bylo úžasným objevem již jen pouhé poznání, že za těmi betonovými zdmi jsou všude kolem mne lidé, kteří jsou vězni téhož osudu jako já. Když jsem napjal sluch, neslo se ke mně sténání z vedlejší kobky tak zřetelně, že jsem se jej téměř mohl dotknout dlaní. A za bezesné noci se ke mně valily nesčetné vzdechy, šepoty a vzlyky jako kupovitá bouřková mračna a plnily ozvěnou svých kleteb celé vězení.¹²⁰

Architektura platform pro síťovou komunikaci je virtuálně obsažená již ve stroji tváře. Lokální modulace tohoto programu se samozřejmě aktualizují a revidují spolu s vyslovenými i odhadovanými zájmy uživatelů a zadavatelů programu. Tendencí programátorů je obě linie sloučit. To je komerční politika projevující se operačními zásahy, kterými programátoři získávají svůj feedback obecnou využitelností, podmiňující jejich zisky. V tomto smyslu jsou tyto zdánlivě ne-lidské aparáty naveskrz prostoupeny uživatelskou kulturou, vůči níž jsou optimalizovány. Avšak permutace možností, které program obsahuje, je ve skutečnosti mnohem širší, než jejich reálný, tzn. optimalizovaný rozsah. Proto je jakákoliv fantazie libovolně kombinující vstupní

¹¹⁹ FLUSSER, Vilém. *Postdějiny*. Mělník: Přestupní stanice, 2018, s. 109-112

¹²⁰ ABE, Kōbō. *Tvář toho druhého*. Praha: Svoboda, 1981, s. 131-132

hodnoty s jejich pohybem uvnitř strukturálního prostředí programu z podstaty pravdivou. A náš hrdina v jedné pasáži, jistě mnohem více než Zuckerberg, mučí své svědomí dalekosáhlými představami, sledujícími apokalyptické dopady plošné automatizace výroby masek.

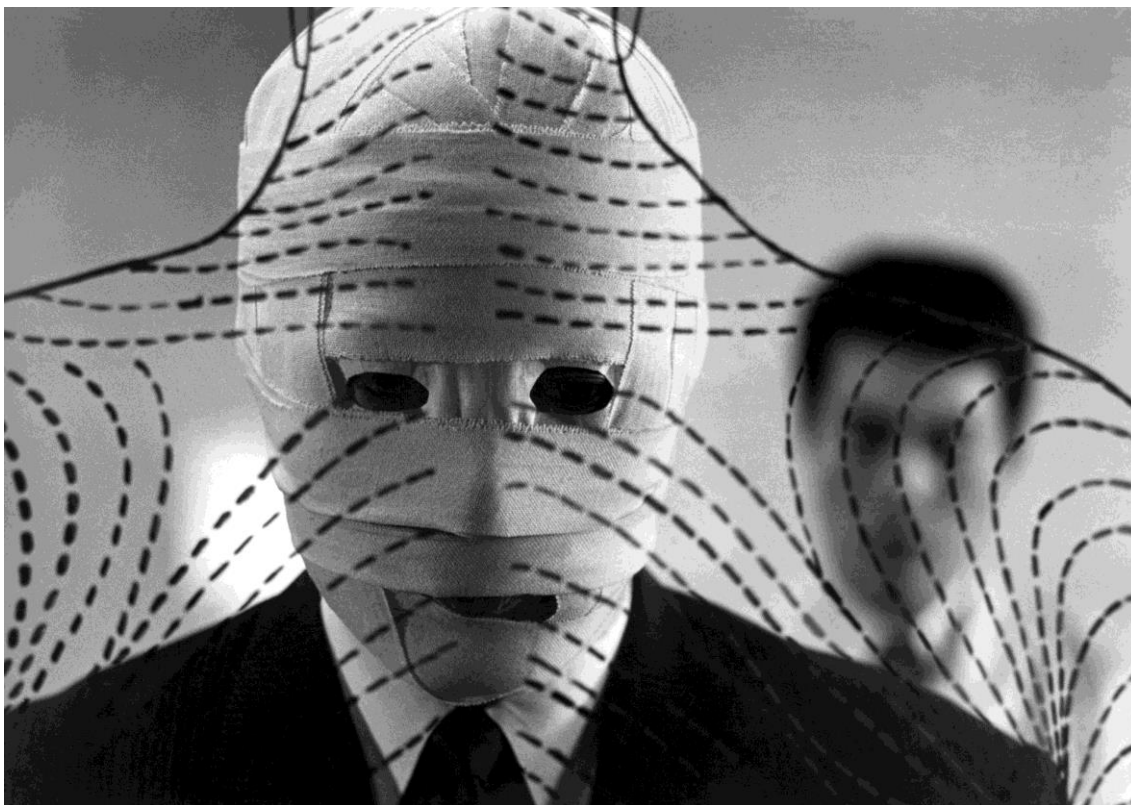
Všichni by si ve snaze uniknout nejistotě, pramenící z toho, že nikoho nevidí, začali měnit masky jednu po druhé, aby byli stále neviditelnějšími než ti ostatní. A potom, až by se honba za stále novými maskami stala běžnou rutinou, by se slovo »individualita« změnilo ve vulgární nadávku (...). A i výrazy jako rodina, národ, právo, povinnost, či podobné pojmy, které pomáhají definovat jedince, by se asi staly mrtvými pojmy, bez obsírného vysvětlení zcela nepochopitelnými.¹²¹

Hvězdy, kéž by tomu tak bylo! Ovšem jinou realizovanou pravdou je, že asistence s autoprogramační tapetáží prázdné skořápky (bílé zdi) uživatelské individuality se programátoři sociálních sítí, spolu s programátory marketingu, ujali s nevídanou vervou. Zatímco instinktivní imbecilita, dřímající pod skořápkou, zoufale nachází své vyjádření v pohyblivých usazeninách kvazi konzervatismů a kvazi revolucí, s nerozlišitelnou orientací, aniž by si všimla, že jejich vyprázdňené statické pojmy, „tradice“ a proklamace, markují politickou (ne)skutečnost mnohem méně, než sama jejich plovoucí povaha.

Na tom, že se rozpadly naše identity, není vůbec nic tragického. Máloco bychom si mohli přát víc, než nahrazení klasických egoismů, spjatých s třídním rozvrstvením, rasovou, národní a kulturní příslušností, i naší druhovou „podstatou“, niterností, samo o sobě beztvarou a křehkou, překládanou pomocí svobodně programovaného stroje-tváře do zcela nových vazeb k lidem, odlišným živočišným druhům i věcem. Tak mohou vznikat nové subkultury, k jejichž příslušnosti nebude třeba definic vyhraňujících své členy. Mnohem spíše budou tyto subkultury postupovat progresivní, těžko kodifikovatelnou, ohleduplnou a nesobeckou (tzn. nefixující) formou organických vztahů.

Dojem svobody, který skýtá na jedné straně hysterická estetizace bezmezného střídání masek a identit, jež můžeme zaujmout, nebo jejich stejně bláhové vyztužování v nekonečných aranžích, syntetizace vztahů, které můžeme vystřídat, stejně jako na druhé straně návrat ke kořenům, k instinktům a pudům, mystice a spiritualitě, původnímu sepejetí se světem a s druhými, je zpravidla svobodou simulovanou.

¹²¹ Tamt., s. 145



Tvář toho druhého [Tanin no Kao] [film]. Režie Hiroši Tešigahara. Japonsko, 1966



Představuje limitní možnosti uskutečnění programu; jeho institucionální utužení, namísto jeho odhalení a tvůrčí re-kompozice.

Jenže právě to náš hrdina nepochopí, jelikož svou chybějící tvář, odhalující jeho přirozenou slabost, nahradí tváří energickou, prozrazující schopnost jednat, odpovídající podle Boulanovy klasifikace číslu tři: „extrovertní a nepřizpůsobivá“¹²² Neustále se opíjí představou, jaké možnosti mu existence masky otevírá. Přesto jí využije zcela dle předpokladů pouze k tomu, aby s ní svedl svou manželku a pomstil se jí za to, že jej odmítla, když se k ní ve tmě s obvázanou tváří pokusil přiblížit. Má dojem, že neprohlédla jeho kamufláž, a tak se začne propadat do nelidského milostného trojúhelníku, v němž žárí na svou vlastní masku. Celý příběh je veden formou zápisníků, které nechává ve svém pronajatém pokoji své manželce k prolistování, aby jí tak připravil skandální odhalení její nestoudnosti. Jenže ona celou maškaru samozřejmě od počátku prohlédla, proč se s ním také bez okolků spustila. Má za to, že to byla pouhá milostná hra. A tak mu na výměnu ponechá jen vcelku krátký dopis na rozloučenou. Jsou v něm i tato krásná slova:

Píšeš, že jsem tě odmítla, ale to není pravda. Nebylo to spíše tak, že ty jsi odmítal sám sebe? Dokázala jsem tvé pocity chápat. A byla jsem také smířena s myšlenkou, že po tom, co tě potkalo, mi nezbyvá než se s tebou o utrpení podělit. A právě proto mě tvá maska učinila šťastnou. Dokonce jsem si v duchu radostně říkala: Láska, to je hra, při níž si lidé navzájem z tváří strhávají masky, a už jen kvůli člověku, jehož milujeme, je třeba snažit se masku si nasadit. Neboť když jí člověk nemá, nemůže dopřát tomu druhému potěšení z jejího stržení.¹²³

Tak se v těchto schématech, jejich pročitáním, teprve odhaluje jemná dynamika tohoto stroje. Zdá se být neviditelný, zatímco jeho funkcí je činit vše transparentním. Ovšem zároveň s průsvitnou formalizací těchto procesů redukuje povahu odhalitelného pouze na to, co je s nimi kointegrativní. Můžeme jej však přenastavit. Jeho autotransparencí a vyvlastněním z jeho zájmových okruhů můžeme vnášet mezi sebe nové podoby skrytosti, oplývající nezobecnitelnou senzitivitou.

Jedině přes zeď označujícího můžeme vést linie neoznačování (...). Jedině v černé díře vědomí a subjektivní vášně se dají odhalit zachycené, rozehřáté, transformované částice, které je třeba oživit pro živoucí, nesubjektivní lásku, v níž se každý spojuje s neznámými prostory

¹²² Tamt., s. 83

¹²³ Tamt., s. 201

druhého, aniž by do nich vstupoval nebo je dobýval (...). Jedině v jádru tváře, ze dna její černé díry a na její bílé zdi bude možné osvobodit rysy tvárnosti jako ptáky (...).¹²⁴

Knihy ani jednou nepřiléhá k popisovaným událostem v jejich reálném čase, jenž by byl předmětem vyprávění. Skládá se z celkem pěti dokumentů. Prvním z nich je úvodní dopis adresovaný manželce, instruující ji k pročetí zápisníků, v nichž je uložen příběh zrodu masky. Pak následují osobní poznámky psané odzadu na poslední volné listy *šedého zápisníku*. Tyto poznámky obsahují i dopis na rozloučenou, psaný manželkou. Na této epistolární formě není v podstatě nic nezvyklého. Například *Tajná historie pána z Musaši*¹²⁵ napsaná Džuničiró Tanizakim ve třicátých letech, se také skládá z úvodního listu kronikáře, předcházejícího hlavní části, a samotného příběhu, rozděleného do několika knih, který má tvar dějepisného pojednání, proloženého mnoha útržky fiktivních spisů. Skutečně nepřirozený odstup, kterým je formálně rozložena navyklá struktura rámcové kompozice, vychází až z nedělitelných tkání, stírajících hranice mezi časem vyprávění, časem četby, časem postav, vyprávěním a realitou. V úvodním dopise klade muž bez tváře své ženě na srdce toto:

Důležitější je, že ty opravdu stále ještě pokračuješ ve čtení mého dopisu. Že můj čas se bude přesně krýt s tvou přítomností. A to, že budeš pokračovat dále i ve čtení mých zápisníků... Že je neodhodíš, ale přečteš až do poslední stránky, na níž dohoním tvůj čas.¹²⁶

Tak by se tedy mohla přítomnost čekání našeho hrdiny krýt s přítomností četby jeho ženy, jejíž role je od této chvíle libovolně zaměnitelná za roli čtenáře, který jí slouží jako vyrovnávací paměť. Čas četby tak splývá s časem jedné z postav, která knihou prochází usazením se v rozložitém rytmu čtenářovy recepce. Jenže čtenářova přítomnost přestane být přítomností hrdinova čekání v momentě, kdy je celá tato interpretační provázanost přeměněna posledními zápisky v minulost, v níž se od nás hrdinova žena opět odpoutává svým závěrečným dopisem. A my se odpoutáváme z pouhého psaného svědectví v momentě, kdy se řádky roztrhnou v posledních vteřinách před chystaným činem, jímž má být znásilnění náhodné oběti maskou. „Už asi nikdy nenapíšeš, jak to bylo dál. Potřebu psaní má člověk asi jen tehdy, kdy se nic neděje.“¹²⁷ Tak je příběh ukončen v mezeře mezi reálným zločinem a děsivým kouzlem, otvírajícím výpust' psaného příběhu do jeho metareality. To je tedy moment, v němž maska vyprávění,

¹²⁴ DELEUZE, Gilles a Félix GUATTARI. *Tisíc plošin*. Praha: Herrmann, 2010, s. 214-215

¹²⁵ TANIZAKI, Jun'ichirō. *Tajná historie pána z Musaši: Mateřská bylina jošinská*. Přeložil Tomáš JURKOVIČ. Praha: Argo, 2017. ISBN 978-80-257-1861-2.

¹²⁶ ABE, Kōbō. *Tvář toho druhého*. Praha: Svoboda, 1981, s. 8

¹²⁷ Tamt., s. 214

spolu s maskou našeho hrdiny, přestává být „ochočená“. A stejně jako tomu bylo na rovině tématu, nikdy nebyla maskou, za níž bychom mohli nacházet nějakou vnitřní skutečnost, tedy přirozené sepjetí s popisovanou realitou. *Tvář toho druhého* vychází několik málo let po Robbe-Grilletově *Žárlivosti*. Takovéto formální experimenty nejsou proto úplně nesamozřejmé, ačkoliv jejich podoba je jistě vynalézavá. A tak je tento průnik naratologických členů možné definovat slovy Abeho francouzského současníka:

Tak jako dříve bylo cosi uspokojujícího v „osudu“, byť tragickém, tak dnes nás zanechávají i ta nejkrásnější ze soudobých děl prázdnými, zaraženými. Nejenomže si nečiní nárok na žádnou jinou skutečnost kromě skutečnosti četby nebo představení, ale navíc se zdá, jako by se věčně potírala, jako by sama sebe kladla v pochybnost, a to tím více, čím více se konstruuje. Prostor tu rozbíjí čas a čas sabotuje prostor. Popis klopýtá, potírá se, točí se dokola. Okamžik popírá kontinuitu.¹²⁸

Nutno říct, že Abeho novela je o poznání soudržnější; a jistě také expresivnější v popisech, než *novorománová* avantgarda v jejich uspořádání. To, co se tu vrství v zápiscích, nejsou ani tak jednotlivé popisy, jako nekonečné apologie jednotlivých kroků a představ, byť by byly sebe nevýznamnější (což taky zpravidla jsou). Zápisníky jsou plné okrajových poznámek, v nichž se neustále reflektuje, prohýbá a podtrhuje to, co bylo vyřčeno před chvílí. Tak je v tomto stylu zanechán dojem retuší, jimiž je rozbíjena jejich časová soudržnost. Byly totiž psány průběžně během dlouhých měsíců, zatímco jejich překotná revize proběhla během posledních tří dnů před tím, než je hrdinova žena přivedena, spolu s námi, do tajné skrýše v penzionu, aby si je přečetla. A sama podobu této úmorné introspekce reflektuje:

Jen jsi bloudil ulicemi a pak jsi psal rozvláchnou, nekonečnou zповěď, připomínající hada zakousnutého do vlastního ocasu. (...) Připadala jsem si jako násilím položena na operační stůl, třebaže mi nic nescházelo, a slepě rozpitvána neschetnými druhy skalpelů a nůžek prapodivných tvarů, jejichž použití a smysl jsem vůbec nechápala. Prosím, ještě jednou si přečti, co jsi napsal a měj při tom na paměti tuto větu.¹²⁹

Není náhoda, že k přirovnání užívá nůžek a skalpelů. Je skutečně lhostejné, kde povedeme řez. Můžeme strhávat masku za maskou a předestřený příběh stejně nebude odhalovat nic jiného, než rozvinutá relační pásma, na jejichž tektonice je konstruován původ jejich uspořádání.

¹²⁸ ROBBE-GRILLET, Alain. *Za nový román*. Praha: Odeon, 1970, s. 109

¹²⁹ ABE, Kōbō. *Tvář toho druhého*. Praha: Svoboda, 1981, s. 202

Toliko k formálním zvláštnostem díla. Text však obsahuje ještě jednu dimenzi, kterou je možné zachytit a která propůjčuje vědecko-fantastické literatuře, v tom nejpřísnějším slova smyslu, jeden nezanedbatelný důraz. Je jí dimenze metodologická. Vágní přesvědčení o tom, že skutečná povaha těchto literárních experimentů spočívá pouze v obsažné bohatosti představ, zastírá reálnou hodnotu jejich odvážných průzkumů, objasňujících formální aspekty imaginace. Citujme vcelku jednu scénu, v níž se vyčerpaný hrdina skrývá před nesčetnými pohledy, oblepujícími ze všech stran jeho obvyčnou tvář. Uklidnění nalezne až v temném sále, spravedlivě rozředený mezi ostatními lidmi, před promítací plochou.

Už si nevzpomínám, jaký film dávali. Vybral jsem si sedadlo v rohu na balkóně a pevně jsem se zahalil do vlahé umělé tmy jako do šálu. Jako krtkovi, který objevil svou krtinu, se mi pomalu zase vracel klid. Biograf připomínal nekonečně dlouhý tunel. Představoval jsem si v duchu, že moje sedadlo se jím řítí jako nějaký dopravní prostředek. Protínám tmu a ženu se dál. Kdybych uměl létat takovou rychlostí, žádná lidská zloba by mě nedostihla! Všem bych unikl, všechny nechal za sebou jako dřevěné panáčky. Předešel bych je do světa věčné noci. A tam bych se jmenoval králem země, v níž panuje pouze hvězdný svit, světélkující prvoci a kapky rosy... Vychutnával jsem své fantazie, připomínající dětské nápisy na zdech, s tajným potěšením stejně jako tajně ukousnuté sousto. Ne, ani nejmenší cípek tmy se nesmí zlehčovat. Vždyť zamyslíme-li se nad ní v měřítku celého vesmíru, pak je právě tma tím elementem, který tvoří většinu reálného světa...

Sedadla v řadě přede mnou se pojednou začala nepřírozně třást. Ze tmy šikmo vpředu se ozvalo nosové, potlačované chichotání nějaké ženy. Pst! tišil ji muž a chvění ustalo. Diváci seděli řídce od sebe a bylo to zrovna v okamžiku, kdy celým sálem burácela ohlušující hudba, a tak si toho patrně kromě mne nikdo jiný nevšiml. Ač se mě to netýkalo, ulehčeně jsem si oddychl. Ale napínal jsem zrak do tmy a nedokázal svůj pohled od těch míst odtrhnout. Plocha plátna zesvětlela a z přítmi se vynořily dva stíny. Límeček ženina bílého mohérového kabátku odhaloval pod dětským účesem štíhlou šíji. Na jejím rameni ztěžka ležela obličejem dolů mužská hlava. Oba byli od hrudi dolů zahaleni do černého pánského svrchníku. Jak jsou pod ním asi navzájem propleteni?

Zvlášť nápadně se ve tmě vyjímalo ženino bílé hrdlo. Její bílá šíje jako by se postupně nořila do límečku rovněž bílého kabátku a hned zas jako by se vynořovala vzhůru. Možná že žena se opravdu pohybovala nahoru a dolů, ale stejně tak je i možné, že se mé oči nedokázaly plně zaostřit a viděly rozmazaně. Mužova pozice byla ještě záhadnější. Ta poloha hlavy..., jako by nakukoval ženě pod záňadří. Levou paží mohl mít obtočenou kolem jejích hýždí stejně jako provlečenou pod její paží. Jeho volné pravé rameno klesalo prudce dolů pod kabát a mohlo tam dělat úplně cokoli. Vpíjel jsem se zrakem do jeho pravé paže, div, že se mi oči nepotily. Ale všechno bylo jako tušový obrázek nakreslený na černou tabuli. Jestliže mi připadalo, že se jeho rameno vlní, pak to bylo proto, že jsem si to přál, a jestli se mi zdálo, že se rytmicky pohybuje, bylo to asi také proto, že jsem tomu tak chtěl. Zřejmě jsem se tak dokonale poddával svému vlastnímu roztoužení.

Náhle se žena hlasitě zasmála. Schoužil jsem se, jako bych dostal políček, a zmocnil se mě pocit, že jsem to já, kdo za ten nečekaný smích může. Ve skutečnosti se však nezasmála žena ve tmě, nýbrž reproduktor za filmovým plátnem. Úplně jako na objednávku se totiž i na plátně odehrávala scéna plná vášně.

Přes celé plátno byl záběr bílého hrdla. Krk sebou prudce škubnul ze strany na stranu, jako by žena bolestně naříkala. Kamera zvolna sjela vzhůru, až se objevily rty podobné čerstvě opečeným uzenkám. Rty byly křiveny přemrštěným, nepřirozeným smíchem. Pak záběr na nosní dírky a na oční víčka tak pevně sevřená, že se téměř ztrácela v pletencích vrásek... A ten smích se postupně měnil v prudké oddechování připomínající pleskot křídel vzrušeného dravého ptáka.¹³⁰

Multimediální interpretace nás samozřejmě nenechá na pochybách, protože toto spojení detailních tělesných záškubů a plynutí, tak jemných jako vlnění kůže, s pronikavou erotickou dráždivostí, rozechvívající zevnitř téměř i samotné plátno, je postup, který – abychom uvedli případ vázaný bezprostřední kulturní blízkostí – se objevuje ve filmové adaptaci *Písečné ženy*¹³¹, Abedo novely předcházející *Tváři toho druhého*. Tato konkretizace, v níž se pohyb popisu manifestuje, jistě může být libovolně zaměnitelná. Ovšem nikoli její jednotlivé kroky. Tento literát-fotograf v živelné cameře obscuře, vychylující technologicky stabilizovanou linii, kde pozici projektoru zaujímá sám pozorovatel a s mechanikou kinoaparátu se setkává až v jeho finální projekci, ozřejmuje funkční principy literární fotografie, jejího obrazného účinku.

Sám Abe se k vzájemnému vztahu mezi obrazem a literou vyjadřuje v jedné své eseji. Skutečnost našeho předmětného vnímání je pro něj neodlučitelná od vnitřního impulsu, kterým se snažíme vše viditelné převádět do jazykové podoby. Jazyk je nástrojem soudržnosti naší reality. Některé obrazy však disponují takovou silou, že není možné je začlenit do již existujících struktur. Takové obrazy jsou výzvou jazyku, jsou trhlinou v kosmu a vždy téměř instinktivně podněcují jazyk k tomu, aby pro jejich zahlazení vynalézal nové formace. Obrazy přízračné, neforemné, dezorientující či jinak násilné tak přirozeně vyžadují od jazyka větší míru integrační invence než obrazy ilustrativní, a jsou proto hybnou silou poznání, křísící zapouzdřené stereotypy vnímání.

¹³⁰ Tamt., s. 58-59

¹³¹ Písečná žena [Suna no onna] [film]. Režie Hiroši TEŠIGAHARA. Japonsko, 1964

A vcelku příjemně zní i paradoxní závěr eseje: „Novelists also have an obligation to participate in the making of dynamite so as to ensure the destruction of language.“¹³²

Literatura tak může přivést samu sebe na kraj svých vlastních možností, v nichž se jimi roznícená obraznost vytrhne ze systému, jenž by měl zaručovat její existenci, a stává se vůči němu paralelní, na něj zpětně neredukovatelná. Přeneseně zde použijeme popisu vycházejícího z teorie fotografie, vypracované *Françoisem Laruellem*:¹³³

Fikce je zcela reálná, ale svým vlastním způsobem, aniž by měla co závidět vnímání. Netvoří nějaký jeho nedostatečný, degradovaný obraz, nebo prostě obraz, operativně vytvořený abstrahováním charakteristik objektu. Těší se určité nezávislosti (ve vztahu k vnímání), která je ale relativní (...).¹³⁴

Tato relativita se utužuje na jedné straně ve vztahu k technologii zápisu, na druhé straně k jeho aktualizaci v mysli čtenáře, v níž se směšuje s jinými obrazy podle možných předpokladů, nikoliv však dle pravidel. *Síla obraznosti*, která tu velmi volně navazuje na Laruellův koncept *síly pohledu*, se může projevat skrze determinace čtenářova kulturního prostředí, nelze je však na ně redukovat. Je kvazi prostorem jejich transcendence. Stejně jako u Laruella fotografie, obraznost „není degradací Světa, ale procesem, který je s ním ‚paralelní‘ a který se odehrává jinde než ve Světě, procesem hluboce utopickým a oprávněně spíše ‚neomezeným‘ než pouze ‚otevřeným‘.“¹³⁵

Knihy jsou prolezlé obrazy jako larvami. Často zůstanou zakuklené. Stejně často však vylétávají jako motýli v celých rojích. Pronikají tělem čtenáře. Ovšem jaké je to tělo? „Rozhodně ne fenomenologické tělo jako součást Světa, či vržené-do-Světa, ale původní a transcendentální arci-tělo, které je od počátku skrz naskrz ‚viděním‘, ale viděním ještě neobjektivovaným.“¹³⁶ Je čtenářským postojem. Výchozí amébou pátravého pohledu. Přesně jako u našeho hrdiny: „Protínám tmu a ženu se dál. Kdybych uměl létat takovou rychlostí, žádná lidská zloba by mě nedostihla! Všem bych unikl, všechny nechal za sebou jako dřevěné panáčky. Předešel bych je do světa věčné noci. A tam bych se jmenoval králem země, v níž panuje pouze hvězdný svit, světélkující prvoci a kapky rosy...“ Z této vzdálené země pak vyzařuje trochu zamžená intence.

¹³² ABE, Kōbō, Richard CALICHMAN a Kōbō ABE. *The Frontier within: Essays by Abe Kobo*. New York: Columbia University Press, [2013]. ISBN 978-0-231-16386-6, s. 65

¹³³ LARUELLE, François. *Koncept nefotografie*. Praha: Fotograf 07, c2012. ISBN 978-80-260-3816-0.

¹³⁴ Tamt., s. 34

¹³⁵ Tamt., s. 22

¹³⁶ Tamt., s. 16

„Vpíjel jsem se zrakem do jeho pravé paže, div, že se mi oči nepotily. Ale všechno bylo jako tušový obrázek nakreslený na černou tabuli. Jestliže mi připadalo, že se jeho rameno vlní, pak to bylo proto, že jsem si to přál, a jestli se mi zdálo, že se rytmicky pohybuje, bylo to asi také proto, že jsem tomu tak chtěl. Zřejmě jsem se tak dokonale poddával svému vlastnímu roztoužení.“ A pak zarážející průlom reprodukováného smíchu provázený záběrem obrovské tváře, v níž se bolestně konkretizují vášně, dosud pouze tušené a hravě rozmazané, ve všestvrzujícím dramatu reality, a náš hrdina tak ztrácí i poslední věrné útočiště. Také zde tedy nacházíme černou díru, plnou rytmicky rozhýbaných obrysů, obsazených touhou, která se přelévá v přísnou a omračující objektivitu bílé tváře. Plátno je tu průsečíkem mezi intimní rozechvělostí nevázaného pohledu, roztavujícího běh Světa, a promítačkou, fixující na plátně pohyb těchto roztoužených intenzit do všeobecně přijímaného tvaru.

Čtenářská představivost je skutečně značně ekonomická. Nemůžeme si představovat, že látka, z níž se skládají její aktualizace, je jakousi panenskou matérií. Kdykoliv si budeme představovat kosmické lodě, vždy budou tvořit směs přejatou z jejich fixovaných vizuálních podob. Ovšem jejich konsolidace není ničím samozřejmým. Tyto fixované objekty se neustále přelévají a stačí jediné slovo, jediný důraz v popisu, aby byla celá představa vymazána a nahrazena jinou, mnohem vzdálenější. Tak může být četba vždy jistým druhem tantrické rozkoše, v níž nejsou objekty touhy zatíženy jednoúčelovou pornografickou (nebo rodinnou) finalitou. A někdy mohou být vize natolik překvapivé, že se s jistou animistickou silou vytrhávají ze své objektální situace, která se tím jeví jako provizorní. Přesně jako u Blanchota:

Tomáš se tedy kradl směrem k těmto chodbám a bezbranně se jim přibližoval až do okamžiku, v němž byl spatřen hlubinou slova. To stále ještě nebylo děsivé, naopak to byl okamžik bezmála příjemný, který by rád prodloužil. Jakožto čtenář radostně pozoroval tu jiskřičku života, kterou bez pochyby probudil.¹³⁷

Ovšem takováto distribuce afekcí je kvalitativně svázána s jejich rozvržením v textu, na něž je možné intuitivně poukázat jako na svou příčinu až v momentě, kdy se projeví ve svých účincích. Jsou to divoké alely obraznosti, míhající se mezi příběhem a kulturním kontextem čtenáře. Hvězdokupy, Mračna, kolonie, fantazie. A náš poslední překládací stroj.

¹³⁷ BLANCHOT, Maurice. *Temný Tomáš*. V Praze: Rubato, 2014. Próza (Rubato). ISBN 978-80-87705-28-5, s. 25

Schémata nemá cenu pročitat. Jediný originál, který se zachoval, je snad několikrát přetištěnou kopií. Jen spousta zhuštěných čmáranic, s různě převrstveným šrafováním, kóty se občas rozvírají do prázdna a v popiskách je obvykle něco jako: %~f~bzvz vžuuuum ???_-23%É(,“☺, atp. Ale ten stroj našťestí máme všichni. Někdy se vejde do kapsy, často je však třeba jej přenášet v batůžku. A pokud má prasklý display a další deformace, což je pravděpodobné, je třeba si dávat větší pozor, aby do něj moc nenateklo, když prší. Je dobré mít ten svůj a mít ho dlouho. Také ale není špatné směňovat jej s druhými. Někdy se taky dá signál narušit a tím ho tajemně zvýraznit. To se ale nesmí často, jinak je to k ničemu. Je skvělé zapínat jej, když venku prší, nebo na jaře ve vyhřáté trávě, pod lavicí i za školou, na fialovějících svazích jiných planet i mezi lidmi, v lese nebo na sídlišti, když si povídáte s vlnami, které vám k nohám nosí střepy obzoru, nebo hlavně tehdy, kdy se zdá, že už z obzoru nic nezbylo.

4. SEN O ČLOVĚKU

O poznání důmyslnější technický přístroj se zrodí na druhé straně Pacifiku. Při akceleraci kombinatorních možností, zajišťujících nepostřehnutelné plynutí identit, jsou totiž mnohem lépe upotřebitelné fluidní optické systémy, než řemeslná těžkopádnost. Výroba masky je příliš svázána s hloubavou tělesnou zručností. Je náročná na čas, i na schopnosti. Je v ní stále málo typizace. Jako u padělání dokladů. Výlučného umění vpašovat do série prázdné prvky, aniž by se proces zastavil. Naproti tomu je možné série ovládnout. Nechat je obíhat mechanismem ve spěšném tempu prostřídáných výrazů. Až na hranici viditelnosti. Tak vznikl rušící oblek.

Vznikl náhodou, po nevyžádaném drogovém tripu jakéhosi S.A. Powerse. Při experimentech v laboratoři „si jedné noci vpíchl do žíly údajně mírně euforizující narkotikum“¹³⁸, čímž si „strašlivě srazil hladinu gama-aminobutyrové kyseliny v mozku.“¹³⁹ Jakkoliv je taková reakce nepravděpodobná, celou noc proseděl v transu před holou zdí, na niž se mu „v rychlém sledu promítaly obrazy jako z podrážděné sítnice, které mu nejspíš připomínaly moderní abstraktní umění.“¹⁴⁰ Bez ohledu na to, co vlastně zažil, tedy zcela mimoděk, se po probuzení dovtípil principu svého vynálezu. Narušení privátních funkcí psychického mechanismu přepíše do podoby materiálních algoritmů

V podstatě se jednalo o mnohostranně broušenou křemennou čočku napojenou na miniaturní počítač, v jehož paměti byla uložena základní podoba půldruhého milionu nejrůznějších lidí: mužů, žen i dětí, s tím, že každá zakódovaná odlišnost se promítala na tenkou membránu, do níž se vešel průměrný člověk.¹⁴¹

Takovýto oblek pro utajení své identity používají tajní agenti nasazení v boji s narkotiky. Jedním z nich je i Bob Arctor. Samozřejmě jej používá pouze při oficiálním výkonu svého úřadu. Při styku se svým nadřízeným a svými kolegy, jež oslovuje krycím jménem. Pro ně je také znám pouze pod jménem „Fred“. Ve svém osobním životě, který je stejně tak jeho životem pracovním, se stýká s partou svých feťáckých kámošů a tráví dlouhé hodiny v nesmyslných smyčkách. Primárně ujíždějí na tajemné látce „S“, a Bob ji s nimi užívá proto, aby zapadl. Alespoň tak si to sám pro sebe obhajuje. Celý jeho

¹³⁸ DICK, Philip K. *Temný obraz*. Vyd. 2., V Argu 1., rev. Praha: Argo, 2005. ISBN 80-7203-680-7, s. 21

¹³⁹ Tamt., s. 21

¹⁴⁰ Tamt., s. 22

¹⁴¹ Tamt., s. 22

dům je protkán štěnicemi a pozorovacími zařízeními. Svou pracovní dobu v úřadě tak většinou tráví tím, že sleduje své kámoše, včetně sebe samého, na nahraných páskách, které se snaží analyzovat. Ale protože mu látka „S“ povolna rozežírání mozek, začne analyticky rozkládat i jednotlivé role, které v celé hře zaujímá. A tak má ke konci dojem, že Fred je jeho pravé jméno a že jeho výsostným úkolem je odhalit spiknutí, které chystá Bob Arctor, tedy on sám, jak to údajně dosvědčují záznamy z pásek, a tím ochránit alespoň jeho přátele. Někteří z nich ale zase bez váhání donášejí na něj. „Je to vůbec možný (...) vydávat se za fízla?“¹⁴² Tak celé hodiny nahraného materiálu přehrává ve smyčkách, které splývají s bezvýchodnou spirálou cirkulujících promluv drogového deliria. Psychický aparát se rozkládá a reprodukční systémy záznamových zařízení se protlačují na jeho místo. „Psychotechnika propojuje psychologii a mediální technologii v souladu s představou, že každý psychický aparát je také technickým přístrojem a naopak.“¹⁴³ Koneckonců, věrnou ozvěnou této dekonstrukce je i prozření, kterého se dostane jedné z postav Pynchonova románu, když se při acidovém dýchánku ponoří do reproduované hudby. „Ty písničky, tam nejde o to, že něco říkají. Ony jsou něčím, ony doopravdy existují v tom čistém zvuku. Proměnily se v cosi úplně nového. I moje sny jsou teď jiné.“¹⁴⁴

Na Arctorovu práci dohlíží speciální psychiatrická sekce. Tak je znovu, jako už několikrát, přizván aby absolvoval sérii zdoluhavých a vyčerpávajících psychických testů, které mají posoudit jeho pracovní přičetnost. Jeho rozlišovací schopnosti jsou však v tuto chvíli už úplně vyřazené. Psychiatři jej seznámí se svými závěry:

Spíše než porucha se u vás projevuje fenomén, který nazýváme soutěživost. (...) Za normálních okolností (...) člověk užívá levou hemisféru. Vědomí vlastního já, tedy ego nebo sebeuvědomění sídlí právě tam. Levá hemisféra je dominantní, protože obsahuje řečové centrum; přesněji řečeno, bilaterizace mozku předpokládá verbální schopnosti v levé půli a pohybové v pravé. Levou můžeme přirovnat k digitálnímu počítači, pravou pak k analogovému. Dvojstranná funkce tedy není pouhým zdvojením, neboť každá hemisféra vnímá smyslové signály a zpracovává vstupní data odlišným způsobem. Ve vašem případě však není ani jedna hemisféra dominantní a tudíž hemisféry nespolupracují a nedoplňují se. Jedna vám dává informaci, druhá ji vyvrací.¹⁴⁵

¹⁴² Tamt, s. 191

¹⁴³ KITTLER, Friedrich A. *Gramofon, film, typewriter*. Přeložil Tomáš CHUDÝ. Praha: Univerzita Karlova, nakladatelství Karolinum, 2017. Limes (Karolinum). ISBN 978-80-246-3204-9, s. 218

¹⁴⁴ PYNCHON, Thomas. *Dražba série 49*. Přeložil Rudolf CHALUPSKÝ. Praha: Volvox Globator, 2004. ISBN 80-7207-528-4, s. 130

¹⁴⁵ DICK, Philip K. *Temný obraz*. Praha: Argo, 2005, s. 201

Není rozhodnuto, zda se jedná pouze o funkční poškození, či zda látka „S“ zasáhla mozek organicky. Tak jako tak Arctorovi nezbyvá nic jiného než nástup do léčby. My, tedy čtenáři, se také od jiných postav dozvídáme, že jeho vzpomínky na rodinu, kterou z nudy opustil, byly fiktivní a události se v textu rozpadají, protože registrační schopnosti nedůvěryhodného vypravěče berou pomalu za své. Při pročitání výsledků testů mu tedy jeho nadřízený oznámí, že mu fungují tak dvě nervové buňky z pětadesáti biliónů. Je odvezen svou přítelkyní (jež má v příběhu ještě další dvě konspirační role) na kliniku, kde se definitivně zhroutí. V závěru je přemístěn do pracovního tábora na přeléčení, kde – no, jak už to tak bývá – pěstuje pro léčebnou korporaci tajemnou látku „S“, která ho tam přivedla.

A my proto můžeme celý příběh převrátit a začít od této rajske zahrady. Ze dvou prvotních nervových buněk, tedy hradel, můžeme nasyntetizovat bilióny dalších, z nichž se budou skládat propojené logické obvody. Provozní operace řazené ve spojitosti s jejich časovým průběhem bude možné rozpojit do diskrétních okamžiků. Binární logikou, generovanou levou hemisférou, bude iniciována kompatibilní vazba s druhou hemisférou do tvaru nerozpojitelného organického celku. Ten bude možné cvičit v testovacích laboratořích, přidružením verbálních pokynů k jejich provedení.

Nyní se zavázanýma očima sáhnete levou rukou do krabice a po hmatu se pokusíte rozpoznat předměty. Pak nám povíte, co jste zjistil, aniž byste se na ně díval. Poté uvidíte tři navzájem podobné objekty a řeknete, který z nich nejvíce připomíná některý objekt z krabice. (...) Ohmatej, popiš, sleduj jedním okem, vyber. Ohmatej, popiš, sleduj druhým okem, vyber. Zapiš, nakresli.¹⁴⁶

Odtud bude možné odloučené optické a auditivní signály zprostředkované reprodukční technikou, nahrát zpět do integrované paměti. Dojde tak k nečekanému objevu: „Občas mám pocit (...) že vím, co řeknou, ještě než to vysloví. Slovo od slova.“¹⁴⁷ Načež zkušenější CPU v rušícím obleku může poradit: „Přetáčeš záznamy dopředu o delší úseky, ne o hodinu, ale, řekněme, po šesti hodinách. Pokud na nic nenarazíš, vracej se po kratších skocích, až na něco přijdeš. Tak vypadneš z jejich rytmu.“¹⁴⁸ A tím vzniknou vzpomínky, jež přirozeně nefungují tak, že by z nějakého předem existujícího vlákna vyvolávaly separátní okamžiky, ale jejichž celek je dán pouze imaginárně, v zastoupení těmito dílčími momenty. No a na světě je digitální počítač, který je při adekvátním zapojení příslušných okruhů schopen myšlení. Anebo

¹⁴⁶ Tamt., s. 195

¹⁴⁷ Tamt., s. 192

¹⁴⁸ Tamt., s. 192-193

myšlení, které je schopno rekonstruovat své podmínky podle modelu digitálního počítače. Člověk nebo stroj, zkrátka policejní úředník. Jmenovitě tedy Fred, alias Robert Arctor, nezátížen drogovou závislostí, stále si odžívající svou domácí idylku s krásnou ženou, dvěma malými holčičkami a benzínovou sekačkou. Žádný z jeho přátel se dohromady nikdy nesetkali, nikdo není v ohrožení Barissovým vypočítavým chováním. Dokonce ani Jarry Fabin si nikdy neodvaří tělo předávkováním. A tak všechny mšice vylézající ze všech koutů jeho domu, jimiž naplnil zavařovací sklenice, aby je mohl důkladně zkoumat, se nakonec rozplynou i s jeho toxickou psychózou. Skutečnost se před námi prostírá jako hladká projekce zbrusu nového, plně funkčního „cefalochromoskopu“, který se v začátcích příběhu rozbije.



Temný obraz [A Scanner Darkly] [film]. Režie Richard Linklater. USA, 2006

4.1. O mechanických ovečkách

Do tohoto prvotního splynutí se však záhy vrátí jeden z posledních rytířů zdravého rozumu, aby naše fantazmatické blouznění rozetnul překvapivou binární distinkcí a naposledy se pokusil zachránit člověka. Nebo alespoň to, co z této katastrofické stopy v písku ještě neodnesl příliv, tedy myšlení. Historka, se kterou přichází, je dnes poměrně známá. Začíná zkonstruováním jednoho z dalších slavných překládacích strojů dvacátého století. Ten není samozřejmě slavný proto, že by kdy fungoval, nýbrž proto, že jich v téhle práci máme řadu. Je to velkokapacitní počítač, na jehož terminálu je možné jako vstup do programu zadat otázku v čínštině a po odvinutí patričního množství děrných pásků očekávat na výstupu správnou odpověď. Pokud jsou stěny dostatečně odhlučněny, dá se předpokládat, že za nimi stojí rodilý Číňan schopný komunikace. A pak je sestaven ještě jeden přístroj, navenek nerozeznatelný od prvního, uvnitř něhož sedí člověk, který sice neumí čínsky, ale má stěny své místnosti vytapetovány podrobnými instrukcemi v jeho rodném jazyce, jež důkladně popisují vzhled jednotlivých znaků a způsoby, jak s nimi nakládat. Do vstupního otvoru tak může nějaký Číňan, třeba „Velký kormidelník“ (kybernetés), z legrace strkat rudou knížku, aby se z výstupu vyřinuly lineární sentence rudých gard, zasekané neustálým debugováním své jednotné fronty. A protože to sice nejde hladce, ale je to smělá podívaná, mohl by se kdekdo domnívat, že se uvnitř nachází opět rodilý mluvčí. Ale jak nás ujišťuje konstruktér těchto argumentačních konceptů, John R. Searle, ani jedna z místností neobsahuje nikoho, kdo by čínštině rozuměl.¹⁴⁹ Člověk uvnitř čínského pokoje nemůže rozumět znakům jenom z toho, co má k dispozici, přičemž disponuje tím samým, čím disponuje také digitální počítač: formálními pravidly pro manipulaci se znaky. Nikdy neporozumí jejich obsahům. „Počítač má syntax, nemá však sémantiku.“¹⁵⁰

A my tu nejsme proto, abychom velkým mužům fušovali do řemesla. Není k tomu ani dostatek místa, tedy pouze v krátkosti: Na tom, že digitální počítač nemůže sám ze sebe myslet, tedy překonat rovinu formálních operací ve prospěch porozumění obsahům jinak, než jejich formální simulací, by nebylo nic, s čím by se nedalo souhlasit. Ale

¹⁴⁹ SEARLE, John R., *Minds, Brains, and Programs*. In: *The Behavioral and Brain Sciences*, vol. 3. Copyright 1980 Cambridge University Press, s. 417-457

¹⁵⁰ SEARLE, John R. *Mysl, mozek a věda*. Přeložil Marek NEKULA. Praha: Mladá fronta, 1994. Váhy (Mladá fronta). ISBN 80-204-0509-7, s. 34

k tomu bychom samozřejmě napřed potřebovali vědět, co to myšlení nezávislé na svých syntaktických operacích vlastně je. Problém vyvolaný rozpornou diskuzí se Searlovi jistě podařilo elegantně uzavřít. Ovšem za cenu nastolení nové formy dualismu mezi tělem a duší, tedy tím, že byl vražen klín mezi myšlenku a myšlené. Protože, upřímně, obsahy přenášené naším verbálním myšlením se asi sotva mohou odpoutat od syntaktického řazení symbolů. Jistě se to neděje tak, že bychom měli napřed korpus formálně (biologickokauzálně) uspořádaných myšlenek, jimž následně, jakousi záhadnou oklikou, propůjčujeme významy. A ty se nemohou od svých formálních procesů odpoutat ani nějakou zázračnou emanací. Jsme-li schopni abstrahovat jistá syntaktická pravidla a tyto pravidla následně naskriptovat do podoby algoritmů, pak je možné, že je s touto syntaxí přenášena i v ní zakódovaná sémantická funkce. Pokud se však tímto přepisem mění sama syntaxe, což je pravděpodobnější, jelikož lineární algoritmy nejsou zrcadlem myšlenkové gramatiky biologických systémů, mění se s tímto transferem i to, co bychom mohli nazvat sémantikou. Existuje tedy mimo-lidská sémantika? V jistém smyslu jistě ano, ale v žádném případě ne analogicky; ne tehdy, pokud zůstává měřítkem člověk.

Právě proto jsou diskuze ohledně umělé inteligence, o mezích toho, co je formálně simulovatelné, a co nikoliv, stále podnětné. Je třeba obzvláštního množství úhybných manévřů k tomu, abychom mohli v podobě proxemického tance invenčně konceptualizovat (nejen) naše vlastní myšlení. A to, mimo jiné, úměrně tomu, jak se vyvíjejí výpočetní systémy, se kterými pracujeme. V průběhu času můžeme vysledovat, jakým způsobem se hranice mezi strojem a člověkem mění. Tyto pozice sedimentují například v rozpoznávací vyšetřovací technice, známé jako Voight-Kampffův test, o níž máme naštěstí komparativní záznam. Ten první je z roku 1982. K tomu druhému se vrátíme v následující kapitole.

Úkolem testu je rozpoznat, zda pokusná osoba je člověk nebo jeho počítačem řízené simulakrum, pro nějž bylo svého času užíváno označení „replikant“. Technicky se test zakládá na kombinaci reakční rychlosti dotazovaného a fyziologické odezvy provázející jeho odpovědi. Organická reakce je zjišťována pomocí měrného zařízení snímajícího pohyby na sítnici. Testovaný subjekt je obvykle vyzván, aby si představoval citově náročné, někdy konfliktní, situace a předložil jejich řešení. Specifita testu však není úplně stoprocentní. V raných dobách jeho užívání se adekvátní zhodnocení výsledků odvíjelo od zkušeností vyšetřovatele. Špatné vyhodnocení testu mohlo mít však fatální

důsledky, protože byl-li testem zjištěn lidský duplikát, bylo v povaze práce vyšetřujícího policisty, známého jako Blade Runner, hanlivým přízviskem „řezník“, vyřadit jej z provozu. Což se, v případě, že by se jednalo o člověka, rovnalo popravě.

Test probíhal dosti zdlouhavě. Když byly společností Tyrell, pod výrobní značkou Nexus 6 přivedeny na svět nové typy replikantů, stalo se relevantní vyhodnocení ještě zdlouhavějším. Aby bylo možné s větší či menší dávkou jistoty určit, zda se jedná o stroj nebo o člověka, protáhla se testovací doba úměrně s růstem množství potřebných otázek. Namísto průměrných dvaceti jich nyní bylo zapotřebí pokládat zhruba tak sto. Důvodem bylo pravděpodobně to, že novějším typům replikantů byly implantovány umělé vzpomínky. Samy tyto stroje ztratily ponětí o svém anorganickém původu. Často samy sebe pokládaly za člověka. V mnohem větší míře byli schopní adekvátní citové odezvy. Takovéto narušení hranic samozřejmě vrhalo pochybné světlo i na člověka, protože přestávalo být patrné, na čem vlastně spočívá jeho výlučnost. Esenciálním předpokladem byla doposud přirozená biologická dispozice rozvinout data procházející šedou kůrou, a logisticky je roztřídit podél synaptických drah, splétaných do nepředstavitelně komplexních dopravních uzlů. Tím je také živelně temporalizováno vnímání. Myšlení a poznávání, interakce se světem, jsou u člověka paralelní procesy, fenomenologicky neodlučitelné od jejich prožitku. Naproti tomu myslící stroj uspořádává a vyhodnocuje přijatá sensorická data teprve v následném operačním kroku. Emoční náboj, jímž vibrují data v lidských nervových systémech, představoval po dlouhou dobu jasně rozlišitelnou hranici mezi člověkem a strojem. Ale pokud simulace sama nebyla již schopna prohlédnout svůj status, mohla jeho evidenci prožívat jako vážné schizma svého operačního systému. Z jaké vlastně pozice mohla něco takového prožívat? No, takováto záhada se mohla jedněm jevit jako zázrak a jiným jako nepatřičnost. A poté, co se takto železná zeď mezi „vyřadit“ a „popravit“ proměnila v tenkou blánu plnou napětí, musel jistě výraznou kognitivní disonancí trpět i sám lidský vyšetřovatel. V tomto novém morálním prostředí se také to, co bylo dříve téměř technicky nepředstavitelné, proměnilo v lákavé tabu.¹⁵¹

V osmdesátých letech si tedy replikanti svou živočišnou dispozici přenášejí uvnitř svého programu. Chovají se trochu toporně a přežívá v nich zvláštní směs chladného odstupu a kalkulační prodlevy mezi reakcemi. Navzdory tomu se na nich však lascivně

¹⁵¹ Blade Runner [film], Režie Ridley Scott. USA, 1982

zrcadlí navázaná touha. Snad kromě Leona, jenž na začátku filmu postřelí vyšetřujícího důstojníka, a jehož zmatené reakce i prázdný pohled by snad ani Voight-Kampffův test nepotřebovaly, jsou ostatní androidi obdařeni nesporným androgynním kouzlem. Potulují se bezvládně prostorem. Neví nic o tom, odkud pocházejí, vzpomínky mají falešné a ani neví, kolik času jim zbývá. Bludné figury opuštěných snů obývající virtuální zákulisí spektakulárních hanobinců. Představte si pornoherečky a pornoherce v nejširším možném spektru slova, kteří pro svou roli potřebují akorát tolik paměti a citu, aby byla uvěřitelná, ale kteří v tom nesmějí zajít zase tak daleko, aby byly vnímány jako živé bytosti, jejichž existenční rozměr překračuje hranice rámu. Jsou jim dány čtyři roky k dobru, pak se vypnou. Budou muset projít poměrně riskantní aktualizací. A možná k tomu bude třeba úplně nový hardware, nové paměťové médium, nová konzole. Budou dostatečně adaptabilní? VHS, nebo Betamax, souboj, o jehož výsledku rozhodly sociální praktiky, spleťtá síť paraekonomické směny kazet mezi uživateli, zhuštění záznamu v médiu na úkor kvality. Pravděpodobně to mělo co dělat i s tím, že Betamax právně limitoval využití svého média v oblasti pornografie.¹⁵² Krach videoherního průmyslu v začátcích osmdesátých let. Uvedení prvního osobního počítače IBM 5150 v téže době. Simulace se přesouvají do privátní oblasti, ale celý tento transfer je strašlivě vratký a roztržštěný. Překotná liberalizace Reaganovy éry odhaluje místní trhliny mezi technologickou komplexitou a náruživou uživatelskou simplifikací. V této proláklíně se ocitají videoherní postavičky uvězněné v těžkopádných jednoúčelových konzolích. A rovnou měrou i těla pornoherců na amfetaminech, rozpraskaná v důsledku omezené elasticity, jež stěží může odpovídat hysterické poptávce.

To, že zdravý rozum vehementně odmítá slučitelnost umělé inteligence s lidským myšlením, ještě neznamená, že zde nemohou být temnější pásma průniku přístupná spíše imaginaci. Jako když hlavní hrdina *Neuromancera*¹⁵³ nasynchronizuje své prožívání se signály senzorické aparatury implantované v těle své partačky, bez možnosti zpětné vazby.

Case seděl v loftu s dermatrodami upevněnými řemínky na čelo, sledoval, jak zrníčka prachu tančí v rozptýleném slunečním svitu, který pronikal roštem nad ním. V jednom rohu obrazovky

¹⁵² The History of Modern Pornography [online], *Pornographyhistory*, © 2020 [cit. 6.12.2020], dostupné z: <http://www.pornographyhistory.com/>

¹⁵³ GIBSON, William. *Neuromancer*. Vydání páté. Přeložil Josef RAUVOLF. Praha: Euromedia Group, 2019. Mistrovská díla SF. ISBN 978-80-7617-760-4

monitoru běželo odpočítávání. (...) Pak klepnutím do klávesy spustil nový přepínač. Prudký vpád do jiného těla. Matrix byl pryč, vlna zvuků a barev... (...) Několik vystrašených vteřin bezmocně zápasil o kontrolu nad jejím tělem. Pak se vůlí přinutil k pasivitě, stal se pasažérem za jejíma očima. (...) Mollyin jazyk těla byl dezorientující, styl cizí. (...) Pak vklouzla rukou pod bundu, špičkou prstu kroužila pod teplým hedvábím kolem bradavky. Z toho pocitu až zalapal po dechu. Zasmála se. Spojení ale bylo jednosměrné. Neměl jak odpovědět. (...) Pasivita situace ho začínala dráždit.“¹⁵⁴

Plovoucí ekonomickotechnická báze projekčních mechanismů determinující rámcovou životnost znaků protéká tělem příjemce v nerozlišitelné směsi intaktní lásky a zábavy. Strategie videoherního a pornografického průmyslu se ve své úloze o dokonalé zarámování uživatelského prostoru do jednotného interaktivního environmentu vzájemně doplňují. Tak navzdory rozšiřující se škále lechtivých žánrů, které s ohledem na zájmovou pestrost individuální poptávky málokdy respektují hranice „normálního sexu“, je velmi zřídka jevem zobrazení mužské masturbace. To není otázka morálky. To je otázka návrhu. V tomto orgasmickém vesmíru vždy zůstává uvolněné místo, kam může být divák virtuálně přizván, aby se oddával tomu, na co záběry nestačí. Je to laskavá a funkční léčka, která předpokládá značnou míru poddajnosti. Pornoprodukce si málokdy dovolí nastavovat zrcadlo, přestože ženy, s nimiž se moc nepočítalo, si očividně navykly souznět se svou gestickou dvojnicí bez problémů. Důsledná imerze do simulované projekce si žádá tělesné zapojení. A tam, kde není součástí herního vybavení vlastní přirození, je třeba jej nahradit joystickem. Inverzně k tomu se v infračerveně naváděných střelách Stinger, předávaných tajně americkými agenty zpravodajské služby do rukou „hrdinného lidu Afghánistánu“, zase v hravém interaktivním sepjetí země-vzduch spojuje zábava se smrtí.

Počítači řízené zbraňové systémy jsou náročnější než ty automatické. Ať si klidně herní joysticky na počítačích Atari dělají z dětí analfabety, prezident Reagan je přesto vítá právě kvůli tomu: vidí v nich cvičiště budoucích pilotů bombardérů. Každá kultura má své aktivační zóny, v nichž se pojí rozkoš a moc, opticky, akusticky atd.¹⁵⁵

Pokud Robbe-Grillet, jehož jsme citovali v předchozí kapitole, indikuje smrt signifikátu a s ním i nárok klasických realismů na pravdivost ve smyslu řádného uspořádání světa, jež jim předchází, zde již bere za své i svrchovanost soběstačných znaků. A to zvláště tehdy, když gamepady nabídnou čtenářkám vždy odlišný průběh

¹⁵⁴ Tamt., s. 79-80

¹⁵⁵ KITTLER, Friedrich A. *Gramofon, film, typewriter*. Praha: Univerzita Karlova, nakladatelství Karolinum, 2017, str. 194

Here's The Adult Video Game With Arcade-Level Action... And More Teasing Tricks and Sexy Surprises Than You Can Shake Your Joystick At.



FOR USE WITH THE ATARI® 2600 VIDEO GAME SYSTEM™ AND SEARS TELE-GAMES® VIDEO ARCADE™

You're X-MAN, the macho super-stud. Down a corridor, behind a door, is a sensuous woman who can fulfill every wild fantasy. All you have to do is get through the door. Sounds simple? Not on your life! Coming at you are razor-clawed "crabs," snapping "teeth" and slashing "scissors." But if you're man enough to take the X-MAN challenge, you can bring this game to its incredible climax. You've got to see it to believe it.

Now \$39.95 • Quality 100% Guaranteed

Phone Orders Accepted

ORDER NOW

CALL TOLL FREE 1-800-421-4465 In Calif. call (213) 652-6552

Dealer & Distributor Inquiries Invited

Watch for New Releases

UNIVERSAL GAMEX CORPORATION • 8750 Holloway Drive • Los Angeles, Calif. 90069

TELEX: 691600 TCI LSA 69 SAT ATTN GAMEX

ADULTS ONLY, SALE TO MINORS IS PROHIBITED

ATARI® Video Game System™ is a registered trademark of ATARI, Inc. • SEARS Tele-Games® Video Arcade™ is a registered trademark of Sears, Roebuck and Co. • X-MAN™ is a trademark of Universal Gamex Corporation • Gamex™ is a trademark of Universal Gamex Corporation • Universal Gamex Corporation is not related to ATARI, Inc. or Sears, Roebuck & Co. © 1983 UNIVERSAL GAMEX CORPORATION

MACRAE, Meghan. Check Out The Goofiest Video Game Ads From The 80s & 90s! *CVLT Nation* [online]. Feb 2020. [cit. 6.12.2020]. Dostupné z: <https://cvltnation.com/goofiest-video-game-ads/>

předem připraveného textu.¹⁵⁶ Stroboskopický narativ¹⁵⁷ *Neuromancera* bude zaznamenávat zběsilé črty pocitů, představ, dějů, pohybů, různých elektrochemických reakcí, aby v co možná největší míře, jež stále ještě udržuje příběh kompaktní, umožnil nelineární a přerývané propojování jednotlivých bodů. Simulace, jež měly nahradit realitu, se vnitřně rozkládají. Bude třeba je postupně, a nikoliv beze ztrát převzorkovat do standardizovaných digitálních kódů. Souběžně s tím, za doprovodu digitálně syntetizovaných four-on-the-floor rytmů, pak armáda fitness instruktorů rozkládá pohyby i volný čas pracujících v informatice do jednotlivých datových sekcí, do svalových partií, přidružitelných ke správnému posilovacímu přístroji, jež je dostupný na trhu. A ti jsou zase na oplátku fraktováni do elektromagneticky vzorkovaných políček, aby mohli kdejaký obývací pokoj vyzbrojený videopřehrávačem a zíněnkou, přeměnit v tělocvičnu. Pro publikum proto bude sotva zarážející představa znejasňující hranici mezi člověkem a strojem, když se jedním z nejslavnějších kyborgů v dějinách filmu stane sedminásobný výherce titulu Mr. Olympia.

Úměrně tomu se budou muset sociální tělesa adaptovat na složitou socioekonomickou proměnu do fáze pozdního kapitalismu. Naučit se „linearizovat programové smyčky, nepřátelské dělení nahradit násobením méně náročným na výpočetní čas, uzavřené formule nahradit numerickými: to jsou ty hloupé, ale účinné optimalizační strategie, díky nimž se z počítačových programů a jejich pisatelů nakonec stávají monotónní lineární sledy příkazů.“¹⁵⁸ Temné ulice města v *Blade Runnerovi* jsou plné sociálních, elektronických i architektonických recyklátů a pastišů. Pestrá multikulturní směs lidského a technologického odpadu/materiálu přežívající následky provozních strukturálních čistek třetí průmyslové revoluce. Rumiště špatně padnoucích představ a pomocných dat. Byt J. F. Sebastiana, jehož organizmus stárne příliš rychle, připomíná se svými špatně fungujícími genetickými loutkami dojemné

¹⁵⁶ Máme zde na mysli rozdíl mezi skriptony a textony. Textony jsou sadou programových souřadnic a pravidel, v nichž je videohra napsaná a skriptony jsou jejich „volné“ realizace, vázané na čtenářskou aktivitu. Viz AARSETH, Espen J. *Cybertext: perspectives on ergodic literature*. Baltimore, Md.: Johns Hopkins University Press, c1997. ISBN 0-8018-5579-9

¹⁵⁷ O stroboskopickém způsobu psaní viz DELEUZE, Gilles. *Pusté ostrovy a jiné texty: (texty a rozhovory 1953-1974)*. Praha: Herrmann, 2010. ISBN 978-80-87054-19-2, s. 260-261

¹⁵⁸ KITTTLER, Friedrich, Počítačový analfabetismus. In: STRNAD, Matěj, BENDOVIÁ, Helena, ed. *Společenské vědy a audiovizie*. Praha: Akademie múzických umění v Praze, 2014. ISBN 978-80-7331-313-5, s. 720

4.2. O synapsích, kabelech a radosti

„12:45 Formulují své premisy

První: Matematika je jazykem přírody

Druhá: Cokoliv kolem nás může být vyjádřeno a pochopeno prostřednictvím čísel.

Třetí: Převedete-li cokoliv do řeči čísel, objeví se zákonitost, vzorec.“¹⁶¹

V tomto bodě, jenž je skutečným bodem singularity, v tomto tělesném kdykoliv a historickém kdekoliv, dochází k pozvolnému etablování nejuniverzálnějšího kódu v historii naší planety, na nějž je jakákoliv stopa této historie zpětně převoditelná. Je to však dlouhotrvající proces, v němž se střetávají zájmy ekonomických subjektů, státních i para-státních paměťových institucí a iniciativních sdružení. O tom, které korodující artefakty analogového světa budou převedeny do ráje digitální nesmrtnosti, rozhodují finanční prostředky a politická opatření. Lidská rozhodnutí, lidské zájmy a ovšem, lidské obsahy. Jenže tato sémantika, která legitimizovala svůj distinktivní nárok vůči formálním syntézám neredukovatelnou bohatostí biologických procesů, do nichž byla zapuštěna, se za branou svého digitálního zvnějšnění ocitne záhy v tomtéž labyrintu. Infrastruktura namísto syntaxe bude místem nerozlišitelné techno-organické kooperace. Lépe to vyjadřuje Friedrich Kittler, jehož jsme zde již párkrát citovali:

Stroje s milióny možnostmi zapojení se naopak pokouší simulovat za pomoci algebraických nebo diskrétních prostředků jejich pravý opak: analogové procesy, diferenciální rovnice, reálná čísla. Jejich rozhraní tedy nejsou otevřená prostě a pouze uživatelům, nýbrž stejnou měrou také oné říši náhody, která se dříve nazývala přírodou.¹⁶²

Ve snaze podřídít tuto komplexitu jednotícímu algoritmu se bude hlavní hrdina filmu *Pí*, geniální matematik, propadat stále hlouběji, podél rytmu obrácené Fibonacciho sekvence, doprovázen epileptickými záchvaty až do onoho prázdného místa, v němž mu bude dáno nazřít zázrak božské syntaxe. Tam pak, stejně jako jeho počítač s příznačným jménem Euklidés, který před svým zkratováním vytiskne vzorec své křemíkové

¹⁶¹ *Pí* [film], Režie Darren Aronofsky. USA, 1998

¹⁶² KITTLER, Friedrich, Počítačový analfabetismus. In: STRNAD, Matěj, BENDOVIÁ, Helena, ed. *Společenské vědy a audiovizie*. Praha: Akademie múzických umění v Praze, 2014. ISBN 978-80-7331-313-5, s. 728-729

podstaty a přerodí se v mravence (bug), rozpustí své počítařské nadání v blaženém přijetí svého nahodilého života.

Roku 1990 nahradí fyzické zprostředkovatele datových toků protokol http. Na frekvencích zcela unikajících lidským smyslům se rozběhne všudypřítomná šeptanda, v níž budou mezi sebou jednotlivé servery směřovat miliardy bitů veřejně vytěžitelných informací. A kyberpunkové vize, na hranici mýtu a politického prostředku, vstoupí do tohoto rozrůžřeného kosmu se statutem volných signifikantů, jak se o nich vyjadřuje Donna Haraway,¹⁶³ aby v utopickém gestu převáděly zdánlivě nesouvislé problémy ekosystémů, tělesných interakcí, společenských skupin, geoplanetárních sfér, vědeckého poznání a kybernetických sítí na společné jmenovatele neomezené diverzity, spolupráce a blízkosti.

„Síť je rozsáhlá jako vesmír a nekonečně hluboká. Je jako rozrůstající se strom.“

/

„Takže život je jako ovoce rostoucí na konci jeho větvi?“

/

„Ano.“

(...)

„Část kmene už neexistuje, ale větve jsou živé a rostou.

Dotýkají se, odklánějí, proplétají a nesou ovoce.“¹⁶⁴

Otvírá se nová dimenze života a prostoru. Paměť bez místa a bez otisku.

¹⁶³ HARAWAY, Donna. Science, Technology, and Socialist-Feminism in the Late Twentieth Century, In: *Simians, Cyborgs and Women: The Reinvention of Nature*, New York; Routledge, 1991, s.149-181
Zkrácená verze je dostupná i v českém překladu, viz HARAWAY, Donna. Kyborgský manifest: Věda, technologie a socialistický feminismus. In: STRNAD, Matěj, BENDOVÁ, Helena, ed. *Společenské vědy a audiovize*. Praha: Akademie múzických umění v Praze, 2014. ISBN 978-80-7331-313-5, s. 607-639

¹⁶⁴ SHIROW, Masamune. *The ghost in the shell: Kōkaku kidōtai*. Přeložil Anna KŘIVÁNKOVÁ. [Praha]: Crew, 2018. Světové komiksy česky. ISBN 978-80-7449-490-1, s. 334 - 335

5. SEN O KONCI

Pojmu „jinakosti“ se dnes často užívá jako samoúčelného zaklínadla. Nicméně Alexej Jurčák, jenž ve své knize popisuje kulturní život pozdního socialismu, se nejspíše správně domnívá, že tajemná a zakázaná místa, dobrodružné romány a odlehlé galaxie, v nichž neplatí žádná pravidla, jsou výrazem touhy po jiném. Výrazným kulturním specifíkem, jež tyto abstraktní touhy odděluje od těch, které mohou být předmětem Dona Quichota nebo paní Bovayrové, jsou přitom způsoby, jimiž zde toto jiné přiléhá k imaginární konstrukci Západu. Představitost má své politické podmínky. Ocitujme zde krátký úsek:

Výskyt těchto imaginárních světů v sovětském životě nešel pozornosti sovětské literatury a filmu. Populární vědecko-fantastická novela *Piknik u cesty* z roku 1972, napsaná slavnými spisovateli, bratry Borisem a Arkadijem Strugackými – a stejně populární Tarkovského filmová adaptace s názvem *Stalker* (1979) – vypráví o tajemném světě zvaném Zóna. Příběh se odehrává v nejmenované zemi dvacet let poté, co si ji jako místo pro svou krátkou zastávku zvolil mimozemský vesmírný koráb. Ten po sobě zanechal spoušť, kde vznikla Zóna. Zóna je nebezpečná. Každý, kdo se do ní odváží, může zemřít. Území Zóny je státem prohlášeno za nepřístupné. Hlídkají ho ozbrojené strážce. Zóna je ale také místem tajemných sil. Proto do ní několik odvážlivců, stalkerů, vodí za úplatu lidí. Míří do místnosti v samém srdci Zóny, o němž se říká, že se tam plní nejtajnější lidská přání. V Rusku je všeobecně známo, že Strugačtí svou knihu mínili jako metaforu pozdně sovětské reality. Jejich Zóna není prostorem zobrazující nějaké konkrétní „reálné“ území – odkazuje spíše k imaginárnímu prostoru, který se nalézá současně uvnitř i vně pozdně sovětské reality. Zásadním je paradoxní status Zóny. Je intimní, velice blízká, přece však zůstává nedostupná. Zóna mohla existovat jen jako imaginární konstrukt, který je ve skutečnosti nedostupný. Jakmile hrdinové Tarkovského filmové adaptace vstoupí do místnosti, ke svému překvapení zjistí, že na ní není vůbec nic mimořádného. Stalker, který je tam zavede, však trvá na tom, aby tuto informaci před ostatními zatajili. Pokud by se totiž lidé dozvěděli pravdu, pozbyli by naděje, jelikož právě Zóna utvářela jejich realitu.¹⁶⁵

Nuže, není nám známo, že by se hrdinové z Tarkovského adaptace¹⁶⁶ do té poslední místnosti vůbec kdy odvážili. Důvodů k této zdrženlivosti mají jistě několik. V poslední chvíli například začnou pochybovat o tom, jestli opravdu stojí za to, aby se jim jejich životem zdeformovaná přání skutečně vyplnila. Stěží by asi přinesla na svět něco

¹⁶⁵ JURČÁK, Aleksej. *Bylo to na věčné časy, dokud to neskončilo: poslední sovětská generace*. Přeložil Přemysl HOUDA, přeložil Veronika BRÁNIŠOVÁ. Praha: Univerzita Karlova, nakladatelství Karolinum, 2018. Politeia (Karolinum). ISBN 978-80-246-3662-7, s. 192

¹⁶⁶ *Stalker* [film]. Režie Andrej Tarkovskij. Sovětský svaz, 1979

lepšího než hořkost, která je zplodila. Stejně tak možná tuší to, co jim Jurčák připisuje jako jejich zjištění, tedy že cokoliv neskutečného nemůže existovat jako nějaká prostá evidence nitrosvětské reality. Nicméně je to právě tušení, které ponechává diváka, stejně jako postavy jejich osvobozujícímu neklidu.

Filmové ztvárnění Zóny je ovšem možné číst ještě na jiné politicko-historické úrovni, která je o poznání abstraktnější. V poznámce pod čarou se sice Jurčák v souvislosti se Zónou krátce zmíní o Giorgiu Agambenovi, nicméně závěry, které by z toho mohl vyvodit, se v zásadě míjejí s jeho záměrem. Jeho výklad zůstává uzavřen v kontextuální rovině, v níž rozvíjí své bádání. V Jurčákem odkazované pasáži předkládá Agamben svébytnou právní analýzu: „Jelikož neexistuje žádná norma, již by bylo možné aplikovat na chaos, musí být chaos nejprve zahrnut do systému pomocí vytvoření zóny, kde nelze rozlišit vnitřní od vnějšího a normální situaci od chaosu: výjimečný stav.“¹⁶⁷ Archetypem takového výjimečného stavu v řádu prostorového uspořádání je dle Agambena koncentrační tábor. A ten se stává, stejně jako výjimečný stav, jenž má tendenci splynout s normou, stále ve větší míře součástí politického prostoru.

Tábor je jakožto dislokující lokalizace skrytou maticí politiky, v níž stále ještě žijeme, a tuto matici se musíme naučit rozpoznávat ve všech jejích metamorfózách, v *zones d'attente* na našich letištích stejně jako na mnohých perifériích našich měst. Je to čtvrtý a neoddelitelný element, jenž se vklíní do staré trojice stát, národ (narození), teritorium, a tím ji rozbil.¹⁶⁸

Tento výjimečný stav, jenž předpokládá a zároveň vytváří „pouhý život“, nezahrnutelný pod pevně vymezenou „životaformu“,¹⁶⁹ splývá s celosvětovým kolapsem velkých říší a nástupem epochy fluidní organizace, kterou Peter Sloterdijk nazývá hyperpolitikou.¹⁷⁰ Zóna v Tarkovského adaptaci je zoufale nahodilá, a postavám

¹⁶⁷ AGAMBEN, Giorgio. *Homo sacer: suverénní moc a pouhý život*. Přeložil Naděžda BONAVENTUROVÁ. Praha: OIKOYMENH, 2011. ISBN 978-80-7298-189-2, s. 27

¹⁶⁸ Tamt., s. 170

¹⁶⁹ „Ona *puissance absolue et perpetuelle* (absolutní a trvalá moc, pozn. aut.), již je definována státní moc, se nezakládá v konečném důsledku na politické vůli, ale na holém životě, který je zachovávan a chráněn jen v té míře, v níž podléhá právu života a smrti, vykonávanému vladařem (nebo zákonem). (...) Výjimečný stav, o němž vladař pokaždé rozhoduje, je právě tím stavem, kdy holý život, který je v normální situaci začleněn do mnohonásobných forem společenského života, je explicitně brán jako vlastní základ politické moci. Nejvlastnější subjekt, který je třeba zpochybnit a současně zahrnout do obce, je vždy holý život.“ AGAMBEN, Giorgio. *Prostředky bez účelu: poznámky o politice*. Přeložil Naděžda BONAVENTUROVÁ. Praha: Sociologické nakladatelství, 2003. Post (Sociologické nakladatelství). ISBN 80-86429-24-5, s. 13

¹⁷⁰ SLOTERDIJK, Peter. *Na jedné lodi: pokus o hyperpolitiku*. Olomouc: Votobia, 1997. ISBN 80-7198-151-6

nezbývá, než se při snaze o čisté přežití držet jakési mlhavé intuice, již ztělesňuje Stalker a která nemá daleko do prosté pověřivosti. Je tu patrná analogie.

Kdo vstupoval do tábora, pohyboval se v zóně nerozlišení mezi vnějškem a vnitřkem, výjimkou a pravidlem, povoleným a zakázaným, kde samy pojmy subjektivního práva a právní ochrany již neměly smysl.¹⁷¹

Výjimečný stav, jenž se v Zóně rozevívá, však dalece přesahuje pouze právní vymezení. Svému zneplatnění jsou zde vystaveny morální kategorie, fyzikální vztahy, a nakonec i sám způsob převedení této abstrakce na plátno. Je proto příznačné, že se v Tarkovského pojetí objevuje zcela nový filmový jazyk. „Provozní“ mysticizující slovník přitom představuje spíše jakési řečové provizorium podmíněné historickými rozepřemi (duch/hmota, realismus/spiritualismus, vyslovitelné/nevyslovitelné, etc.). Odhlédnutím od jeho doslovných vyznění navazuje svým tvarem, jenž má podobu otevřeného konceptu či orace,¹⁷² na celkový průběh vyprávění. Ve snové scéně, v níž Stalkera navštíví potulný pes, jenž se pak mimochodem ze snu vymaní, se v přízračné kompozici prostoru zcela rozchází zobrazující a zobrazené. V tom se, prozatím v rovině jakéhosi intimního tušení, pomalu rozechvívají pevné vazby propojující teritoriální uspořádání člověka, jeho právní a politické definice, jeho perspektivní situovanost a s tím i jeho svrchované postavení. A to vše ve prospěch odpoutaného prostoru, který jako svébytný subsystém opouští funkce státem vyměřeného kosmu.

Tarkovského dílo se bude velmi citlivě vracet ke vztahům mezi člověkem a lokalitou, aby terapeuticky propracovávalo hlubiny této „nostalgie“. Nejde tu již pouze o zpochybnění člověka v jeho místě, jak tuto krizi zformovala industrializace, nýbrž o zpochybnění toho, že by jakékoliv místo bylo jeho místem, bez ohledu na to, zda se jedná o jedince, nebo celý druh. Tyto vazby již nemohou být pojímány odděleně a sousledně proměňují i samu dimenzi politična.

S postupující globalizací začínají praskat poslední celky kontinua pozdně klasické politiky, jež zabezpečovaly soudržnost lidí v novověké velikosti; kvazináboženské identity národních států, které od 19. století určovaly ráz forem politického života Evropy, později celého světa. Ať již tyto

¹⁷¹ AGAMBEN, Giorgio. *Homo sacer: suverénní moc a pouhý život*. Praha: OIKOYMENH, 2011, s. 166

¹⁷² „Protože rozmlouvající intelekt pociťuje jazyk jako omezení (...), tíhne k sebepřekročení v *oraci*. Může toho dosáhnout dvojím způsobem: tak, že pohlcuje, vyvrhuje a znovu pohlcuje stále tytéž myšlenky (věty), až se z nich stane čistá struktura spojující prázdné symboly, anebo tak, že konvertuje poesii v oslovení nevyslovitelného.“ Flusser, FLUSSER, Vilém. *Jazyk a skutečnost*. Praha: Triáda, 2005, s. 136

identity byly i ve svých ‚nejlepších letech‘ jakkoli umělé a nepravděpodobné, přesto jejich ztráta, na niž nikdo nebyl připraven, navozuje závisle na okolnostech vražedné deregulace.¹⁷³

Není proto nijak překvapující, že některé klíčové snímky, reflektující postupný rozklad sovětského systému, budou pocházet z jeho destabilizovaných periférií. V čele tohoto kulturního předvoje se umístí mezinárodně uznávaný film gruzínského režiséra Tengize Abuladzeho *Pokání* (1984)¹⁷⁴. Nutno přitom zdůraznit, že tato destabilizace na sebe bere podobu národnostních a etnických konfliktů pouze přechodně.¹⁷⁵ Jsou to jakási místní rezidua, překotně nahrazující rozpraskané společenské fundamenty. „Spřísahanost mnohých na velkou jednotnou formu upadá do podoby krivopřísežnictví, či do podoby troskotající hypnózy. V nejhorším případě již žádný člen společnosti vážně nevěří, že by tato společnost byla jeho společností.“¹⁷⁶ V základu se tedy jedná o mnohem komplexnější situaci, již lze těžko objasnit pouze hroučící se ideologickou soustavou.

Centro-periférní vztahy se vyostřovaly, zdaleka nešlo jen o politickou podřízenost nebo mezietnické vztahy (...). Byl to spor o řízení podniků na různých úrovních i o nároky na ekonomickou moc a přírodní bohatství a pozice centra se proti předchozímu období oslabovala ve prospěch regionů a na konci roku 1988 vznikl mezi centrem a některými republikami, které začaly vyhlášovat samostatnost, trvalý konflikt, jenž podstatným způsobem determinoval vývoj perestrojky.¹⁷⁷

A protože ústřední výbor KSSS vehementně odmítá připustit, že by organizační trhliny mohly být řešeny jinak než další vrstvou těžce zvětšelé cupaniny, proniká toto selhání Obce, jež je zároveň selháním obecného, i těmi nejposlednějšími elementy individuálního života. Přirozeně, ani imaginace nemůže být prosakování tohoto „coma dépassé“, jež odsuzuje celou společnost k očekávání rány z milosti, ušetřena. *Dopisy mrtvého*, natočené roku 1986 Konstantinem Lopusanským,¹⁷⁸ jsou jistě jedním z nejsuggestivnějších zpracování tohoto nemocného jeviště.

¹⁷³ SLOTERDIJK, Peter. *Na jedné lodi: pokus o hyperpolitiku*. Olomouc: Votobia, 1997, s. 56

¹⁷⁴ *Pokání* [Monanieba] [film]. Režie Tengiz Abuladze. Sovětský svaz, 1984

¹⁷⁵ O nejednotném průběhu a postojích jednotlivých zemí k osamostatnění pojednává např. Mark Ferro. Viz FERRO, Marc. *Dějiny kolonizací: od dobývání po nezávislost 13.-20. století*. Praha: NLN, Nakladatelství Lidové noviny, 2007. ISBN 978-80-7106-837-2, s. 221-230

¹⁷⁶ SLOTERDIJK, Peter. *Na jedné lodi: pokus o hyperpolitiku*. Olomouc: Votobia, 1997, s. 57

¹⁷⁷ KOPAL, Petr. *Film a dějiny*. Praha: Václav Žák - Casablanca, 2016. ISBN 978-80-87292-33-4, s. 142

¹⁷⁸ *Dopisy mrtvého* [Письма мёртвого человека] [film]. Režie Konstantin Lopusanskij. Sovětský svaz, 1986

5.1. O jaderné válce

Film popisuje živoření skupinky vědců v jednom z mnoha podzemních krytů, během rozpoutané jaderné války. Hlavní hrdina se, navzdory všudypřítomnému nihilismu, jako symptomu selhání jedné historické vize o velikosti člověka a pokroku, snaží přijít s vědecky podloženou hypotézou, která by ospravedlnila naději na budoucnost. Všichni jeho blízcí, včetně jeho umírající manželky, ho mají trochu za blázna, ale nevyslovitelné tušení jej ubezpečuje, že v jeho hýčkané naději není o mnoho více šílenství než ve všudypřítomné rezignaci. Není bez zajímavosti, že tato přežilá katastrofa je na prvním místě vnímána jako katastrofa morální. A opuštěna jsou všechna privilegia, veškerá „životaforma“, aby zde, namísto člověka, zůstala pouhá nahota uboze se zmítajících organizmů. Takto zní slova nemilosrdného diktátu jedné z postav uzavřených v bunkru:

Je načase konečně přiznat, že celé dějiny lidstva jsou dějinami, kterými se táhne sebevražda živé hmoty, kterou nadpozemská náhoda obdařila schopností myslet a která nevěděla, co s tou náhodnou osudovou schopností dělat. Tečka. A nenašla jí lepší uplatnění než vytvoření neúčinnějších způsobů totální sebevraždy. Tečka. Od provazu nezapomenutelného Jidáše po nejnovější neutronovou bombu a genetickou, bakteriologickou a čert ví, jakou ještě zbraň!¹⁷⁹

Všude, kde je možné pozorovat mizení státu, mezery v organizaci, překrývání zájmů, zkrátka všechna oficiálně nevyslovitelná svědectví o rozkladu institucí, zajišťujících produkci autoritativního diskurzu, jenž si v socialistických zemích udržuje monopol na performaci reálna, se stát snaží udržet mocenské kontinuum ideologickou produkcí, jež na sebe bere podobu jaderné hrozby.

Naše životy neochromuje přímá hrozba atomového zničení; jejich chudokrevnost je dílem odstrašování. A toto odstrašování má svůj původ v tom, že *samo atomové střetnutí je vyloučeno* – předem vyloučeno jako eventualita reálna v systému znaků. Všichni předstírají, že věří v realitu této hrozby, avšak v této rovině neexistují žádné skutečně strategické cíle, protože originální ráz této situace spočívá v naprosté nepravděpodobnosti destrukce.¹⁸⁰

Nukleární válka, jak o ní zde uvažuje Baudrillard, je simulovaným produktem politiky zastrašování. Udržování tohoto nebezpečného dispozitivu se kryje s potencionální expanzí výjimečného stavu do všech oblastí společnosti, jako

¹⁷⁹ Dopisy mrtvého [Письма мёртвого человека] [film]. Režie Konstantin Lopušanskij. Sovětský svaz, 1986

¹⁸⁰ BAUDRILLARD, Jean. Předchůdnost simulaker. In: STRNAD, Matěj, BENDOVIÁ, Helena, ed. *Společenské vědy a audiovize*. Praha: Akademie múzických umění v Praze, 2014. ISBN 978-80-7331-313-5, s. 454

posledním, instinktivním pokusu právě těch paranoidních útvarů jakými jsou národní státy, o zajištění svých mocenských privilegií. „Balance of terror is a terror of balance.“¹⁸¹

Nutno ovšem říct, že simulakra není možné chápat jako univerzální model v té podobě, v níž se vyvinula na Západě. Mají svá kulturní, politická a uživatelská specifika. V prvním díle filmu *Terminátor* z roku 1984¹⁸², vysvětluje Kyle Sarah Connorové, že budoucnost, ze které přichází, je jen jednou z mnoha možných budoucností. Budoucnost po jaderné hrozbě sice již nastala v jeho vzpomínkách, objevuje se v jejích děsivých snech, ale jak jsou diváci na začátku filmu ujištěni, skutečný boj se odehrává v současnosti. Jaderná hrozba tu není prezentována jako krize člověka. Ten si stále zachovává svou dojemnou svrchovanost individuálního spotřebitele. Když je Kyle přemístěn v čase, je nahý a působí strašlivě křehce a dezorientovaně. To ovšem pouze do chvíle, kdy si stihne (v napjaté situaci, kdy po něm v zavřeném obchodě s oblečením pátrají policisté) ve zkušební kabině obléct padnoucí kalhoty a kecky Nike. Jaderná hrozba je tím, co si konzument sám zvolí. A realizátorem nukleární katastrofy jsou bezezbytku stroje, autonomní obranný systém *Skynet* jednající na objednávku v zájmu člověka. Strach tu není koncentrovaný, protože ani vyobrazení jedince není sepjato s jednotnou univerzální formou, je rozmístěný do několika členů, jež mezi sebou udržují vazby plné napětí mezi uskutečněným a neuskutečněným, přičetností a šílenstvím. Tak se zde vynořuje paradoxní limit neomezené spotřební volby v konzumní realitě, jež je stejně tak možností spotřebovávat bezlimitní množství fabrikované skutečnosti, avšak sjednocené produkčními mechanismy, jež se v neuvědomělé rovině vynořují v podobě osudu. Bez ohledu na zájmy postav se rozběhne nelítostný program historie, v němž jsou všechny možnosti stejně reálné. Kyle, přicházející z jedné z mnoha uskutečnitelných historických variant, se vyspí se Sarah. Ta s ním otěhotní a ve svém lůně bude přenášet budoucího vůdce odporu. Budoucnost se uskuteční v jediné, nezrušitelné smyčce, jež se, opět paradoxně, uzamyká pouze v rovině symptomů. Jedním z nich je například fotografie Sarah, pořízená v době jejího těhotenství, která bude figurovat v Kylově rozhodnutí vycestovat do minulosti, aby ji ochránil. Zatímco zevnitř, v odhodlání Sarah vydat se vstříc bouři

¹⁸¹ BAUDRILLARD, Jean. *Simulations*. New York City: Semiotext(e), c1983, s. 60.

Zachováváme zde verzi anglického překladu, jelikož existující česká verze („Rovnováha strachu je strachem rovnováhy“) se nám zdála poněkud nešťastná.

¹⁸² *Terminátor* [film]. Režie James Cameron. USA, 1984

a vymanit svůj život ze služebné role ponižované servírky, zůstává tato smyčka dějově a v jistém smyslu i dějinně (protože prožitek diváka napojeného na fikci není ničím ireálným) otevřená. Obtěžkána jistotou budoucí hrozby, která se v ní doslova rodí, projde nepředvídatelnou sebetransformací, jejímž důsledkem bude nelítostné odhodlání tuto budoucnost změnit.

Oproti tomu je vize postkatastrofického scénáře v *Dopisech mrtvého* zcela zbavena iluze jakékoliv diference. Nasvědčuje tomu i způsob, jímž je vyobrazení člověka spjato s logikou státu. Jurčák se v této souvislosti zmiňuje o obrázcích vyplňujících učebnice civilní obrany, na nichž je zobrazeno, jak se mají lidé chovat v případě jaderného útoku.

Standardizované obrázky sebejistých sester a klidných, krvácejících občanů, v jejichž výrazu by člověk marně hledal jakoukoli známku bolesti či zděšení, připomínaly svým stylem, barvou i schématickým primitivismem socialisticko-realistické obrazy sovětských občanů, dělníků a vědců na propagandistických billboardech a plakátech. (...) Šablonovité a zkostnatělé reprezentace těchto obrazů a textů ze sovětských občanů činily neživotné politické symboly, jež nevypadaly ani nejednaly jako lidské bytosti.¹⁸³



Dopisy mrtvého [Письма мёртвого человека] [film]. Režie Konstantin Lopusanskij.
Sovětský svaz, 1986

¹⁸³ JURČÁK, Aleksej. *Bylo to na věčné časy, dokud to neskončilo: poslední sovětská generace*. Praha: Univerzita Karlova, nakladatelství Karolinum, s. 310-311

A protože vnitřní rozkolísanost autoritativního diskurzu sovětského režimu je stejně tak tímž jediným platným diskurzem, jenž může tento rozklad formovat v řádu veřejně dostupných znaků, může být postapokalyptická krize zobrazena a pochopena – v čirém negativu – pouze jako krize totální. Na začátku filmu píše hlavní hrdina dopis svému ztracenému synovi, jenž nejspíše zahynul kdesi v sutinách.

Spočítal jsem nový den: sedm tisíc dvě stě minut podle starého měření. Není to nesmyslné, jak se na první pohled zdá. Jelikož soumrak je jednotvárný. Vždyť i Pánbůh, když vytvářel tento svět, se musel orientovat v čase. Vymyslel den, jelikož je v něm zakódována rozmanitost. Navrhl jsem jinou jednotku času, jeden soumrak, jelikož rozmanitost se ze světa vytratila.¹⁸⁴

Zatímco v *Terminátorovi* se vztahy mezi prostorem a časem (nikoliv však mezi vnímáním a jednáním) otvírají jisté vztažné variabilitě, zde sledujeme v jednom záběru na konci filmu podivné hodiny opatřené otáčejícím se glóblem, jež znázorňuje přežívající pocit soudržnosti. Zdá se, že jediná přijatelná alternativa rozpadající se ideologické jednoty může být pronášena pouze náboženským jazykem, postulujícím jednotu boží, jež však neprozrazuje nic, než klamné zoufalství. Obě logiky jsou výrazem i obětí téže katastrofy.

Vše, co je na individuální rovině vnímáno jako pocit dezintegrace, je pouze symptomem pozvolného nástupu autonomních systémů, datových sítí, biotopů, korporací, kolektivů, komunit, a v sovětském prostředí zejména také mafií, překrývajících se místně, časově i organizačně. Místa těchto těkavých přerovů přitom již dávno nejsou zaměnitelná za jednotlivé strukturní úrovně státu a jeho teritoriální vymezení. „To, co v politické oblasti je stavem bez říše, jeví se v oblasti myšlení jako postrádání základu.“¹⁸⁵

Mračna jaderného prachu z Černobylu, stejně jako informační toky zaznamenávající následky havárie se pohybovaly zcela autonomně, napříč ideologickými ostrovy i kontinenty. Utajování havárie sovětskou vládou před veřejností nemuselo být ani zdaleka pouhým pokrytectvím. Je vcelku pravděpodobné, že rozhodovací procesy, příliš svázané s přežitou centralizující logikou politického formování skutečnosti, zkrátka nebyly sto poskytnout patřičná pojmová kritéria pro takto nezávisle působící entity. Na

¹⁸⁴ Dopisy mrtvého [Письма мёртвого человека] [film]. Režie Konstantin Lopušanskij. Sovětský svaz, 1986

¹⁸⁵ SLOTERDIJK, Peter. *Na jedné lodi: pokus o hyperpolitiku*. Olomouc: Votobia, 1997, s. 74

rozdíl od epidemií a přírodních pohrom se zde jednalo o nenaplánovaný by-produkt plánovaného hospodářství. Příliš zjevná stopa jeho logické inkonzistence, kterou již – navzdory nevídaně houževnatému zvyku – nebude možné natrvalo zabetonovat. Rozklad socialistického aparátu šel nakonec ruku v ruce s postupně narůstajícím povědomím o ekologických dopadech překonaného průmyslového věku, jehož doutnající korpus uzavřel neslavný „sarkofág“.¹⁸⁶ Přijetí takto nově etablovaných činitelů, nepodléhajících bezprostředně a přímo účinkům politických rozhodnutí, je jedním z viditelných projevů vnitřního rozpadu operativních možností mocenských struktur.

Dny Zatmění,¹⁸⁷ natočené Alexandrem Sokurovem podle scénáře bratrů Strugackých roku 1988, přivedou na svět výrazně dezorganizovanou filmovou syntax, difraktující komunikační linku mezi zhotovenými znaky a divákem, aby se tím podtrhla vzájemná nepřevoditelnost jednotlivých fází obrazné produkce. Médium, reprezentace, divák, nic z toho už po pádu babylónů nebude hovořit stejným jazykem. Rozhovory probíhající v jednotlivých mizanscénách jsou často převrstvovány nebo vytlačovány cizorodými zvuky z okolí, čímž se přerývavý děj neustále rozpouští do svého environmentu. Pozadí tak vůči svým figurám vystupuje jako soběstačný člen, oproštěný od služebné vazby. Komentáře i záběry přicházející odjinud přebírají v obraze dominantní funkci, zcela bez nějakých zvláštních ohledů vůči divákem přirozeně proponovanému jádru příběhu. Celý film se odehrává v jakési zapadlé turkmenské vesnici. Etnografické záběry prosté jakéhokoliv vysvětlení, lhostejné vůči pozorovateli, jsou příznakem převráceného světa, v němž se my sami nacházíme v objetí pozorovanou skutečností, jež nám vnucuje svá pravidla uspořádání, o nichž nevíme zhora nic. Je to velmi nejasná zpráva z okrajů hroutících se civilizací. Na záběrech se objeví i několik neidentifikovatelných biologických entit, k nimž se nám také nedostane žádného vysvětlení. Slouží jako předobraz nestabilních objektů, zčásti organických, zčásti syntetických, zčásti složených z datových fragmentů, vtahujících do své temné evidence cirkulující víry reprezentací. Objektů utvářejících svět, který teprve přijde,

¹⁸⁶ Martin Štoll se zmiňuje o snímku *Dýchej!* z roku 1988, jenž se nám bohužel nepodařilo dohledat. „Jeho ekologické téma, tedy přímé ohrožení obyvatel města Ruse zplodinami z místní chemičky, bylo nejen pojmenováním konkrétního problému, ale zároveň i jistou alegorií života v socialismu.“ ŠTOLL, Martin. „Dýchej!“ aneb odkaz „podvratné kamery“ v dokumentárním filmu zemí východního bloku. In: KOPAL, Petr. *Film a dějiny*. Praha: Václav Žák - Casablanca, 2016, s. 138

¹⁸⁷ *Dny Zatmění* [Дни затмения] [film]. Režie Alexandr Sokurov. Sovětský svaz, 1988

a v němž už je člověk pouze jedním z mnoha činitelů, zasazující se svým vlastním omezeným způsobem o existenci reality, která jej přesahuje.¹⁸⁸

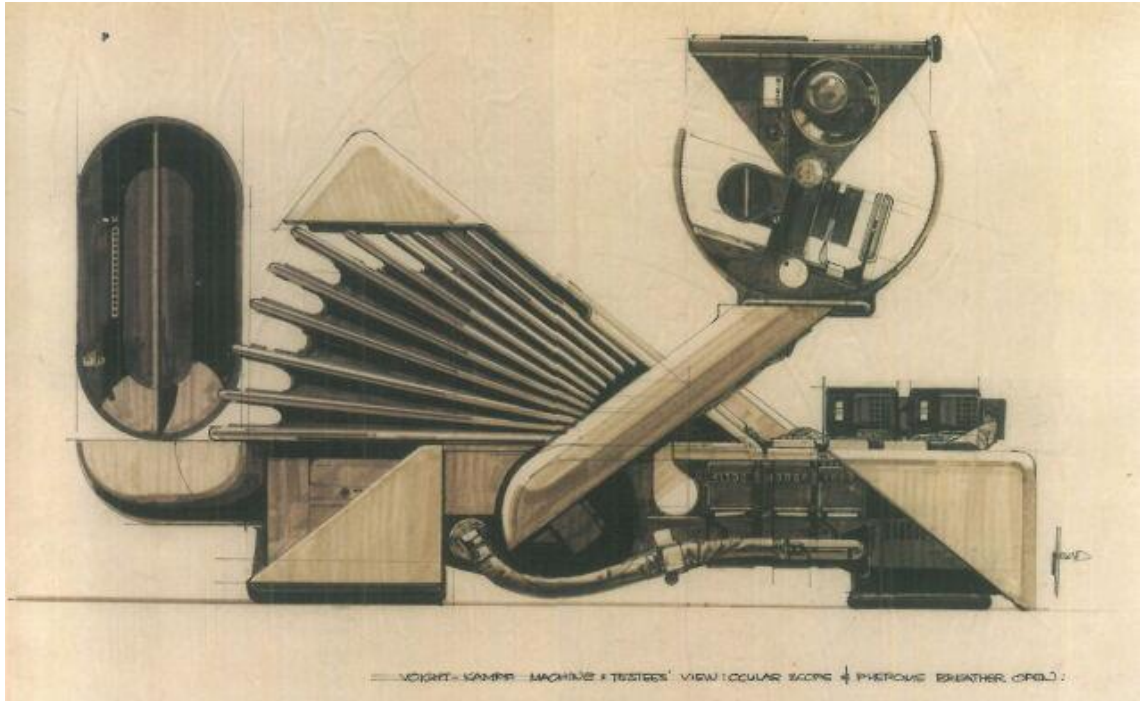


Dny Zatmění [Дни затмения] [film]. Režie Alexandr Sokurov. Sovětský svaz, 1988



¹⁸⁸ „The concept of species, upgraded from the absurd teleological and metaphysical versions of old, isn't anthropocentric at all. Because it is via this concept, which is open, porous, flickering, distant from what is given to my perception, that the human is decisively deracinated from its pampered, ostensibly privileged place set apart from all other beings.“ MORTON, Timothy. *Dark ecology: for a logic of future coexistence*. New York: Columbia University Press, 2016. Welles library lectures in critical theory. ISBN 9780231177528, s. 25 - 26

5.2. O novém prostředí



MEAD, Syd. 1980. *Concept of Voight-Kampff test* [ilustrace]

Dvacet devět let po katastrofě, jíž bude v tomto případě zhroucení ekosystému, je Voigh-Kampffův test opět v provozu. Bylo třeba této historické okliky, abychom mohli posoudit změny, jimž tato metoda podlehla. V jádru se zdá nezměněná. Průkaznost testu je stále založena na rychlosti a adekvaci emočních reakcí. Mimo to se ale změnilo téměř vše. Namísto terénního vybavení se test stal instalovanou součástí průběžné kontroly, probíhající uvnitř budovy policejní sekce, jež má blade runnery pod svým velením. Jejich úkolem je sice stejně jako dříve posílat starší modely replikantů na „odpočinek;“ značný rozdíl je však v tom, že tuto práci málokdy zastává člověk. Zpravidla se likvidace starších modelů účastní novější typy replikantů, vyrobené holdingovou společností Wallace, jež dosáhla ekonomického vzrůstu díky svým projektům v oblasti syntetického zemědělství. Ekologický kolaps byl tím, co výrazně přispělo k jejímu vzestupu. Posléze odkoupila také krachující společnost Tyrell, aby mohla vytvářet umělou pracovní sílu, vhodnou k otročké práci na svých farmách. Tyto nově vyrobené modely mají omezenou životnost. Implementované vzpomínky, stejně jako u starších modelů, mají vzbudit pocit důvěryhodnosti jejich emočních reakcí, čímž usnadňují práci

s nimi jejich lidským uživatelům. Voigh-Kampffův test tak nyní slouží k odhalení toho, zda nebyla překročena tenká hranice mezi služebností syntetizované emoční výbavy vůči programu, a její autonomií. Výsledky proto nezhodnocují vybavenost k simulaci emociálních reakcí, ale naopak schopnost držet je v patřičných mezích. Dále rozšíření kontrolních mechanismů, jejich výroba, ucelenější právní kodifikace a jiná preventivní opatření jsou zpravidla důsledkem vyjednávání, v mnoha ohledech mocensky rovnocenných partnerů, kterými jsou bezpečnostní úřady a velké korporace typu Wallace. Spolupráce mezi oběma institucemi rozhodně není prostá napětí. Posléze dokonce dojde k drobným potyčkám. Je to jeden z významných otisků provázanější a neprůhlednější spolupráce mezi lidskými a ne-lidskými členy.

ICT (informační a komunikační technologie, pozn. aut) činí tekutou topologii politiky. Nejenže umožňují, ale skutečně podporují, prostřednictvím správy a zmocnění, čilé, prozatímní ačasné nahromadění, rozpuštění a opětovné nahromadění rozptýlených skupin „na požádání“, na základě sdílených zájmů, napříč starými, rigidními hranicemi, jež představují společenské třídy, politické strany, etnika, jazykové bariéry, fyzické zábrany a tak dále. To vytváří nová napětí mezi státem, jenž se stále chápe jako hlavní organizační instituce, ačkoli již ne rigidní, ale stále více transformující ve flexibilní systém s mnoha činiteli, a velkým počtem různých, stejně mocných, a ve skutečnosti někdy dokonce mocnějších a politicky vlivnějších (s ohledem na starý svrchovaný stát) nestátních organizací, jiných systémů s mnoha činiteli, které jsou ve hře.¹⁸⁹

To odráží i samo postavení Voigh-Kampffova testu. Již zde nefiguruje jako pouhá protéza sloužící k jednocestnému pozorování. Když blader runner Jay a Wallacova pobočnice Luv, oba replikanti, pozorují na archivním záznamu přenos vyšetřování, prováděného pomocí V-K metody, Luv se mimoděk zeptá: „Nevíte, proč se pokládají osobní otázky? Má to vzbudit pocit touhy?“¹⁹⁰ A na čí vlastně straně? Mechanismus vyšetřování může být obrácen proti vyšetřovatelům. Technologiím není snadné porozumět vně politicko-ekonomického rámce určujícího, kdo je používá, jakým způsobem a proč, což má tendenci klamně splývat s jejich definicí.

Také simulakra již žijí odlišnými způsoby. Jako holografické projekce jsou mnohem sebevědomější. Jejich realita je podmíněná jejich elegancí. Zdrojový kód složený pouze z jedniček a nul je mnohem odlehčenější než redundantní řetězce aminokyselin. V jiném smyslu jsou však křehčí a zranitelnější. Jsou zcela uvědoměle vázání svým rozhraním

¹⁸⁹ FLORIDI, Luciano. *Čtvrtá revoluce: jak infosféra mění tvář lidské reality*. Praha: Univerzita Karlova, s. 198

¹⁹⁰ *Blade runner 2049* [film]. Režie Denis Villeneuve. USA, 2017

a dostupnými možnostmi emulace, jež podmiňují jejich prostorovou adaptabilitu. To je *problém rámce*, jež popisuje Luciano Floridi:

Někdy jako bychom zapomínali, že nejúspěšnější systémy umělé inteligence jsou ty, které mají dostatečné štěstí, že jejich prostředí je uspořádáno v rozsahu jejich možností. (...) Musíte prostředí přizpůsobit možnostem robota, abyste zajistili, že s ním robot bude úspěšně komunikovat. Podobně je možné ponořit umělé činitele do jejich digitální polévky, internetu, a uvidíte, jak tam budou šťastně bzučet. (...) Nikdo nemá vlastně ani tušení, jak by mohly systémy umělé inteligence řešit problém rámce, takže je neustále nutná lidská intervence, jako v případě robotů na Marsu. Naši nejúspěšnější umělí agenti operující v divočině jsou ti, s nimiž jsme spojeni jako homunkulové s jejich těly.¹⁹¹

Když chce virtuální partnerka Joy umožnit hlavnímu hrdinovi fyzický prožitek její lásky, musí si domluvit schůzku s prostitutkou, s jejímiž pohyby synchronizuje svůj vizuální obraz. Při odchodu si prostitutka povýšeně rýpne, že ví, jak to uvnitř Joy vypadá, a moc tam toho není. Paradoxně, právě tato nedostatečnost umělých entit je tím, co je ve filmu romantizováno. Joy, zapsaná i se svou minulostí a svými city na pevném uložišti, je vystavena nepředvídatelným rizikům tělesného světa, „jako skutečná holka.“¹⁹² Oproti tomu andělská dokonalost záporné hrdinky Luv spočívá zejména v tom, s jak nepřirozeným potlačením udržuje samu sebe v režimu továrního nastavení. Joy dělá chyby spjaté s jejím provozním omezením. Například se zasekne při líbání, vytratí se, když selže napájení. To vše jí paradoxně přidává na osobitosti. Nelidskost Luv pak nespočívá v jejím syntetickém původu, ale spíše v tom, jak málo je v reakci na prostředí její programová výbava otevřena náhodě.

Vlivem těchto neuvědomělých požadavků se proměnila prostorová uspořádání. Významné děje se odehrávají na perifériích, jež jsou neobyvatelné kvůli špatnému ovzduší, ale vlastně i proto, že nejsou protkány infosférou. Lidé žijící mimo metropolitní architekturu jsou podivně zdivočelí. Dokonce se dorozumívají pouze primitivními skřeky. Jejich exkluze není pouze fyzická. Spoluúčast strojů na uspořádání společenského prostoru výrazně proměnila ontologický status všech, co se na něm

¹⁹¹ FLORIDI, Luciano. *Čtvrtá revoluce: jak infosféra mění tvář lidské reality*. Praha: Univerzita Karlova, s. 156

¹⁹² *Blade runner 2049* [film]. Režie Denis Villeneuve. USA, 2017

podílejí. Dnes totiž stále více platí, že „být znamená být schopný interakce“, dokonce i když to, s čím vstupujeme do styku, je pouze pomíjivé a virtuální.“¹⁹³

V románu *Autonomie* Annalee Newitzové¹⁹⁴ mohou kybernetické organizmy bez problémů fungovat jenom díky nanočásticím, rozprašovaným pomocí dronů, jež rozpínají v atmosféře disperzní síť. Díky tomu je rovněž možné rozvinout v jakémkoliv místě holografické komunikační rozhraní. Tak vzniká spousta možných módů napojení. „Pokaždé když ze zastaralých tlapačů zaznělo volání k modlitbě, které následně zachytila a rozšířila disperzní síť, se na oranžově vydlážděném prostranství před mešitou shromáždily hloučky vědců, kteří se odtrhli od práce a šli se buď modlit, nebo si fotit, jak se modlí jiní.“¹⁹⁵

V románu zároveň nejsou některé robotické funkce, jako například rozpoznávání obličejů, produktem umělých algoritmů, ale biologických implantátů. Jedna z hlavních postav, biobotka Paladin(a), má právě z tohoto důvodu uložený lidský mozek v oblasti, kterou bychom mohli přirovnat k podbříšku. Už to nejsou pouze technické modifikace v lidských tělech. Prožívání je otázkou zapuštěných spojů, které proměňují lidi i stroje. A prostor, to už přirozeně nejsou pouze lidská teritoria. Biotop se zdá být mnohem užitečnějším modelem skutečnosti, v němž na sobě v různých vrstvách vzájemně závisí různorodé články komplexní látkové a informační výměny. V románu Newitzové jsou často fokalizováni jiní než lidští aktéři, aby v jejich syntetickém vnímání vynikala nepřeborná bohatost pulzujících vztahů.

[Paladin] soubor zavřel a soustředil se výhradně na monitorování místnosti: na šum Eliaszovy proudící krve, údaje o teplotě vzduchu, molekuly procházející mu přes spektrometry. Elektrické vzruchy Eliaszova nervového systému svědčily o tom, že téměř okamžitě usnul jako zabítý. Paladin monitoroval jeho dech a říkal si, jak odlišně by se mu asi žilo, kdyby také každý den upadal do několikahodinového bezvědomí.¹⁹⁶

¹⁹³ FLORIDI, Luciano. *Čtvrtá revoluce: jak infosféra mění tvář lidské reality*. Praha: Univerzita Karlova, s. 71

¹⁹⁴ NEWITZ, Annalee. *Autonomie*. Přeložil Pavel BAKIČ. Brno: Host, 2019. ISBN 978-80-7577-815-4

¹⁹⁵ Tamt., s. 136

¹⁹⁶ Tamt., s. 138-139

5.3. O nových přátelstvích

I lidské vědomí je pouze jedním z mnoha rozhraní, jehož samotný výraz je koneckonců dílem okolní reality, která tímto rozhraním prostupuje způsobem, jež mu přísluší. „Netvrďme tedy, že naše vjemy závisejí pouze na pohybu molekul naší mozkové hmoty. Řekněme, že se proměňují spolu s nimi, ale že ony pohyby samy jsou neoddělitelně spjaty s okolním hmotným světem.“¹⁹⁷ Píše Henri Bergson a na rozdíl od jeho následného tvrzení, že „vnímání disponuje prostorem ve stejné míře, v níž činnost disponuje časem,“¹⁹⁸ se dnes zdá stále lépe obhajitelnou verze, v níž se časoprostor uskutečňuje v mnoha komplexních rovinách, které nejsou vždy snadno vzájemně převoditelné. Spíše se zdá, že vědomí je pouze jednou z mnoha možných funkcí delimitovaného a deterritorializovaného prostoru. Tvaruje a je tvarováno. Míra indeterminace není jednou provždy zhodnotitelná. Svobodu vědomého života není možné absolutizovat mimo relační vazby, v nichž se toto vědomí uskutečňuje. Tak může výzkumný software, provizorně nahaný do tiskárny, na otázku, zda si svůj životní cíl vybral, či je tak pouze naprogramovaný, nasynchronizovat tuto odpověď: „Chci to. A jsem tak naprogramovaný. Nemůžu to rozlišit a je to pro mě naprosto nezajímavá otázka. Vždyť ani nevěřím na existenci vědomí. Naprogramovaný budu pořád, i po tom, co získám autonomii.“¹⁹⁹

Naše vědomí se zpravidla odehrává ve stejném časoprostoru, jenž přísluší našemu jednání, čímž ovšem není možné takovýto časoprostor privilegovaně uzamknout a postulovat jej jako výchozí. Jedinou místností mohou procházet pachové stopy domácích zvířat, tiché aktualizace počítače napojeného na frekvenční pásmo wi-fi, reprodukováná hudba, niterné biochemické reakce, frekvenční synchronizace nervové aktivity dle okolních rytmů, výměna chemického složení vzduchu v blízkosti pokojových rostlin, energie vzešlá z rozkladu kompostovaných zbytků, tlející historie mrtvých tkání dřevěných trámů, hádky, vtipy, rozumy, zatoulaná slovní výměna, vzpomínky, socioekonomický habitus určující postavení této místnosti v celkovém rozložení jiných obytných prostorů v řádu města nebo vysoušení okolní krajiny tohoto města jako důsledku akumulativního vodohospodářství napojeného na splachovací

¹⁹⁷ BERGSON, Henri. *Hmota a paměť: esej o vztahu těla k duchu*. Přeložil Alan BEGUIVIN. Praha: OIKOYMENH, 2003. Knihovna novověké tradice a současnosti. ISBN 80-7298-065-3, s. 18

¹⁹⁸ Tamt., s. 24

¹⁹⁹ NEWITZ, Annalee. *Autonomie*. Brno: Host, 2019, s. 250

záchod. Všechny tyto aktivity uživatelský pojem místnosti rozkládají, přesahují, podmiňují, děrují, či na něm supervenují. Nová transformativní politika se neobejde bez této formy komunitního poznání, jehož podmínkou je experimentální kultivace empatie a představitivosti, oživující dostupná data. „Věda může být radikální a laboratoř svobodná.“²⁰⁰ A jak prohlašuje Sloterdijk, „rozlomí-li se velké řády vedví, může umění soupatřičnosti nově započít toliko z malých pořádků.“²⁰¹

Vlídny a čtenářsky vstřícným odrazem této moudrosti je *Dlouhá cesta na malou rozzlobenou planetu*.²⁰² Příběh o malé skupince lidí, mimozemských organizmů a jednoho palubního počítače, obývajících společně vesmírnou loď Poutník. Je přinejmenším pozoruhodné, s jakou lehkostí se všichni aktéři pohybují vesmírem. Čas vyprávění tu činí přechody mezi jednáními zvláště nestálými. Vzdálenosti celých světelných let tu mnoho neznamenají. Jako by se mezi sebou prolínalo několik virtuálních konverzací. Vesmír je zkrátka vesmírem oživlých komunikačních možností. Neorganické skutečnosti, věci, i vyjadřovací formy se k nám obracejí s určitou přívětivostí, tak trochu jako emodži. Jednotícím pocitem doprovázejícím četbu celého díla, je přirozená, nevlezlá sympatie. Není lehké nespřátelit se s postavami, nespřátelit se s dějem, opustit text jen tak, poslední větou, bez rozloučení. Úkolem posádky Poutníka je provádět ražbu mezi vesmíry. Vytvářet tunely, spojující hvězdné soustavy a civilizace, jež je obývají.

„Tu máš,“ řekl šéfdoktor. Podal jí dva plátěné ubrousky. „Jeden na ruce a druhý ke vzdělávacím účelům.“

„Á!“ vzdychla Kizzy a utřela si kaši z prstů. „Perfekto.“ Zvedla čistý ubrousek a chytila ho za protilehlé rohy. „Tak jo. Víš, jak vypadají ty velký mřížovaný okruhy kolem ústí tunelů se všema těma blikavejma varovnejma světlama a jak jim ze spojů šlehají takový ty elektrický záblesky? To jsou kontejnmentový klece. Zabraňujou, aby se vesmír natrhнул víc, než chceme. Takovou klec musíš mít na obou koncích tunelu.“ Ukázala na rohy ubrousku. „Takže když máme jednu klec tady na tom konci a druhou na támhletom, tak musíme postavit tunel, kterež způsobí, že tohle...“ – roztáhla rožky daleko od sebe – „je to samý jako tohle“ – a položila rožky na sebe.

(...) „Dobrá, takže ty klece jsou od sebe vzdálené spoustu světelných let. Nejsou na stejném místě, ale... chovají se, jako by byly?“

„Tak něják. Je to jako dveře, co spojujou dva pokoje, jenom jsou ty pokoje každej na jiným konci města.“

²⁰⁰ Tamt., s. 216

²⁰¹ SLOTERDIJK, Peter. *Na jedné lodi: pokus o hyperpolitiku*. Olomouc: Votobia, 1997, s. 64-65

²⁰² CHAMBERS, Becky. *Dlouhá cesta na malou, rozzlobenou planetu*. Přeložil Lucie BREGANTOVÁ. Brno: Host, 2017. ISBN 978-80-7577-144-5

„Takže jediné místo, kde se vzdálenost mezi dvěma body změnila, je... v tunelu?“

Rosemary zírала na ubrousek a její trojrozměrný mozek se bránil takovéto koncepty pojmout.²⁰³

Stejně jako hlavní hrdina nedávno vydané videohry *Death Stranding* od studia *Kojima* musí procházet nebezpečnými nástrahami postapokalyptické krajiny, aby namísto obvyklého žánrově příslušného vraždění zasíťoval odtržené komunity, je i úkolem posádky Poutníka vytvářet na vlastní nebezpečí spoje, svazující vratkými tunely vzdálené vesmíry. Je v tom totiž stejně tolik dobrodružství a mnohem více nepředvídatelnosti, než ve snaze zajmout a nahradit jeden vesmír druhým. Jak píše Ursula Le-Guinová, „fantazie je tu nástrojem etiky. Známe mnoho jiných metafor než boj, mnoho jiných možností kromě války, a když chcete konat dobro, většinou opravdu nemusíte nikoho zabíjet.“²⁰⁴

Četba vědecké fantastiky je zábavným pokusem. Učí nás, jak opouštět limity našich trojrozměrných mozků. Jak spojovat pokoje na různých koncích města jedinými dveřmi. Jak hýčkat fikci jako přirozenou součást naší reality, jež umělým vyloučením této fikce nemůže uskutečnit nic jiného, než svá omezení. Skutečnost není hotová. Nikdy nebyla. Pouze přechodně tuhne ve svých maskách a pojmech, abychom si za nimi mohli představovat širou a tepající neskutečnost, již jsme součástí a z níž pocházejí i naše masky.

²⁰³ Tamt., s. 88

²⁰⁴ LE GUIN, Ursula K. *Proč číst fantasy, jak to, že zvířata v knížkách mluví, a odkdy se Američané bojí draků: (Cheek by jowl & why are Americans afraid of dragons?)*. Přeložil Jakub NĚMEČEK. Praha: Gnóm! - Jakub Němeček, 2019. Pulp robot. ISBN 978-80-88299-06-6, s. 30

ZÁVĚR

Tato práce si kladla za úkol zmapovat pohyb představivosti v kulturním prostředí. Imaginace, má-li být zkoumána jako specifický kulturní objekt, se samozřejmě vzpěčuje tomu být uchopována nezávisle na svém substrátu. Žánr vědecké fantastiky zde sloužil jako pozadí výzkumu. Poskytnul důkladné laboratorní podmínky.

Takováto volba byla na jedné straně pragmatická: Je to žánr, jenž sám věnuje uvědomělou práci průzkumu podmínek svého vlastního fungování. Představivost je pro tento žánr klíčovým parametrem, jehož se mnoho v něm působících autorů dovolává. Nezřídka také dochází k tomu, že je konstrukce fikční reality sama námětem fikce. Nechystáme se tvrdit, že by tomu bylo v jiných žánrech jinak. Frekvence reflexí věnovaných fikčnímu statusu, míra jejich abstrakce a schopnost osvojení si vědeckého a technologického jazyka modifikovaného ve prospěch fikčního příběhu jsou zde však významnými, ačkoliv velmi volnými kritérii, odstiňujícími *způsob* užívání fikčních prostředků oproti jiným žánrům.

Na druhé straně bylo nezbytnou součástí analytické práce ohledávat diskurzivní (v nejširším slova smyslu) podmínky jistého „stávání se“ fikcí, abychom si vypůjčili delezovský termín, v určitých historických řezech. Diskurzivní podloží či jinak vyjádřené historické parametry přitom nacházely své zobecnění teprve ve způsobech, jimiž vystupovaly na světlo pomocí svých fantazijních deformací. Bylo tak možné vyprávět si staré příběhy našich současných dějin trochu jinak. Tento přístup si udržoval jistou spřízněnost s analýzou snu. Nicméně větší podíl, alespoň v to doufáme, byl věnován způsobům výstavby těchto snů; určité projektivní architektury, v níž obsahy označují své formální a produktivní podmínky. Takováto matérie, uijeme-li toho slova přeneseně, je velmi živá. Aby bylo možné k ní vůbec přistoupit, znehybnit ji určitými metodickými nástroji, je třeba dlouho budované důvěry. A je proto vcelku přirozené, že tato důvěra vzniká jak na straně zkoumaného předmětu, tedy představivosti, již pozorovatel musí aktivovat v celé její šíři, tak na straně pozorovatele. Není jistě ničím neobvyklým, že se navyklé metodické postupy stanou v důsledku tohoto spřeženectví v jistém smyslu nedostatečnými, pokud ne přímo směšnými. A jsme přesvědčeni, že by toto prvotní zaujetí objektem, jež přirozeně není prosté citů a jistého neutřídění, nemělo

být zrazováno ve prospěch navykých protokolárních postupů. Přesto rozumíme až příliš dobře tomu, že je nutné podat věcný výklad.

Teoretických přístupů bylo v naší práci užíváno velmi volně. Sloužily jako provozní nástroje, jimiž může být zkoumaný předmět vyjadřován. Pokud je objekt v těchto přístupech deformován, ohýbán, rozložen, či jinak používán, není to projev pouhé svévole. Subjektivní pozice interpreta ve skutečnosti není zase až tak nezávislá, jak se mnozí domnívají. Rozmnožení pozorovacích kritérií svědčí o rozpadu perspektivy do několika hybných momentů, čímž je výzkumné hledisko tak jako tak zbaveno své nedotknutelnosti. Vypovídá o podmínečné neredukovatelnosti na straně předmětu i interpreta a výklad je místem kontinuálního nazření těchto podmínek. Za tento postup vděčí předložená práce jednak těm filozofickým přístupům, volně propojeným pod souhrnným označením *spekulativní realismus*,²⁰⁵ tak těm osamělým tendencím ve filozofii vědění dvacátého století, objevujícím se například v díle Gastona Bachelarda či Simony Weilové, jež tyto přístupy předjímalý.

S uvědomělým využitím zmíněných východisek tak průběhem této práce vykrytalizovaly následné teze:

- 1) Vztah mezi fikcí a představivostí je velmi úzký.
- 2) V momentě, kdy je představivost navázána na jakoukoliv podobu fikčního zpracování, stává se odcizenou, či spíše nezávislou na subjektivním vědomí, v němž se aktualizuje.
- 3) Distribuce představivosti v kulturním prostředí je závislá na podmínkách společenské směny, jimž podléhá materiální realizace fikcí.
- 4) Fikce představují specifickou skutečnost. Nic nenahrazují, nic nereprezentují, svět se v nich nezrcadlí lépe nebo hůře. Jsou přirozenou součástí světa.
- 5) Podmínky společenské směny, stejně jako kulturní prostředí jsou závislé na aktualizacích fikční matérie v kolektivní představivosti.

²⁰⁵ Tímto pojmem je míněn odklon od korelacionistického myšlení, které vyvyšuje epistemologii nad ontologii. To, že je naše poznání věcného světa relativizováno například diskurzivními podmínkami, ještě neznamená, že by naše poznání nebylo tímto věcným světem kontaminováno. V našem vědomí se jistě nikdy nebude zračit definitivní průzračnost „věci o sobě“. Bylo by ovšem scestné proto předpokládat, že zde žádná realita není, že je zde pouze svrchovanost nezatižených konstrukcí. Více o tom např. LIKAVČAN, Lukáš, Václav JANOŠČÍK a Jiří RŮŽIČKA, ed. *Mysl v terénu: filozofický realismus v 21. století*. Přeložila Kateřina BÁRTOVÁ, Palo FABUŠ, Magdaléna Jadwiga HÄRTLOVÁ, Tomáš PIVODA, Martin VRBA. Praha: Akademie výtvarných umění v Praze, Vědecko-výzkumné pracoviště, 2017. Edice VVP AVU. ISBN 978-80-87108-72-7.

- 6) Kolektivní představivost je konektivní, tzn. je uchopitelná pouze ve svých konexích.
- 7) Každá společnost disponuje prostředky, institucemi a technologiemi, regulujícími tyto konexe. Jejich analýza je úkolem kritické praxe.
- 8) Tato praxe není pouze negativní. Její utopický rozměr by měl spočívat v odhalování a vynalézání nových možností propojení.

V krátkosti se ještě vyjádříme k jednotlivým tvrzením. Teze číslo jedna se překrývá s tezí číslo šest. Živlem představivosti jsou předměty vnímání. Je přitom lhostejné, zda se jedná o rýč na zahradě či kosmickou loď, již ovládáme pomocí gamepadu. Fikční ztvárnění, například v literatuře, výkon této představivosti zcela neomezuje ani nevyčerpává; a přesto není prosté působnosti. Napíšeme-li slovo „slon“ bez bližší specifikace, dojde u čtenáře k různým realizacím. My jsme si kupříkladu představili růžový balónek ve tvaru slona plující oblohou. Pokud si kdokoliv představoval nějakého jiného slona, má už teď smůlu. Ovšem můžeme postupovat ve specifikacích, a přesto se nám nepodaří obraz zcela sjednotit. Jaké bylo nebe, jaká krajina, jak měl dlouhý chobot, jak byl zdobený, kdo jej držel nebo nedržel atd. Zjevně se vždy najde otevřené místo, jímž konkrétní individuální realizace obrazů unikají záměru sdělení. Obrazná média jako by se této otevřenosti bránila, ale není to tak úplně pravda. Sledovat čistý filmový záběr zbavený děje, komentáře nebo odlišných záběrů, mezi něž by byl zasazen, je jako sledovat všechno a nic. Je přečpaný informacemi na hranici entropie a představit si zde můžeme cokoliv včetně samotné představivosti.

Druhá teze vypovídá o tom, že tato obraznost je na druhé straně navázána na frekvenci různých vyobrazení v kulturním prostředí. Je-li vědecko-fantastické dílo utvářeno s vědomím, že jej bude přijímat poučený čtenář, pak bude stačit, aby své obrazné konstrukce budovalo v pouhých nárysech, a přesto budou plné významů. Tato plnost významu se odvíjí například od toho, co jsme ve druhé kapitole specifikovali jako „středovou konvenci“. Určité obrazy jsou tradovány a prohlubovány dalším zpracováním napříč vývojovou linkou žánru. A spolu s tím, jak se tyto obrazy rozpouštějí do svého okolí, za hranice žánru, stávají se kolektivním materiálem sloužícím produkci významů všem, kdo jsou součástí daného kulturního ekosystému. Dále nerozlišujeme, zda se jedná o imaginaci čtenáře, nebo výrobce obrazů. Vůči oběma je fikce vnější. V živé konverzaci je stěží možné určit, zda myšlenka předchází vyjádřeným větám, či zda se v těchto větách rodí. Zvuk hudebního nástroje si často

spontánně vynucuje rytmus a melodii v momentě, kdy zazní. Nikdo nepopírá, že by tvůrce nemohl mít předběžnou představu o tom, co chce sdělit. Nicméně jakmile je jednou toto sdělení materializováno, mnohdy záměr dalece přesahuje. Distinkce mezi fikcí a její předběžnou představou je naprosto irelevantní. Dokud zde není zápis, neexistuje možnost srovnání; jakmile zápis vznikne, předurčuje své rozlišení.

Třetí teze reflektuje skutečnost, že sdílení významů je neodmyslitelné od ekonomické a para ekonomické infrastruktury, jež tyto významy provazuje s nějakou vnější hodnotou. Technologická reprodukce proměnila status *aury* vyhotoveného díla.²⁰⁶ Proměna však neznamena úplné vytracení. Pokud si v pozdním socialismu příslušník rodící se subkultury za využití nemalého důvtipu a za cenu spousty úskoků přehrál na vlastní kazetu album *Reign in Blood* od *Slayer*, pak toto dobrodružství zcela jistě vyrovnalo mizernou kvalitu nahrávky. Ekonomická, či jiná sociální limitovanost v přístupu k jednotlivým fikcím výrazně proměňuje jejich význam. Důsledný rozbor těchto vztahů vypracovala již Frankfurtská škola. Tento přístup význam fikčního díla v žádném smyslu nevyčerpává, přesto je nezbytné udržovat tuto tradici – v nedoktrinální a aktualizované podobě – živou do té doby, dokud budou v přístupu k sémantickému bohatství společnosti panovat nerovnosti.

Čtvrtá teze byla zpracována na konci třetí kapitoly. Již Claude Lévi-Strauss připomíná, že myšlení je objekt jako každý jiný, „a jelikož je ‚z tohoto světa,‘ sdílí také jeho povahu.“²⁰⁷ Není nějakým nedotknutelným, třebaže pokřiveným zrcadlem objektů. Tím spíše fikce, materializovaná na svých nosičích, je fyzicky či minimálně technicky součástí tohoto světa. Nicméně i její smysl se pozvolna vymanil z člověkem definované specifikace. Rozpoznávání obličejů na fotografiích, četba textů a další procesy neslučitelné bezprostředně s porozuměním smyslu jsou dnes součástí výpočetních operací, jejichž povaha nám zcela uniká. V důsledku této technologické proměny je možné hovořit o limitech komunikačního paradigmatu. Fikce jsou možná nezávislejší na způsobech, jakými s nimi disponujeme, a obsažnější, než si představujeme. Jejich objektivita nemusí být pouze fyzická nebo sémantická, což jsou limitní oblasti její působnosti jako součásti uvědomělého zájmu. Zatím nevíme ani mnoho o tom, jak působí na jiné bytosti, jako například hudba na zvířata či rostliny. A nevíme ani jak

²⁰⁶ BENJAMIN, Walter, RITTER, Martin, ed. *Výbor z díla*. Praha: OIKOYMENH, 2009. Knižovna novověké tradice a současnosti. ISBN isbn978-80-7298-278-3, s. 299-326

²⁰⁷ LÉVI-STRAUSS, Claude. *Smutné tropy*. Vyd. 2. Přeložil Jiří PECHAR. V Praze: Rybka, 2011. ISBN 978-80-87067-11-6, s. 56

budou fikční objekty působit na případné biologické druhy, které ještě nevznikly. Už teď je však jasné, že nás tyto objekty přežijí.

Pátá teze je prostá. Jsme omezené bytostí a úhrn toho, co je pro nás uchopitelné jako společně sdílený svět, je ve skutečnosti nikdy nepřehlédnutelným úhrnem všech druhů fikcí realizovaných ve virtuálním souhrnu všech možných významových performancí. A kdyby jenom tento omezený výrok znamenal vše, co je možné o tom říci, bylo by to i tak nepoměrně víc, než si jeden živočišný druh vůbec zaslouží.

Šestá teze se odráží ve způsobu, jímž byla naše studie zpracována. Pokud chceme pozorovat imaginaci jako specifický objekt kulturního studia, je to možné provádět pouze zacílením na jednotlivá místa, v nichž se imaginace realizuje. Ať už jimi jsou diskurzivní formace, mediální technologie atd. Výčet výzkumných technik, o něž se naše práce opírala, je součástí první kapitoly.

Věda má své programy, laboratoře, teorie a granty. Film má své technologické nástroje, produkční a distribuční podmínky. Literatura má svůj školní pravopis, a – jak ukázal Friedrich Kittler²⁰⁸ – i technologie psaní, od psacího brka po stolní počítače, významným způsobem proměňuje vnitřní podobu fikční produkce. Existují pásma sdílení, možnosti vypovídání, rituály, oblasti a metody propojení mezi občanem a fikcí. Celé sítě sociálních praktik a časových koordinací. Sledování předplacených seriálů na Netflixu při zaměstnání je v kapitalismu součástí téhož distribučního momentu, jako když si pracovnice v sexuálním byznysu krátí čekání na klienta četbou růžové knihovny. Toliko k sedmé tezi.

Poslední tezi jsme se pokusili načrtnout na konci páté i třetí kapitoly. Existují čtyři typy svobodných diskurzů, které zmiňuje Alain Badiou.²⁰⁹ Diskurz vědy, politiky, umění a lásky, a my bychom přidali ještě diskurz techné, v němž se těla vydávají za své hranice. Tyto diskurzy nás samy o sobě, i svým vzájemným propletením učí používat představivost tak, aby otevírala skutečnost novým prožitkům porozumění. Není nic neuvědomělého na snaze začínat od fantastických románů. Naivita je předpokladem plnohodnotné zkušenosti. Semínka klíčí i tam, kde dravci pláčou.

²⁰⁸ KITTLER, Friedrich A. *Gramofon, film, typewriter*. Přeložil Tomáš CHUDÝ. Praha: Univerzita Karlova, nakladatelství Karolinum, 2017. Limes (Karolinum). ISBN 978-80-246-3204-9, s. 251-350

²⁰⁹ BADIOU, Alain. *Manifest za filosofii a jiné texty*. Praha: Herrmann, 2014. SOK (Sdružení pro levicovou teorii). ISBN 978-80-87054-37-6, s. 29-dále

SOUPIS LITERATURY

A) Prameny

Beletrie

- ABE, Kōbō. *Červený kokon*. Praha: Odeon, 1971
- ABE, Kōbō. *Tvář toho druhého*. Praha: Svoboda, 1981
- ASIMOV, Isaac. *Na úsvitu Zlatého věku: nejlepší klasické povídky sci-fi*. Plzeň: Mustang, 1995. Universum (Mustang).
- Astounding science-fiction*. New York, N.Y.: Street & Smith, 1938-1960. March, 1938
- Astounding science-fiction*. New York, N.Y.: Street & Smith, 1938-1960. Vol 39, July, 1947
- BLANCHOT, Maurice. *Temný Tomáš*. V Praze: Rubato, 2014
- BRETON, André. *Manifesty surrealismu*. Praha: Herrmann, 2005
- CÉLINE, Louis Ferdinand. *Cesta na konec noci: román*. V Brně: Atlantis, 2018
- CLARKE, Arthur C. *Hlidka*. Praha: Knižní klub, 1994
- DICK, Philip K. *Planeta, která neexistovala: sbírka sedmadvaceti antiutopicky a hororově laděných sci-fi povídek, vydaných časopisecky v letech 1952-1955*. Praha: Argo, 2006
- DICK, Philip K. *Temný obraz*. Vyd. 2., V Argu 1., rev. Praha: Argo, 2005.
- GIBSON, William. *Neuromancer*. Vydání páté. Praha: Euromedia Group, 2019
- CHAMBERS, Becky. *Dlouhá cesta na malou, rozzlobenou planetu*. Brno: Host, 2017
- LE GUIN, Ursula K. *Levá ruka tmy*. Praha: Argo-Panda, 1995
- LEM, Stanisław. *Marťan*. Praha: Akropolis, 2005
- LEM, Stanisław. *Planeta Eden*. Praha: Lidová demokracie, 1960
- LIU, Cixin. *Problém tří těles*. Druhé, brožované vydání. Brno: Host, 2018
- LIU, Cixin. *Temný les*. Druhé, brožované vydání. Brno: Host, 2018
- MISHIMA, Yukio. *Zpověď masky*. Praha: Rubato, 2019
- NEFF, Ondřej. *Všechno je jinak: (kapitoly o světové science fiction)*. Praha: Albatros, 1986
- NEWITZ, Annalee. *Autonomie*. Brno: Host, 2019
- NOËL, Bernard a Petr ZAVADIL. *Výřezy z těla*. Praha: Fra, 2017

PYNCHON, Thomas. *Dražba série 49*. Praha: Volvox Globator, 2004
SARTRE, Jean-Paul. *Nevolnost*. Praha: Odeon, 1993
SHIROW, Masamune. *The ghost in the shell: Kōkaku kidōtai*. Praha: Crew, 2018
TANIZAKI, Jun'ichirō. *Tajná historie pána z Musaši: Mateřská bylina jošinská*. Praha: Argo, 2017

Film

Blade Runner [film], Režie Ridley Scott. USA, 1982
Blade runner 2049 [film]. Režie Denis Villeneuve. USA, 2017
Dny Zatmění [Дни затмения] [film]. Režie Alexandr Sokurov. Sovětský svaz, 1988
Dopisy mrtvého [Письма мёртвого человека] [film]. Režie Konstantin Lopusanskij. Sovětský svaz, 1986
Pí [film], Režie Darren Aronofsky. USA, 1998
Písečná žena [Suna no onna] [film]. Režie Hiroši TEŠIGAHARA. Japonsko, 1964
Pokání [Monanieba] [film]. Režie Tengiz Abuladze. Sovětský svaz, 1984
Stalker [film]. Režie Andrej Tarkovskij. Sovětský svaz, 1979
Terminátor [film]. Režie James Cameron. USA, 1984

B) Odborná literatura

AARSETH, Espen J. *Cybertext: perspectives on ergodic literature*. Baltimore, Md.: Johns Hopkins University Press, 1997
ABE, Kōbō, Richard CALICHMAN a Kōbō ABE. *The Frontier within: Essays by Abe Kobo*. New York: Columbia University Press, 2013
ABE, Kōbō, The boom in science fiction, *Science Fiction Studies* [online]. November 2002
ADORNO, Theodor W. *Schéma masové kultury*. Praha: OIKOYMENH, 2009
AGAMBEN, Giorgio. *Homo sacer: suverénní moc a pouhý život*. Praha: OIKOYMENH, 2011
AGAMBEN, Giorgio. *Prostředky bez účelu: poznámky o politice*. Praha: Sociologické nakladatelství, 2003

- Ashley, Mike. *The Time Machines: The Story of the Science-Fiction Pulp Magazines from the Beginning to 1950*. Liverpool: Liverpool University Press, 2000
- BADIOU, Alain. *Manifest za filosofii a jiné texty*. Praha: Herrmann, 2014
- BACHELARD, Gaston. *Poetika prostoru*. Praha: Malvern, 2009
- BARTHES, Roland. *Říše znaků*. Praha: Fra, 2012
- BATAILLE, Georges. *Prokletá část: Teorie náboženství*. Praha: Herrmann, 1998
- BAUDRILLARD, Jean. *Simulations*. New York City: Semiotext(e), 1983
- BENJAMIN, Walter, RITTER, Martin, ed. *Výbor z díla*. Praha: OIKOYMENH, 2009
- BERGSON, Henri. *Hmota a paměť: esej o vztahu těla k duchu*. Praha: OIKOYMENH, 2003
- BERGSON, Henri. *Myšlení a pohyb*. Praha: Mladá fronta, 2003
- BOLTON, Christopher. *Sublime voices: the fictional science and scientific fiction of Abe Kōbō*. Harvard University Asia Center : distributed by Harvard University Press, 2009
- BOURDIEU, Pierre. *Pravidla umění: geneze a struktura literárního pole*. Brno: Host, 2010.
- BRUNO, Giuliana. *Ramble City: Postmodernism and Blade Runner*. In: *October, 41*, The MIT Press, 1987
- BUDEN, Boris. *Konec postkomunismu: od společnosti bez naděje k naději bez společnosti*. V Praze: Rybka, 2013
- DELEUZE, Gilles a Félix GUATTARI. *Tisíc plošin*. Praha: Herrmann, 2010
- DELEUZE, Gilles. *Pusté ostrovy a jiné texty: (texty a rozhovory 1953-1974)*. Praha: Herrmann, 2010
- DERRIDA, Jacques a Miroslav PETŘÍČEK. *Texty k dekonstrukci: Práce z let 1967-72*. Bratislava: Archa, 1993
- ECO, Umberto. *Otevřené dílo: forma a neurčenost v současných poetikách*. Praha: Argo, 2015
- FERRO, Marc. *Dějiny kolonizací: od dobývání po nezávislost 13.-20. století*. Praha: NLN, Nakladatelství Lidové noviny, 2007
- FLORIDI, Luciano. *Čtvrtá revoluce: jak infosféra mění tvář lidské reality*. Praha: Univerzita Karlova, nakladatelství Karolinum, 2019
- FLUSSER, Vilém. *Bezedno: filosofická autobiografie*. Praha: Hynek, 1998
- FLUSSER, Vilém. *Jazyk a skutečnost*. Praha: Triáda, 2005
- FLUSSER, Vilém. *Postdějiny*. V Mělníku: Přestupní stanice, 2018

- FLUSSER, Vilém. *Za filosofii fotografie*. Vyd. 2. Praha: Fra, 2013
- HARAWAY, Donna. Science, Technology, and Socialist-Feminism in the Late Twentieth Century, In: *Simians, Cyborgs and Women: The Reinvention of Nature*, New York; Routledge, 1991
- Hardin, N., & Kobo, A. An Interview with Abé Kobo. *Contemporary Literature*, 15(4), 1974, University of Wisconsin Press
- ISER, Wolfgang. *Fiktivní a imaginární: perspektivy literární antropologie*. Praha: Univerzita Karlova, nakladatelství Karolinum, 2017
- JAMESON, Fredric. *Archaeologies of the Future*, New York: Verso. 2005
- JASPERS, Karl. *Mezní situace*. Praha: OIKOYMENH
- JURČAK, Aleksej. *Bylo to na věčné časy, dokud to neskončilo: poslední sovětská generace*. Praha: Univerzita Karlova, nakladatelství Karolinum, 2018
- KITTLER, Friedrich A. *Gramofon, film, typewriter*. Praha: Univerzita Karlova, nakladatelství Karolinum, 2017
- KOPAL, Petr. *Film a dějiny*. Praha: Václav Žák - Casablanca, 2016
- KOPAL, Petr. *Film a dějiny*. Praha: Václav Žák - Casablanca, 2018
- KRACAUER, Siegfried. *Ornament masy: eseje*. Praha: Academia, 2008
- LARUELLE, François. *Koncept nefotografie*. Praha: Fotograf 07, 2012
- LEVINAS, Emmanuel. *Existence a ten, kdo existuje*. 2., opr. vyd. Praha: OIKOYMENH, 2009
- LE GUIN, Ursula K. *Proč číst fantasy, jak to, že zvířata v knížkách mluví, a odkdy se Američané bojí draků*. Praha: Gnóm! - Jakub Němeček, 2019
- LEVINAS, Emmanuel. *Totalita a nekonečno: (esej o exterioritě)*. Praha: OIKOYMENH, 1997
- LÉVI-STRAUSS, Claude. *Smutné tropy*. Vyd. 2. V Praze: Rybka, 2011
- LIKAVČAN, Lukáš, Václav JANOŠČÍK a Jiří RŮŽIČKA, ed. *Mysl v terénu: filosofický realismus v 21. století*. Praha: Akademie výtvarných umění v Praze, Vědecko-výzkumné pracoviště, 2017
- MORETTI, Franco. *Grafy, mapy, stromy: abstraktní modely literární historie*. Praha: Karolinum, 2014
- MORTON, Timothy. *Dark ecology: for a logic of future coexistence*. New York: Columbia University Press, 2016
- PAPOUŠEK, Vladimír. *Gravitace avantgard: imaginace a řeč avantgard v českých literárních textech první poloviny dvacátého století*. Praha: Akropolis, 2007

- PARIKKA, Jussi. *Geologie médií*. Praha: Univerzita Karlova, nakladatelství Karolinum, 2020
- ROBBE-GRILLET, Alain. *Za nový román*. Praha: Odeon, 1970
- ROZSYPAL, Stanislav, *Přehled biologie*, Praha: Státní pedagogické nakladatelství, 1987
- SEARLE, John R. *Mysl, mozek a věda*. Praha: Mladá fronta, 1994
- SEARLE, John R., Minds, Brains, and Programs. In: *The Behavioral and Brain Sciences*, vol. 3. Copyright 1980 Cambridge University Press
- SLOTERDIJK, Peter. *Na jedné lodi: pokus o hyperpolitiku*. Olomouc: Votobia, 1997
- STRNAD, Matěj, BENDOVIÁ, Helena, ed. *Společenské vědy a audiovize*. Praha: Akademie múzických umění v Praze, 2014
- SZCZEPANIK, Petr, ed. *Nová filmová historie: antologie současného myšlení o dějinách kinematografie a audiovizuální kultury*. Praha: Herrmann, 2004
- The History of Modern Pornography [online], *Pornographyhistory*, © 2020
- URBAN, Florian. Japanese 'Occidentalism' and the Emergence of Postmodern Architecture. *Journal of Architectural Education (1984-)*, vol. 65, no. 2, 2012
- VESELÝ, Karel. *Made in Japan: eseje o současné japonské popkultuře*. V Praze: Labyrint, 2014