

GRAMOFON, FILM, PSACÍ STROJ

Friedrich A. Kittler

Abstract

The following text is a translation of the "Introduction" to Friedrich A. Kittler's book Gramophone, Film, Schreibmaschine (1986). It outlines the shift from individual, separate media (such as television, radio, telephone, or mail) to a single medium, standardized according to transmission frequency and bit format, into which all of these will be "translated." This convergence of the previously distinct media on a digital base in fact erases the notion of the medium itself. One of the important conceptual tools Kittler utilizes in his theorizing of this shift and the emergence of modern media is the psychoanalytic theory of Jacques Lacan.

Sítě optických kabelů. Lidé budou brzy – poprvé v dějinách (či na jejich konci) – napojeni na informační kanál vhodný pro jakékoliv médium. Až budou filmy, hudba, telefonní hovory a texty proudit do domácností kabely z optických vláken, dříve samostatná média (televize, rádio, telefon a pošta) se sblíží a standardizují podle bitových formátů a frekvence přenosu. Především však bude optoelektrický kabel imunní vůči rušivým elementům, které by mohly rozbít pěkně uspořádané vzorky bitů ukryté za obrazy a zvuky. Imunní tu znamená být imunní vůči bombě. Neboť je známo, že nukleární exploze by běžnými měděnými kabely poslala elektromagnetický puls (EMP), jenž by fatálním způsobem zamořil všechny na ně napojené počítače.

Pentagon spřádá prozíravé plány: teprve výměna kovových kabelů za kabely optické umožní manipulaci s obrovským množstvím bitů, jaké předpokládá, přináší a oslavuje elektronická válka. Pak budou všechny výstražné systémy, radarové přístroje, raketové stanice a vojenské štáby na protilehlém pobřeží Evropy¹ konečně napojené na počítačích, odolných vůči EMP a funkčních i ve stavu ohrožení. Prozatím bude jako vedlejší produkt vytvářena rozkoš: lidé budou přepínat z jednoho zábavního média na druhé.

Optické kabely budou zkrátka přenášet každou myslitelnou zprávu kromě té jediné, o níž tu skutečně jde – kromě bomby.

Před každým koncem něco končí. V čase všeobecné digitalizace zpráv a kanálů se ztratí rozdíly mezi jednotlivými médii. Zvuk a obraz, hlas a text budou existovat pouze v podobě povrchových efektů, které se ke spotřebitelům dostanou pod elegantním označením interface. Smysly a smysl se stanou klamem. Tento prelud vytvořený médii přechází určitou dobu jako vedlejší produkt strategických programů. V samotných počítačích dostane pak všechno formu čísel: kvantita bez obrazu, zvuku či slova. A jakmile začne kabelové propojení převádět doposud oddělené toky dat na digitálně standardizovanou číselnou řadu, bude každé médium přeložitelné do jiného. S čísly není nic nemožné. Modulace, transformace, synchronizace; oddalování, ukládání, výměna, zakódování, skenování, mapování – totální konvergence médií na digitálním základě zruší samotný koncept média. Namísto propojení lidí a techniky se absolutní vědění zacyklí do nekonečné smyčky.

Avšak média stále ještě existují, stále ještě existuje zábava. Současný stav charakterizuje systém částečně propojených médií, ještě pochopitelný McLuhanovým konceptuálním rámcem. Obsahem jednoho média jsou vždy jiná média: film a rozhlas vytváří obsah televize; gramofonová deska a magnetofonový pásek obsah rádia; němý film a zvukový pásek se snoubí v kině; text, telefon a telegram v polovičatém mediálním monopolu pošty. Díky řízené elektronové trubici, kterou na začátku století vytvořili von Lieben v Německu a de Forest v Kalifornii, lze dnes zesílovat a přenášet signály. Komplexní systémy spojených sítí, jež v dané formě existují již od třicátých let, tedy mohou využít všech třech paměťových médií – písma, filmu a fonografie a libovolně tak spájet a posílat jejich signály.

Avšak mezi samotnými spojenými systémy stojí nekompatibilní datové kanály a různé datové formáty. Električka se nerovná elektronice. Ve spektru všeobecného toku dat tvoří televize a rádio, kino a pošta jednotlivá

ohraničená okna působící na lidské smysly. Infračervené paprsky a radarová echa nalétajících raket proudí – na rozdíl od optických kabelů budoucnosti – i jinými kanály. Naše mediální systémy produkují pouze slova, zvuky a obrazy, tak, jak jsou lidé s to je vysílat a přijímat. Nedokáží však tato data počítat. Nenabízejí žádný výstup, který by počítačovým řízením proměňoval jakékoli algoritmy na takové interface efekty, až by lidem přecházely smysly. Vypočítaná je pouze kvalita přenosu paměťových médií, jež ve spojených systémech figurují jako obsahy. Jak nekvalitní může být v televizi zvuk, jak silné kmitání obrazu v kině nebo jak frekvenčně zkreslený hlas v telefonu se pokaždé řídí kompromisem mezi inženýry a prodejci, jehož proměnlivou veličinou jsou naše smyslové počítky.

Podoba složená z obličeje a hlasu, který zachovává klid i v televizní debatě tváří v tvář oponentovi v osobě Richarda M. Nixona, je vhodná pro vysílání v televizi (je „telegenní“) a vyhrává, jako v Kennedyho případě, prezidentské volby. Proti tomu jsou hlasy, jež by při blízkém záběru kamery okamžitě selhaly, vhodné pro vysílání v rozhlase („radiogenní“) a vládou VE 301, *Volksempfänger* druhé světové války. Neboť, jak vytušil Heideggerův žák a jeden z prvních filozofů zabývajících se médiem rádia, „primárním tématem rádia je smrt“.²

Tyto smyslové počítky však musely být nejprve vytvořeny. Předpokladem propojení a dominance technických médií je náhoda v Lacanově slova smyslu: něco přestalo nepsat samo sebe. Před elektrifikací médií, dávno před jejich elektronickým koncem, existovaly pouze skromné, mechanické přístroje. Nedovedly zesilovat, nedovedly přenášet, a přece dokázaly, poprvé v historii, ukládat smyslová data do paměti: němý film uložil příběh a Edisonův fonograf zvuk (na rozdíl od Berlinerova pozdějšího gramofonu byl přístrojem k nahrávání i přehrávání).

6. prosince 1877 představil Thomas Alva Edison stojící v čele první výzkumné laboratoře dějin techniky prototyp fonografu. 20. února 1892 vyšel ze stejné dílny v Menlo Parku u New Yorku tzv. kinetoskop. Stačilo, aby tři

roky nato francouzští bratři Lumiérové a němečtí bratři Skladanowsky rozšířili jeho možnosti o schopnost projekce a z Edisonova vynálezu se stalo kino.

Tak započala nová epocha, v níž máme k dispozici paměť k zachycení a reprodukování proudu akustických a optických dat. Oči a uši se staly autonomními. Tím se změnil skutečný stav věcí podstatněji než díky litografii a fotografii, jež v první třetině 19. století (podle Benjaminovy teze) toliko přenesly umělecké dílo do věku jeho technické reprodukovatelnosti. Média „definují, co skutečně existuje“³, jsou již mimo estetiku.

Co se poprvé podařilo zachytit až fonografem a kinematografem, jejichž označení není jen tak bezdůvodně odvozeno od slova psát, byl čas: čas jako frekvenční směs zvuků v akustickém poli, čas jako pohyb jednotlivých obrazů na poli optickém. Čas vymezuje hranice každému umění, které musí nejprve zastavit datový tok každodenního života, aby jej mohlo proměnit v obrazy či znaky. Co se v umění rozumí slovem styl, je jenom rozváděč těchto snímání a selekcí, jemuž podléhají i ta umění, která používají písmo jakožto sériové, tudíž časově přemístěné proudění dat. Aby mohla literatura ukládat zvukové sekvence řeči, musí se držet daného systému dvaceti šesti písmen a předem vyloučit sekvence hluku. Ne náhodou je součástí tohoto systému i subsystém sedmi tónů, jejichž diatonika – od *a* do *h* – tvoří základ západoevropské hudby. K zachycení akustického chaosu, který slyší evropské ucho v exotické hudbě, se tedy musí zapojit – jak navrhuje muzikolog von Hornbostel – nejdříve fonograf, jenž tento chaos nahraje ve skutečném čase a zpomaleně ho zreprodukuje. Když pak rytmy ochabnou a „jednotlivé takty, ba dokonce jednotlivé tóny, se rozezní samostatně“, může západoevropský alfabetismus a jeho notový systém přikročit k „přesné notaci“.⁴

Texty a partitury – jiný způsob ukládání do časové paměti Evropa k dispozici neměla. Oba dva se opírají o písmo jako systém znaků, jehož čas je (v Lacanově pojetí) symbolický. Prostřednictvím projekcí a zpětných návratů si tento čas sám sebe pamatuje – jako řetěz z řetězů. Co naopak plyne, slepě a nepředvídatelně, ve fyzikální či reálné rovině (opět podle Lacana) jako

čas, nelze vůbec kódovat. Všechny datové proudy by tudíž – za předpokladu, že se skutečně jedná o toky dat – musely překonat překážku označujícího. Abecední monopol, gramatologie.

Když se film zvaný Dějiny přetočí zpátky, promění se v nekonečnou smyčku. To, co zanedlouho uvázne v monopolu bitů a optických kabelů, započalo monopolem písma. Dějiny byly homogenním polem, které už jako vyučovací předmět bralo v úvahu jen kultury založené na písemnictví. Ústa a grafismy byly odkázány do prehistorie. Jinak by ani nebylo možné propojit události a vyprávění o nich (die Ereignisse und ihre Erzählungen). Rozkazy a soudy, ohlášení a nařízení, z nichž vzešly hromady vojenských a právních, náboženských a lékařských mrtvol, proudily stejným kanálem, pod jehož monopolem nakonec skončila i líčení těchto hromad. Z toho důvodu všechno, co se kdy stalo, skončilo v knihovnách.

A Foucault, poslední historik či první archeolog, si vše jednoduše vyhledal. Podezření, že všechna moc pochází z archivů a znovu se tam vrací, se dalo pěkně prokázat, přinejmenším v právnícké, medicínské a teologické oblasti. Tautologie dějin aneb jejich boží muka. Neboť knihovny, v nichž toho archeolog tolik našel, nashromáždily a uspořádaly papíry, které se kdysi značně odlišovaly svou adresou a způsobem rozdělování, stupněm utajení a technikou písma – Foucaultův archiv jako entropie pošty.⁵

Komunikačním médiem je (předtím, než skončí v knihovně) dokonce i písmo, na jehož technologii archeolog zkrátka zapomněl. Proto končí jeho historické analýzy těsně před tím časovým úsekem, ve kterém ostatní média pronikají do regálů knihoven. Analýzu diskursu nelze uplatnit na zvukové archivy či hromady filmových kotoučů.

Nicméně, dokud ještě dějiny plynuly, měly vskutku charakter Foucaultova „nekonečného proudu slov“⁶. Jednodušeji, avšak stejně technicky jako optický kabel budoucnosti, fungovalo písmo vlastně jako univerzální médium – v době, kdy koncept média ještě neexistoval. Vše, co se dělo, procházelo filtrem písmen a ideogramů.

„Literatura“, napsal Goethe, „je fragmentem fragmentů; jen ta nejmenší část toho, co se stalo a co bylo vyřknuto, byla zapsána, a ze zapsaného byl zachován jen zlomek.“⁷ Dle této úvahy se dnes opozicí monopolního popisu dějin stávají tzv. orální dějiny (*Oral History*); mediální teoretik a jezuitský kněz Walter J. Ong, jemuž nepochybně záleželo na duchu svatém letnicového zázraku, oslavuje původní orální charakter kmenových kultur, nikoli však naši sekundární oralitu mediální akustiky. Podobné výzkumy byly nemyslitelné, dokud byl (opět podle Goetha) pojem „pověst“ (*Sage*), stavěn jednoduše do protikladu k pojmu „dějiny“ (*Geschichte*).⁸

Prehistorie se ztratila ve vlastním mýtickém pojmenování, Goethova definice literatury nepotřebovala proudy optických či akustických dat vůbec zmiňovat. A taktéž pověsti, tyto slovy vyjádřené výseky dějů minulých, přežily za před-technických (avšak literárních) podmínek jedině v zapsané formě. Od doby, co disponujeme přístroji k dokumentaci eposů pěvců, kteří jako poslední Homérovcí ještě před nedávnem putovali Srbskem a Chorvatskem, probíhá rekonstrukce ústních mnemotechnik či kultur úplně jinak.⁹

Dokonce i Homérova růžoprstá Eós se tak mění z bohyně v kus oxidu chromičitého, jenž koloval uložen v paměti rapsódů a v kombinaci s dalšími složkami z něj bylo možné sestavit celé eposy. „Původní orální charakter“ či „orální dějiny“ jsou technologickými stíny přístrojů, které je v čase, kdy psaní ztratilo svůj monopol, teprve dokumentují.

Písmo naproti tomu uchovávalo písmo, nic více a nic méně. Dokazují nám to svaté knihy. Ve dvacáté kapitole druhé knihy Mojžíšovy je v podobě opisu jiného opisu zaznamenáno to, co zapsal Jehova původně vlastním prstem do dvou kamenných desek: zákon. Z vyprávění o hromech a blecích, hustém mraku a jeho hlasitém pozounu, jež podle bible doprovázely onen první zápis na svaté hoře Sinajské, uchovává ta samá bible pouhá slova.¹⁰

Ještě méně se dochovalo o zlých snech a ranách osudu, kterými trpěl kočovník jménem Mohamed po útěku na svatou horu Hará. Korán totiž začíná

až v okamžiku, kdy namísto mnoha démonů nastupuje jediný bůh. Archanděl Gabriel sestupuje ze sedmého nebe se svitkem papíru a příkazem rozluštit ho. „Přednášej“, říká Mohamedovi, „přednášej ve jménu Pána svého, který stvořil, / člověka z kapky přilnavé stvořil! / Přednášej, vždyť Pán tvůj je nadmíru štědrý, / ten, jenž naučil perem, / naučil člověka, co ještě neznal...“¹¹

Mohamed ale odpovídá, že on, kočovník, neumí číst. Nepřečte tak ani boží vzkaz o původu psaní a čtení. Aby se z analfabeta stal zakladatel víry založené na knize, musí archanděl vyslovit příkaz ještě jednou. Neboť brzy nebo také příliš brzy nabude nečitelný svitek smyslu a Mohamedovým zázračně alfabetizovaným očím bude předložen text, který už dvakrát přednesl Gabriel jako ústní příkaz. Podle tradic začínají Mohamedova osvícení právě touto 26. súrou, aby mohla být „věřícími memorována, zapsána na primitivních materiálech jako jsou palmové listy, kámen, dřevo, kost a kůže, opakovaně předčítána Mohamedem a vybranými věřícími, zejména během posvátného měsíce ramadan“.¹²

Písmo tedy uchovává jen skutečnost své plné moci. Oslavuje výhradní právo boha ukládat fakta do paměti; boha, z jehož dílny tento monopol povstal. A protože se říše tohoto boha skládá ze znaků, v nichž nenalézají smysl jen ti, kdo neumějí číst, jsou všechny knihy knihami mrtvých stejně jako ty egyptské, které stály u zrodu literatury.¹³ Říše mrtvých vně všech smyslů, do níž nás knihy vábí, se kryje s knihou samotnou. Když se stoik Zénón zeptal delfské věštkyně, jak by měl nejlépe žít, dostalo se mu odpovědi: „Když se bude pářit s mrtvými.“ Tato slova pochopil tak, že má *číst staré mistry*...¹⁴

Učení boha, jenž naučil člověka používat křídla, se šířilo od Mojžíše a Mohameda stále dál mezi prostší a prostší lid – tyto dlouhé dějiny nedokáže nikdo sepsat, protože by to byly dějiny samotné. Podobně, v brzkém elektronickém válečnictví s ním gigabyty a gigabyty počítačových pamětí splynou a překonají veškerou kapacitu historiků zpracovávat informace.

Stačí dodat, že se písmo jako homogenní médium jednoho dne – v Německu už možná za doby Goetha – stalo homogenní i v sociálně-statistické oblasti. Všeobecná povinná školní docházka zahltla lidi papírem. Zmocnili se dovednosti psaní, které jako „zneužívání jazyka“ (podle Goetha) již nemuselo bojovat se svalovými křečemi ani jednotlivými písmeny, nýbrž plynulo v opojení a temnotě. Naučili se „tichému čtení“, které jako „smutná náhražka řeči“¹⁵ snadno konzumovalo písmena – bez zapojení ústních orgánů. Všechno, co vysílali a přijímali, bylo písmo. A jelikož existuje pouze to, co může být někde umístěno, upadla samotná těla do režimu symbolična. Dnes nepředstavitelné, tenkrát ale skutečné: žádný film nebyl s to uchovávat pohyb, který tato těla udělala nebo spatřila, žádný fonograf nezachytil zvuky, které vydala nebo zaslechla. Všechno, co se odehrálo, zmizelo v čase. Siluety a pastelové malby fixovaly jen výrazy obličejů a notový papír ztroskotal na zvuku. Když se ale sáhlo po peru, stal se zázrak: ono tělo, jenž mezitím nepřestalo nepsat samo sebe, podivuhodně a nevyhnutelně zanechalo stopy.

Stydím se o tom vyprávět. Stydím se za svůj rukopis. Obnažil celou moji duši. V písmu jsem více nahý než když se svléknu. Bez nohou, bez dechu, bez šatů, bez zvuku. Žádný hlas a žádný odlesk. Všechno odstraněno. Místo toho lidská bytost, scvrklá a vybledlá, a její klikyháky. Její řádky jsou tím, co z ní zbylo, i tím, co z ní bude. Rozdíl povrchu mezi čarou nakreslenou tužkou a čistým papírem, tak minimální a konečky prstů nevidomého téměř nehmatatelný, tvoří poslední proporci, která zahrne celého člověka.¹⁶

Stud, který posledního hrdinu love story Botha Strauße nazvané *Věnování* zachvacuje při pohledu na vlastní písmo, existuje pouze jako anachronismus. Skutečnost, že minimální rozdíl povrchu mezi čarou tužkou a čistým papírem neukládají zvuk ani odlesk těla, je předpokladem zrodu fonografu a kina. Než ale byly vynalezeny, fungovalo písmo jako jediný a bezkonkurenční způsob zajišťování stop. Psalo a psalo, energicky a dle možnosti bez

zastavení. Jak správně poznal Hegel, „zjevením a vzezřením“¹⁷ alfabetizovaného individua byl kontinuální tok inkoustu a písmen.

A co platilo pro psaní, platilo též pro čtení. Třebaže muselo alfabetizované individuum „spisovatel“ nakonec opustit privátní formu písma a upadnout do anonymní formy knihtisku, aby si zdolávajíc dálku a smrt zajistilo „svůj pozůstatek a svoje rozmnožení“ – alfabetizovaná individua „čtenáři“ dovedla toto odcizení pokaždé zvrátit. „Čteme-li správně“, píše Novalis, „otvírá se na základě slov v našem nitru skutečný, viditelný svět.“¹⁸ A jeho přítel Schlegel k tomu připojil: „věříme, že slyšíme jen to, co čteme.“¹⁹ Právě optické a akustické toky dat, které pod monopolem písma nepřestaly nepsat samy sebe, měly být rozšířeny o dokonalý alfabetizmus. Začalo se psát bez námahy a číst bez hlasu, čímž se umožnila záměna písma a přírody. V písmenech, jež vzdělaní čtenáři přeskakovali, se lidem odkrývaly podoby a zvuky.

Kolem roku 1800 se stala kniha zároveň filmem a gramofonovou deskou – ne však v mediálně-technické realitě, ale v imaginárnu duší čtenářů. Napomohla tomu i všeobecná povinná školní docházka a nové techniky alfabetizace. Jako surogát datových toků, které nebylo možné uložit do paměti, získaly knihy moc a slávu.²⁰ V roce 1774 nechal vydavatel jménem Goethe vytisknout rukou psané dopisy aneb *Utrpení mladého Werthera*. I „cizím davům“ (jak stojí ve věnování ve *Faustovi*) má znít píseň, která „jak příběh v dávno zašlé báji“ rozpoutá city první lásky.²¹ Nový recept úspěšného básnictví zněl: nenápadně proměnit zvuky a písmo duše na gutenbergiánu. Wertherův poslední dopis před sebevraždou, zapečetěn avšak už neposlán, dává jeho milé příslib básnictví: za života bude sice dále náležet nemilovanému manželu Albertovi, potom ale, „tváří v tvář nekonečnu ve věčném obětí“, bude sloučena se svým milencem.²² A skutečně: adresátce rukou psaných milostných dopisů, jimž autorův pouhý vydavatel dopomohl k tisku, byla udělena nesmrtelnost samotného románu. Jedině on měl možnost vytvořit onen „krásný svět“²³, ve kterém se v roce 1809 podle očekávání romanopisce „jednou znovu spolu probudí“²⁴ i milenci Goethova díla

Spřízněni volbou. Záhadným způsobem měli totiž Eduard a Otýlie už za života stejné písmo. Smrtí se vzdálili do ráje, jenž byl v čase paměťového monopolu písma nazýván básnictvím.

A snad byl ten ráj skutečnější, než si naše médii řízené smysly vůbec mohou nechat zdát. Sebevrazi z řad čtenářů Werthera, četli-li správně, snad vnímali svého hrdinu ve skutečném, viditelném světě vně slov. A milující ženy z řad čtenářek Goetha možná umřely jako Bettina Brentano spolu s hrdinkou jeho románu *Spřízněni volbou*, aby se „v krásnějším mládí nově narodily“ prostřednictvím Goethova „génia.“²⁵ Dokonalí alfabeti z roku 1800 byli patrně živou odpovědí na otázku filmových tvůrců, kterou si 1983 v eseji *Sans Soleil* položil Chris Marker:

*Ztracen na konci světa na svém ostrově Sal, ve společnosti svých hrdě si vykračujících psů vzpomínám na leden strávený v Tokiu, nebo si spíše vzpomínám na obrazy, které jsem v lednu v Tokiu natočil. Usadily se nyní v místě mé paměti, jsou mojí paměti. Ptám se sám sebe, jak vzpomínají lidé, kteří nefilmují, nefotí, nedělají žádné zvukové záznamy, jakým způsobem vůbec lidstvo vzpomínalo?*²⁶

Je to jako s jazykem, který taktéž připouští jen volbu buď zachovat slova a ztratit smysl nebo naopak zachovat smysl a ztratit slova.²⁷ Jakmile se jednou umožní, aby optická či akustická data vstoupila do paměti médií, pomine lidská paměť. Její „osvobození“²⁸ znamená její konec. Dokud za všechny sériové toky odpovídala kniha, třásla se její slova před smyslností a vzpomínkou. Veškerá vášeň čtení se zakládala na halucinování významů mezi písmeny či řádky: viditelný a slyšitelný svět romantické poetiky. A všechna vášeň psaní byla (slovy E. T. A. Hoffmana) přáním básníka vyjádřit „vnější zjevení“ této halucinace „všemi zářícími barvami a stíny a světly“ tak, aby „zasáhla vhodného čtenáře jako elektrický šok“.²⁹

Tomu však učinila konec elektřina sama. Budou-li vzpomínky a sny, smrt a strašidla technicky reprodukovatelné, stane se síla halucinace při psaní a čtení nadbytečnou. Naše říše mrtvých opustila knihy, v nichž tak dlouho pobývala. Už ne jenom „díky písmu zůstávají mrtví v paměti živých“, jak kdysi napsal Diodóros Sicilský.

Spisovatele Balzaca popadl nepoznaný strach už z fotografie, jak se jednou vyznal jejímu průkopníku Nadarovi. Skládá-li se (podle Balzaca) lidské tělo z nekonečně tenkých na sobě ležících vrstev „přízraků“ a nemůže-li lidský duch stvořit něco z ničeho, pak je daguerrotypie dozajista temným kouzlem: fixuje a tím krade tyto vrstvy, jednu za druhou, až z přízraků, a tudíž ze zobrazeného těla, nakonec nic nezůstane.³⁰ Fotoalba vytvářejí říši mrtvých nesrovnatelně přesněji než by to byl dokázal Balzacův konkurenční literární projekt *Comédie humaine*. Na rozdíl od umění nejsou média omezena na to, aby pracovala se symbolickou mřížkou. Konkuruje tělu a to nejen systémem slov, barev nebo zvukových intervalů. Média a teprve média splňují „náročný požadavek“, který (podle Rudolfa Arnheima) klademe „na zobrazení“ od dob vynalezení fotografie: „Nemá být předmětu pouze podobné, tuto podobnost má zaručovat i tím, že bude tak říkajíc produktem předmětu samotného. To znamená, že mechanicky vytvoří sám sebe – tak, jak osvětlené předměty skutečnosti mechanicky fixují svůj obraz na fotografickou vrstvu“³¹, nebo tak, jak frekvenční křivky zvuků zapisují svoji formu na fonografickou desku.

Reprodukce, vycházející ze samotného předmětu, je fyzikálně přesná. Vztahuje se na tělesnou realitu, která nezbytně proklouzává všemi symbolickými mřížemi. Média už od počátku produkují zjevení přízraků. Neboť, podle Lacana, ve vztahu k reálnu je i slovo mrtvola eufemismem.³²

Adekvátně pohotově následovaly vynález Morseovy abecedy z roku 1837 klepající duchové spiritistických seancí a jejich zprávy ze záhrobí. Velmi rychle se také začala objevovat na fotografických destičkách – též a právě při fotografování se zavřenou clonou – zobrazení duchů a přízraků, jejichž černobílá mlhavost jenom podtrhávala záruku jejich podoby. Koneckonců,

jedním z deseti užitečných uplatnění, jenž předpovídal Edison v roce 1878 svému právě vynalezenému fonografu v *North American Review*, bylo zachycení „posledních slov umírajících“.

Od takového „rodinného archivu“³³ se zvláštním ohledem na duchy mrtvých už byl jenom krůček k fikcím, které položily telefonní kabely mezi živé a mrtvé. Co si Leopold Bloom v románu *Odyseus* (1904) mohl jen přát ve svých meditacích na dublinských hřbitovech,³⁴ proměnil Walter Rathenau ve své dvojroli prezidenta dozorčí rady elektrokonzernu AEG a spisovatele futuristické science fiction. Poté, co v roce 1898 propukl skandál několika případů zaživa pohřbených, zakládá v Rathenauově povídce *Resurrection Co.* vedení hřbitova města Nekropolis v Dakotě v USA dceřinou společnost „Dacota and Central Resurrection Telephone and Bell Co.“ se základním kapitálem 750 000 dolarů a jediným cílem zajistit i pohřbeným připojení na veřejnou telefonní síť. Mrtví se nato chopí příležitosti a nastupují dávno před McLuhanem na důkaz toho, že obsahem jednoho média je vždy médium další – v tomto případě se jedná o *déformation professionnelle*.³⁵

Paranormální hlasy z kazety či rádia, spiritisticky prozkoumávané od roku 1959 a díky desce Laurie Andersonové *Big Science* (1982) dokonce uchované rockovou hudbou³⁶, dnes informují své badatele o rozhlasových frekvencích, na nichž přednostně vysílají. Přesně jako v roce 1898 v případě předsedy senátu Schrebera, kdy paranormální „základní nebo nervový jazyk“ s krásnou autonomií odhalil svůj kód a vysílací kanály³⁷, překryly se také zde kanál a zpráva v jedno. „Člověk si vybere dialogový program na středních, krátkých nebo dlouhých vlnách, případně tzv. „bílý šum“ ležící mezi dvěma vysílači či tzv. „Jürgensonovu vlnu“, která se, v závislosti na stanovišti, nachází přibližně v rozpětí 1450 až 1600 kHz mezi Vídní a Moskvou“³⁸. Přehrajete-li si pak kazetu s nahrávkou takového rozhlasu, uslyšíte hlasy duchů, které sice nepocházejí ze žádné vysílací stanice, jež ale plynou jako zpravodajští hlasatelé v rozhlasové reklamě propagující samu sebe. Místo a samotný fakt

existence této Jürgensonovy vlny odhalil „Friedrich Jürgenson, nestor výzkumu hlasů.“³⁹

Říše mrtvých je totiž tak veliká jako kapacita dané kultury ukládat do paměti a vysílat. Jak se dočteme u Klause Theweleita, přináležejí médiím také funkce leteckých strojů do záhrobí. Stály-li náhrobní kameny jako symboly již na počátku vlastní kultury⁴⁰, může naše mediální technika přivést veškeré bohy nazpět. Jediným úderem utichnou staré sepsané nářky o pomíjivosti, které určovaly vždy jenom rozdíl mezi písmem a smyslovostí. V mediální krajině opět ožívají nesmrtelní.

War on the Mind je název zprávy o psychologických strategiích vyvinutých Pentagonem. Informuje o tom, že plánovací štáby elektronické války, která je pouhým pokračováním námořní bitvy o Atlantik,⁴¹ už vytvořily seznamy příznivých a nepříznivých dní pro jiné kultury. To umožňuje armádě US Air Force „sladit“ termín bombového náletu s předpovědí místních božstev.“ Hlasy bohů nahrané na kazetách mají při přehrávání z vrtulníků „zastařit a zahnat do vesnic primitivní domorodé guerilly“. A konečně vyvinul Pentagon speciální filmové projektory schopné promítat bohy kmenů na oblaka jako film.⁴² Technologicky uskutečněné záhrobí...

Rozumí se samo sebou, že seznamy bílých a černých dní nejsou v Pentagonu uloženy v podobě rukopisů. Kancelářská technika drží krok s technikou médií. K fonografu a kinu, dvěma velkými vynálezy Edisona, jimiž započala současnost, se do třetice přidal psací stroj. Od roku 1865 (podle evropského počítání) resp. od roku 1868 (podle počítání amerického) už není písmo jen onou stopou tužky či inkoustu, kterou zanechalo tělo a jejíž optické a akustické signály se nadobro ztratily a znovu se (alespoň pro čtenáře) vyjevily v náhradní smyslovosti rukopisu. K tomu, aby si skupiny zvuků a tváří vytvořily vlastní prostory k ukládání, byla nutná mechanizace jediné existující paměťové techniky staré Evropy. Hans Magnus Johan Malling Hansen v Kodani a Christopher Lotham Sholes v Milwaukee sestrojili masově vyrobitelné psací stroje připravené k sériové výrobě. Je to

„věc s dobrými výhledy do budoucna“, vyjádřil se Edison, když ho v Newarku navštívil Sholes s úmyslem předvést mu svůj právě patentovaný model a pozvat ho ke spolupráci jako člověka, jenž vynalezl vynález.⁴³

Edison ale nabídku odmítl – jakoby fonograf a kinetoskop už 1868 očekávaly svého budoucího vynálezce a omezovaly jeho čas. Příležitosti se místo toho chopila továrna na výrobu zbraní, která roku 1865, na konci americké občanské války trpěla nedostatkem odbytových možností. Byl to tedy Remington, a nikoli Edison, kdo se ujal Sholesova psacího kulometu.

Proto nepovstala všechna tři média nové epochy z jediné zázračné osoby. Na začátku naší současnosti stojí naopak oddělování či rozlišování.⁴⁴ Na jedné straně jsou zde dvě technická média fixující nespočetný objem datových toků, na druhé straně jakási „věc na půli cesty mezi náradím a strojem“⁴⁵, jak k podstatě psacího stroje precizně poznamenal Heidegger. Na jedné straně je tu zábavní průmysl a jeho nové počítky pro smysly, na straně druhé písmo, které (na rozdíl od Gutenbergových pohyblivých liter) odděluje papír od těla hned během produkce, nikoli až při reprodukci. Litery, jakož i jejich uspořádání, mají od začátku standardizovanou podobu a klávesnici, kdežto média právě naopak setrvávají v šumu reálna – v kině jako neostrost obrazů, ve zvukovém záznamu jako hladina nežádoucího hluku.

Ve standardizovaném textu se odděluje papír od těla, písmo od duše. Psací stroje neukládají do paměti žádné individuum, jejich písmena nehrají roli prostředníka se záhrobím, jež jsou dokonale alfabetizovaní čtenáři s to halucinovat jako význam. Všechno, co technická média převzala z Edisonových vynálezů, se z typoskriptů vytrácí. Sen o skutečném, viditelném nebo také slyšitelném světě povstávajícím ze slov, je dosněn. Historická soudobost kina, fonografie a psaní na stroji od sebe oddělila optické, akustické a psané toky dat, které se přitom staly autonomními. Že je možné propojit je prostřednictvím elektrických či elektronických médií, nemění nic na faktu jejich oddělení.

Ještě v roce 1860, pět let před mechanickou psací koulí Mallinga Hansena – prvním sériově vyráběným psacím strojem, zvěstovala *Zneužitá psaníčka* J. G. Kellera iluzi samotného básnictví: láska je postavena před nemožnou alternativu „promluvit černým inkoustem“ nebo „nechat mluvit červenou krev.“⁴⁶ Stanou-li se z filmování, fotografování a psaní na stroji tři sobě rovné alternativy, ztratí psaní rukou tuto náhradní smyslovost. Kolem roku 1800 se básnictví mění v literaturu. Úkolem standardizovaných písmen už není předávat červenou krev, jak tomu bylo u Kellera, nebo vnitřní zjevení, jako u Hoffmanna, nýbrž novou a elegantní tautologii techniků. Podle Mallarmého okamžitého mínění nevypovídá literatura o ničem jiném, než že pozůstává z dvaceti šesti písmen.⁴⁷

Lacanovo „metodické rozlišování“ mezi reálným, imaginárním a symbolickým je teorií (nebo také jenom historickým efektem) tohoto rozlišování. Od této chvíle zahrnuje symbolično znaky jazyka v jejich materialitě a techničnosti. To znamená, že písmena a cifry vytvářejí konečnou množinu bez toho, aniž by ohrozily filozoficky vysněné nekonečno. Důležité jsou rozdíly nebo (řečeno jazykem psacích strojů) mezery mezi elementy jednoho systému. Už z tohoto důvodu je u Lacana „symbolický svět světem stroje.“⁴⁸

Imaginárno naopak vzniká jako zrcadlový fantom těla, které se zdá být motoricky dokonalejší než tělo dítěte.⁴⁹ Neboť v reálnu všechno začíná záduchou, zimou a závratí. Tím imaginárno realizuje přesně ty optické iluze, jejichž výzkum stál u kolébky kina. Proti rozkouskovanému nebo (v případě filmové nahrávky) rozsekanému tělu stojí iluzorní kontinuita pohybů v zrcadle a ve filmu. Nikoli náhodou nechal Lacan zaznamenat radostné reakce dětí na jejich dvojníka v zrcadle pomocí důkazových prostředků dokumentárního filmu.

Z reálna nakonec není možné vynést na světlo světa víc než Lacan tušil v jeho podstatě – totiž nic, jenž produkuje onen zbytek či odpad, který se

nezachytí v zrcadle imaginárna ani v mříži symbolična – psychologická náhoda, stochastický nepořádek těl.

Je patrné, že metodické rozlišování moderní psychoanalýzy odpovídá rozlišnostem mediálních technologií. Každá teorie má své historické a priori. A strukturalismus jako teorie pouze opakuje to, co přes zpravodajské kanály proudí již po staletí.

Až psací stroj dal k dispozici písmo, které je selekcí spočítaného a uspořádaného obsahu své klávesnice a které doslova vyjadřuje to, co Lacan ilustruje na antikvárním sázecím stroji. V protikladu k plynulému psanému písmu se zde vedle sebe řadí diskrétní, mezerami oddělené elementy. Symbolično tak získává status hůlkového písma. Teprve film uchovává ty pohyblivé dvojníky, v nichž lidé na rozdíl od ostatních primátů (ne)poznávají svoje tělo. Imaginárno tak získává status kina. A až fonograf zachytil zvuky, jež produkují hrtany před každým znakovým pořadím a slovním významem. Aby Freudovi pacienti poznali rozkoš, nemusí si už přát to, co filosofové pokládali za dobro. Smí jednoduše říkat bláboly.⁵⁰ Reálno má tedy – zejména v „*talking cure*“ nazývaném psychoanalýza – status fonografie.

Díky technickému rozlišení optiky, akustiky a písma, které v roce 1880 odstranilo Gutenbergův paměťový monopol, byla otevřena cesta k vytvoření takzvaného Člověka. Jeho podstata uniká do aparátů. Stroje se zmocňují už ne jenom činnosti svalstva, jak tomu bylo u všech předchozích přístrojů, nýbrž i funkcí centrálního nervového systému. A teprve tím – tedy ani parním strojem ani železnicí – dochází k čistému oddělení matérie od informace, reálna od symbolična. K vynalezení fonografu a kina nepostačují prastaré lidské sny o nich spřádané. Oči, uši a mozek se musí ve své fyziologické podstatě stát předmětem zkoumání. Má-li být písmo přístrojově optimalizováno, sny o něm už nesmí být projevem individuí nebo stopou, kterou zanechají těla. Formy, rozdíly a frekvence jeho vlastních písmen musí být omezeny na formule. Takzvaný Člověk je rozdělen mezi fyziologii a informační technologii.

Když chtěl Hegel definovat dokonalý alfabetizmus své doby, vymezil ho pojmem Ducha. Čitelnost celých dějin a všech diskursů udělala z člověka aneb filozofa boha. Mediální revoluce 1880 položila základ teoriím a praxím, které už nezaměňovaly informaci s duchem. Namísto myšlení nastoupila Booleovská algebra, namísto vědomí nevědomí, které mění Poeův *Odcizený dopis* (alespoň Lacanovou interpretací počínaje) na Markoffův řez.⁵¹ A protože se symboličnu říká svět přístroje, je klam takzvaného Člověka přinucen disponovat „vlastností“ nazývanou „vědomí“, kterou by se odlišil a stal se víc než jen „počítacím strojem“. Neboť jak lidé tak počítače „jsou předmětem působení označujícího“, což znamená, že jsou programováni. „Jsou to ještě lidé“, táže se už v roce 1874 Nietzsche, osm let předtím, než si koupil psací stroj, „nebo snad jen myslící, píšící a počítací stroje?“⁵²

Na Nietzscheho otázku odpověděl v roce 1950 Alan Turing, praktik mezi anglickými matematiky. Elegantním způsobem dokazuje, že tato otázka vlastně vůbec neexistuje. Turing vysvětluje své tvrzení na základě schématu, tzv. Turingovy hry, v stati *Computing Machinery and Intelligence* (uveřejněné ze všech periodik zrovna ve filozofickém časopise *Mind*):

Počítač A a člověk B zahájí přes interferenční zapojení dálkopisného typu datovou komunikaci. Textovou výměnu kontroluje cenzor C, který dostává informace rovněž jen v písemné podobě. V jedné chvíli se A i B začnou chovat jako lidi. C má rozhodnout, kdo z nich se nepřetvařuje a kdo je pouhým Nietzscheho myslícím, píšícím a počítacím strojem. Jelikož však má stroj schopnost optimalizovat svůj výkon pokaždé, když se prozradí – buď chybou, s větší pravděpodobností však právě bezchybností – zůstává partie navždy otevřená.⁵³ V Turingově hře se člověk a jeho simulace shodují.

A to už jenom z toho důvodu, že cenzor C neposuzuje jejich rukopisy nýbrž vytištěné výstupy plotterů či texty psané na stroji. Počítačové programy by zajisté dokázaly simulovat lidskou ruku i s jejími zažitými způsoby a častými chybami v psaní – tedy její individualitu, avšak Turing, jako vynálezce univerzálního diskrétního stroje (*Universale Diskrete Maschine*),

psal psacím strojem. Nebyl v tom zvláště šikovný ba ani lepší než jeho kocour Timothy, který směl v chaotické Turingově kanceláři tajné služby šlapat i po klávesách,⁵⁴ jeho písmo tak bylo aspoň méně katastrofální než kdyby psal rukou. Už učitelé na gymnáziu v Sherbone mu těžko „promíjeli“ jeho chaotický způsob života a kaňky v sešitech. Jeho brilantní písemky z matematiky sklízely špatné známky jen proto, že měl písmo „horší než kterékoli jiné“.⁵⁵ Školní systémy lpí nadále na svém starém poslání formovat individuum (ve vlastním slova smyslu) neustálým drilem pěkného, plynulého a individuálního písma. Turing, mistr v obcházení veškerého vzdělání, se všemu vyhnul a místo toho plánoval vynalezení „neobyčejně primitivního“ psacího stroje.⁵⁶

Tyto plány však zůstaly nezrealizovány. Když ho ale na Granchesterských loukách, dějišti celé anglické lyriky od romantiků až po Pink Floyd, napadla myšlenka univerzálního diskrétního stroje, naplnil se jeho sen ze školních lavic. Sholesův patent na psací stroj z roku 1868, zúžený na samotný princip, je dodnes naší oporou. Turingovou zásluhou byl jednou provždy odstaven člověk aneb stenotypista, kterého k psaní a ke čtení potřebovali Remington & Son.

A to díky tomu, že je Turingův stroj ještě primitivnější než Sherbornův návrh psacího stroje. Vše, co k provozu potřebuje, je páska, která je zároveň programem a datovým materiálem, vstupem i výstupem. Běžnou stránku psacího stroje omezil na tuto jednorozměrnou pásku. Turingova úsporná opatření jdou ještě dál: jeho přístroj nepotřebuje příliš redundantních písmen, cifer a klávesových znaků. Vystačí si s jedním znakem a jeho absencí: 1 a 0. Tuto binární informaci stroj přečte nebo ji (slovy technika Turinga) skenuje. Potom se páska posune o jedno políčko doprava nebo doleva, nebo se neposune vůbec. Přístroj tak pracuje trhavými pohyby a tudíž diskrétně jako psací stroje, které mají na rozdíl od textů psaných rukou tiskací písmena, zpětné klávesy a posuvník. (V jednom dopise adresovaném Turingovi stálo:

„Omluvte používání psacího stroje: naučil jsem se dávat přednost diskretním strojům před těmi plynulými.“⁵⁷⁾

Matematický model z roku 1936 už není smíšeným útvarem mezi strojem a pouhým nářadím; svou podstatou zpětně zapojeného systému překoná všechny Remingtony. Neboť přečtený znak (respektive jeho absence) na svazku papíru řídí následující krok, kterým je určitý druh psaní: jestli stroj daný znak ponechá nebo ho smaže či naopak ponechá prázdné místo nebo ho vyplní znakem, atd., závisí na způsobu čtení.

To je všechno. Avšak žádný počítač, který byl či bude sestrojen, nezmůže více. Nejmodernější stroje von Neumanna (s programovou pamětí a počítací jednotkou) sice pracují rychleji, ale na stejném principu jako Turingův nekonečně pomalý model. Ostatně nemusí být každý počítač von Neumannovým strojem, kdežto všechny myslitelné přístroje určené k zpracovávání dat jsou pouhými stavy N univerzálního diskretního stroje. Alan Turing to matematicky dokázal v roce 1936, dva roky předtím, než Konrad Zuse zhotovil z jednoduchých relé programový počítač. Tím se stal svět symbolična doopravdy světem přístroje.⁵⁸

Věk médií – narozdíl od dějin, jež ukončuje – plyne útržkovitě jako Turingova páska. Od Remingtona přes Turingův stroj až k mikroelektronice, od mechanizace přes automatizaci k implementaci písma složeného z cifer, nikoliv z významů – stačilo jedno století, aby byl prastarý paměťový monopol písma přenesen do rukou absolutní moci spínacích obvodů. Vždyť stejným způsobem jako Turingovi známí, s kterými si dopisoval, opustí všichni analogové přístroje ve prospěch těch diskretních. Kompaktní disk digitalizuje gramofon, videokamera zase kino. Všechny datové toky vyúsťují do stavů A Turingova univerzálního stroje, čísla a figury se stávají (navzdory romantice) klíčem ke všem bytostem.

Poznámky:

1. Pod titulem *Nostris ex ossibus. Myšlenky jednoho optimisty* předpovídá Karl Haushofer, hlavní propagátor – ne-li přímo autor termínu *geopolitika*: „Hned po válce si Američané přivlastní více či méně široký pás západního a jižního pobřeží Evropy a zároveň si nějakým způsobem připojí Anglii naplňující tak ideál Cecila Rhoda z opačného směru. Budou přitom jednat podle prastarého úsilí každé námořní velmoci získat protilehlá pobřeží do svých rukou, a tak ovládnout celé moře. Protilehlým pobřežím se myslí přinejmenším celé východní pobřeží Atlantického oceánu, a k tomu, pro dovršení moci nad “sedmi moři“, pokud možno i západní pobřeží Tichého oceánu. Amerika si tak připojí oba konce půlměsíce ke své vlastní „ose“.“ (Haushofer, Karl. „Nostris ex ossibus. Gedanken eines Optimisten“ [1944]. in: Jacobsen, Hans-Adolf. *Karl Haushofer. Leben und Werk.* (Bopard./Rhein, 1979, vol II, s. 635, 639)
2. Hoffmann, Wilhelm. „Vom Wesen des Funkspiels“ [1933]. in: Hay, Gerhard. ed. *Literatur und Rundfunk 1923 - 1933.* (Hildesheim, 1975, s. 374)
3. Bolz, Norbert. „Die Schrift des Films“. in: *Diskursanalysen I: Medien.* (Wiesbaden, 1986, s. 34)
4. Abraham, Otto a Moritz von Hornbostel, Erich. „Über die Bedeutung des Phonographen für vergleichende Musikwissenschaft“. *Zeitschrift für Ethnologie* (36/1904, s. 229)
5. srov. Campe, Rüdiger. „Pronto! Telefonate und Telefonstimmen“. in: *Diskursanalysen I: Medien.* (Wiesbaden, 1986, s. 70n)
6. Foucault, Michel. *Schriften zur Literatur.* (Munich, 1974, s. 101)
7. Goethe, J.W. *Wilhelm Meisters Wanderjahre* [1829]. Sämliche Werke. von der Hellen, Eduard, ed. (Stuttgart a Berlin, 1904, vol. XXXVIII, s. 270)
8. Goethe, J.W. *Die Farbenlehre* [1810]. Sämliche Werke. von der Hellen, Eduard, ed. (Stuttgart a Berlin, 1904, vol. XXXX, s. 148)
9. srov. Ong, Walter J. *Orality and Literacy: The Technologizing of the World.* (London a New York, 1982), s. 27 a přehledně s. 3
10. srov. druhou knihu Mojžíšovu, 24:12 až 34:28
11. Korán, 96, V. 1-6
12. Winter, L.W., ed. *Der Koran. Das Heilige Buch des Islam.* (Munich, 1959, s. 6)
13. srov. Assman, Aleida a Jan, eds. *Schrift und Gedächtnis. Archäologie der literarischen Kommunikation I.* (Munich, 1983, s. 268)
14. Nietzsche, Friedrich. *Geschichte der griechischen Literatur* [1874]. Sämliche Werke. (Munich, 1922-29, vol. V, s. 213)
15. Goethe, J.W. *Aus meinen Leben. Dichtung und Wahrheit.* [1811-14]. Sämliche Werke. von der Hellen, Eduard, ed. (Stuttgart a Berlin, 1904, vol. XXII, s. 279)
16. Strauß, Botho. *Die Widmung. Eine Erzählung.* (Munich, 1977, s. 21n)
17. Hegel, G.W.F. *Phänomenologie des Geistes* [1807]. Gesammelte Werke. (Hamburg, 1968, vol. 8, s. 42)
18. von Hardenberg, Friedrich (Novalis). *Das allgemeine Brouillon* [1798-99]. Schriften. Kluckhohn, Paul a Samuel, Richard, eds. (Stuttgart, Berlin, Cologne, Mainz, 1960-75, vol. III, s. 377)
19. Schlegel, Friedrich. *Über die Philosophie* [1799]. Behler, Ernst, ed. (Munich, Paderborn, Vienna, 1958, vol. VIII, s. 42)
20. srov. Kittler, Friedrich. *Aufschreibesysteme 1800/1900.* (Munich, 1985, s. 115-130)

21. Goethe, J.W. *Zueignung* [1797]. Sämliche Werke. von der Hellen, Eduard, ed. (Stuttgart a Berlin, 1904, vol. XIII, ss 3n)
22. Goethe, J.W. *Die Leiden des jungen Werther* [1774]. Sämliche Werke. von der Hellen, Eduard, ed. (Stuttgart a Berlin, 1904, vol. XVI, s. 137)
23. Benjamin, Walter. *Goethes Wahlverwandtschaften* [1924-25]. Gesammelte Schriften. Tiedemann, Rolf a Schweppenhäuser, Hermann, eds. (Frankfurt/Main, 1972-85, vol 1, s. 200)
24. Goethe, J.W. *Die Wahlverwandtschaften* [1809]. Sämliche Werke. von der Hellen, Eduard, ed. (Stuttgart a Berlin, 1904, vol. XXI, s. 302)
25. Brentano, Bettina. *Goethes Briefwechsel mit einem Kinde* [1835]. Konrad, Gustav, ed. *Bettina von Arnim. Werke und Briefe*. (Frechen, 1959-63, vol. II, s. 222)
26. Marker, Chris. *Sans Soleil. Unsichtbare Sonne. Vollständiger Text zum gleichnamigen Film-Essay*. (Hamburg, 1983, ss. 23n)
27. srov. Deleuze, Gilles. „Pierre Klossowski ou les corps-language.“ *Critique* (21/1965, s. 32)
28. srov. Leroi-Gourhan, André citován v Derrida, Jacques. *Of grammatology*. (Baltimore, 1976)
29. Hoffmann, E.T.A. *Der Sandmann* [1816]. Späte Werke. Müller-Seidel, Walter, ed. (Munich, 1960, s. 343)
30. srov. Nadar. “My Life as a Photographer“. *October* (5/1978, ss. 7-28)
31. Arnheim, Rudolf. ”Systematik der frühen kinematographischen Erfindungen“ [1933]. in: Dieterichs, Helmut, ed. *Kritiken und Aufsätze zum Film* (Munich, 1977, s. 27)
32. Lacan, Jacques. *Le séminaire, livre II: Le moi dans la théorie de Freud et dans la technique de la psychoanalyse*. (Paris, 1978)
33. Edison, Thomas citován in: Gelatt, Roland. *The Fabulous Phonograph 1877 – 1977: From Edison to Stereo*. (New York, 1977, s. 29). Předpokladem fonografických záznamů posledních slov je názor, že „fyziologický čas je nezvratný“ a „že na rytmickém a časovém poli neexistuje vůbec žádná symetrie.“ in: Mach, Ernst. *Beiträge zur Analyse der Empfindungen*. (Jena, 1886, s. 108)
34. Brooks, John. “The First and Only Century of Telephone Literature.“ in: de Sola Pool, Ithiel, ed. *The Social Impact of the Telephone*. (Cambridge/Massachusetts, 1977, ss. 213n)
35. Rathenau, Walter. *Gesammelte Schriften*. (Berlin, 1918-29, vol. IV, s.347). Dva příklady pro déformation professionnelle mezi mrtvými Nekropolie: „Spisovatel je nespokojený s nápisem na náhrobním kameni. Zaměstnanec telefonní ústředny vyťukává v krátkých a dlouhých intervalech podobných morseovce kritiku svého nástupce.“ – K otázce telefonování a osobě Háda se jasně vyjadřuje král Alexander, hrdina Bronnenovy divadelní hry *Ostzug*, zatímco podle režijních poznámek „hlasitě vyzvání telefon“: „ Ó, ty černá bestie, rostoucí na hnědém, tlustém stonku, ty květe nečasu, ty králíku tmavých pokojů! Tvůj hlas je naše záhrobí, jenž vypudilo nebe.“ in: Bronnen, Arnolt. *Ostpolyung* [1926]. Mayer, Hans, ed. (Kronberg, 1977, vol. I, s. 133)
36. Píseň *Example #22* skutečně pracuje s projevem a zvukem „Příkladu č. 22“ („Tady mluví Edgar“ in: Schäfer, Hildegard. *Stimmen aus einer anderen Welt*. [Freiburg, 1983, s. 11]), který se zachycen na paranormální kazetě (ke knize) záhadným způsobem dostal do USA s největší pravděpodobností z Freiburgu.
37. srov. Lacan, Jacques. *Ecrits: A Selection*. (New York, 1977, s. 184)
38. Schäfer, Hildegard. *Stimmen aus einer anderen Welt*. (Freiburg, 1983, s. 3)

39. Ibid., s. 2
40. srov. Lacan, Jacques. *Ecrits*. (Paris, 1966)
41. Gordon, Don, E. *Electronic Warfare: Element of Strategy and Multiplier of Combat Power*. (New York, 1981)
42. Watson, Peter. *War on the Mind: The Military Uses and Abuses of Psychology*. (New York, 1978)
43. srov. Walze, Alfred. „Auf den Spuren von Christopher Latham Sholes. Ein Besuch in Milwaukee, der Geburtsstätte der ersten brauchbaren Schreibmaschine.“ *Deutsche Stenografenzeitung* (1980, s. 133)/
44. srov. Luhmann, Niklas. „Das Problem der Epochenbildung und die Evolutionstheorie.“ in: Gumbrecht, Hans-Ulrich a Link-Heer, Ulla, eds. *Epochenschwellen und Epochenstrukturen im Diskurs der Literatur- und Sprachgeschichte*. (Frankfurt/Main, 1985, s. 20-22)
45. Heidegger, Martin. *Parmenides* [1942-43]. Frings, Manfred S., ed. (Frankfurt/Main, 1982, vol. 54, s. 127). Profesionalitu tohoto konstatování potvrzuje Klockenberg, Erich. *Rationalisierung der Schreibmaschine und ihre Bedienung*. (Berlin, 1926, s. 3)
46. Keller, Gottfried. *Die missbrauchten Liebesbriefe* [1865]. in: *Die Leute von Seldwyla*. Gesammelte Gedichte. (Munich, 1961, s. 376)
47. srov. Mallarmé, Stéphane. *La littérature. Doctrine* [1893]. Mondor, Henri a Jean-Aubry, G., eds. (Paris, 1945, s. 850)
48. Lacan, Jacques. *Le séminaire, livre II: Le moi dans la théorie de Freud et dans la technique de la psychoanalyse*. (Paris, 1978)
49. Lacan, Jacques. „The Mirror Stage as formative of the function of the I.“ in: *Ecrits: A Selection*. (New York, 1977, ss. 1-7)
50. Lacan, Jacques. *Le séminaire, livre XX: Encore*. (Paris, 1975, ss. 53, 73)
51. Lacan, Jacques. „The seminar on „The Purloined Letter.“ *Yale French Studies* (48/1973)
52. Nietzsche, Friedrich. *Unzeitgemäße Betrachtungen* [1873-76]. Colli, Giorgio a Montinari,azzino, eds. (Berlin, 1967, vol. 3, s. 278)
53. srov. Turing, Alan. „Computer Machinery and Intelligence.“ *Mind: A Quarterly Review of Psychology and philosophy* (59/1950). Srov. také Hodges, Andrew. *Alan Turing: The enigma*. (New York, 1983, ss. 415-417)
54. Hodges, Andrew. *Alan Turing: The enigma*. (New York, 1983, s. 279)
55. Ibid., s. 30.
56. Ibid., s. 14.
57. citováno in: Hodges, Andrew. *Alan Turing: The enigma*. (New York, 1983, s. 387)
58. srov. Zuse, Konrad. *Der Computer. Mein Lebenwerk*. (Berlin, 1984, s. 41). „Rozhodující myšlenka z 19. června 1937 / Poznání, že existují elementární operace, v nichž je možné rozložit všechny početní a myšlenkové operace. / Primitivní typ mechanického mozku se skládá z paměti, voličního stroje a jednoduchého zařízení, které dokáže zpracovat dvou až tříčlenné podmínkové řetězce. Touto formou by bylo teoreticky možné vyřešit veškeré myšlenkové úkoly, jež dovedou mechanismy pojmut, avšak bez ohledu na čas k tomu potřebný. Komplikovanějšími mozky se ovlivní jedině rychlejší vyřízení operací.“

Z německého originálu Friedrich A. Kittler, „Einleitung“, *Grammophon, Film, Schreibmaschine* (Berlin: Brinkmann & Bose, 1986), s. 7-33, přeložila Silvia Vedrödiová.

Friedrich A. Kittler přednáší teorii, dějiny a estetiku komunikačních médií na berlínské Humboldt-Universität. Proslul zejména publikacemi *Aufschreibe-systeme 1800 / 1900* (München, 1985) a *Grammophon Film Typewriter* (Berlin, 1986).

Homepage: <http://mikro.org/Events/OS/referenten/kittler.html>;
<http://www.hydra.umn.edu/kittler/>.