Δικτύωση Οι άνθρωποι θα είναι συνδεδεμένοι με ένα κανάλι πληροφοριών κατάλληλο για όλα τα μέσα – πράγμα που θα συμβεί για πρώτη φορά στην ιστορία ή που θα σημάνει το τέλος της. Αυτό θα γίνει όταν μπουν στο σπίτι του καθενός διαμέσου δικτύων οπτικών ινών ταινίες και μουσικές, συνδιαλέξεις και κείμενα, όταν θα συγχωνευτούν τα χωριστά έως τώρα μέσα της τηλεόρασης, του ραδιοφώνου, του τηλεφώνου και του ταχυδρομείου, όταν θα τυποποιηθούν με βάση τις συχνότητες μετάδοσης δεδομένων και τον ψηφιακό τους μορφότυπο. Και πρώτα απ' όλα το οπτικό ηλεκτρονικό κανάλι θα έχει ανοσία στις διαταραχές που θα μπορούσαν να έχουν ως επακόλουθο την τυχαιοποίηση των ωραίων ψηφιακών τύπων πίσω από τις εικόνες και τους ήχους. Εννοώ θα προστατεύεται από τη βόμβα. Διότι, ως γνωστόν, πυρηνικές εκρήξεις ενσπείρουν στην επαγωγική αντίσταση των συνήθων χάλκινων καλωδίων ηλεκτρομαγνητικό παλμό (EMP) που μοιραία θα κατέστρεφε και ηλεκτρονικά συστήματα του δικτύου.

Τα σχέδια του Πενταγώνου είναι διορατικά· διότι μόνο η αντικατάσταση των μεταλλικών καλωδίων από οπτικές ίνες γυαλιού καθιστά δυνατό τον τρομακτικό ρυθμό μπιτ και τις εξίσου τρομακτικές ποσότητες μπιτ τα οποία προϋποθέτει, αναλώνει και υμνεί ο ηλεκτρονικός πόλεμος. Τότε όλα τα συστήματα έγκαιρης σήμανσης συναγερμού, οι εγκαταστάσεις ραντάρ, οι βάσεις πυραύλων και όλα τα στρατιωτικά επιτελεία στις απέναντι ακτές της Ευρώπης[1], όλα αυτά θα ήταν επιτέλους εξοπλισμένα με Η/Υ απρόσβλητους από επιβλαβή ηλεκτρομαγνητικά κύματα, ικανούς να λειτουργούν και στην περίπτωση που θα «σοβάρευαν τα πράγματα». Και όχι μόνο αυτό, αλλά στο μεταξύ περισσεύει και λίγη ψυχαγωγία: ο κόσμος μπορεί να διαλέξει ό,τι ψυχαγωγικό πρόγραμμα θέλει. Διότι τα καλώδια οπτικών ινών μεταδίδουν ό,τι πληροφορία βάλει ο νους του ανθρώπου εκτός από τη μία που μετράει – την πληροφορία για τη βόμβα.

Πριν από το τέλος κάτι παύει να υπάρχει. Με την καθολική μετατροπή των πληροφοριών και των καναλιών σε ψηφιακά χάνονται οι διαφορές ανάμεσα στα διάφορα μέσα. Τώρα πια ήχος και εικόνα, φωνή και κείμενο υπάρχουν μόνο σαν επι-

φανειακά φαινόμενα που στους καταναλωτές φτάνουν με το ωραίο όνομα interface (περιβάλλον διεπαφής). Οι αισθήσεις και το αίσθημα φενακίζουν τον άνθρωπο. Η λάμψη την οποία παράγουν τα μέσα επιζεί για ένα μεσοδιάστημα ως απόρριμμα στρατηγικών προγραμμάτων. Μέσα στους ίδιους τους υπολογιστές από την άλλη όλα είναι αριθμός: ανεικονική, άηχη και άφωνη ποσότητα. Και αφ' ης στιγμής τα δίκτυα οπτικών ινών ανάγουν όλες τις μέχρι τώρα χωριστές ροές δεδομένων σε μία ψηφιακά τυποποιημένη ακολουθία αριθμών, οποιοδήποτε μέσο μπορεί να μεταβεί σε οποιοδήποτε άλλο. Με τους αριθμούς τίποτε δεν είναι αδύνατον. Διαμόρφωση σήματος, μετασχηματισμός, συγχρονισμός· επιβράδυνση, αποθήκευση, μετατόπιση συχνότητας, παραποίηση, σάρωση, χαρτογράφηση – η ολοκληρωτική ψηφιακή συγχώνευση των μέσων αναιρεί την ίδια την έννοια του μέσου. Αντί οι τεχνικές να συνδέονται με τους ανθρώπους, η απόλυτη γνώση μεταβάλλεται σε ατέρμονη ταινία.

Αλλά όσο ακόμα υπάρχουν μέσα, υπάρχει ψυχαγωγία.

Ο κανόνας σήμερα είναι επιμέρους συστήματα συνδυασμού μέσων [Medienverbundsysteme] που όλα ακόμα υπακούουν στον Μακλούαν: περιεχόμενο ενός μέσου, όπως λέει, είναι κάθε φορά άλλα μέσα: του συστήματος μέσων της τηλεόρασης ο κινηματογράφος και η ραδιοτηλεφωνία, του ραδιοφώνου ο δίσκος του γραμμοφώνου και η ταινία του μαγνητοφώνου· του ομιλούντος ο βουβός κινηματογράφος και το μαγνητόφωνο· και του ταχυδρομείου, αυτού του κατά το ήμισυ μονοπωλίου των μέσων, κείμενο, τηλέφωνο και τηλεγράφημα. Από την αρχή του 20ού αιώνα όταν ο φον Λίμπεν στη Γερμανία και ο ντε Φόρεστ στην Καλιφόρνια ανέπτυξαν τους ηλεκτρονικούς σωλήνες ή λυχνίες κενού είναι εφικτή η ενίσχυση και εκπομπή σημάτων. Επομένως τα μεγάλα συστήματα συνδυασμένων μέσων που υπάρχουν από τη δεκαετία του 1930 είναι σε θέση να επέμβουν στη γραφή, στον κινηματογράφο και στη φωνογραφία, και στα τρία αυτά μέσα αποθήκευσης, συνδέοντας κατά βούληση και εκπέμποντας τα σήματά τους.

Αλλά στα ίδια τα συστήματα συνδυασμένων μέσων υπάρχουν ασύμβατοι μεταξύ τους δίαυλοι δεδομένων και επίσης διαφορετικοί μορφότυποι δεδομένων. Τα ηλεκτρικά συστήματα διαφέρουν από τα ηλεκτρονικά. Στο φάσμα της γενικής ροής δεδομένων η τηλεόραση και το ραδιόφωνο, ο κινηματογράφος και το ταχυδρομείο είναι μεμονωμένα και περιορισμένα παράθυρα που ανοίγουν στις αισθήσεις του ανθρώπου. Οι υπέρυθρες ακτινοβολίες ή η ηχώ ραντάρ πυραύλων που πλησιάζουν μεταδίδονται από άλλα κανάλια, σε αντίθεση με τα κανάλια οπτικών ινών του μέλλοντος. Τα συστήματα συνδυασμού μέσων μεταδίδουν μόνο λέξεις, ήχους και εικόνες, σαν αυτές που μπορούν να εκπέμπουν και να λαμβάνουν οι άνθρωποι· αλλά δεν υπολογίζουν αυτά τα δεδομένα. Δεν έχουν έξοδο επεξεργασμένων δεδομένων έτσι ώστε οποιοιδήποτε αλγόριθμοι να μετασχηματίζονται αυτόματα μέσω Η/Υ σε φαινόμενα διασύνδεσης τέτοια που να χάνεις το μυαλό σου. Αυτή που υπολογίζεται είναι μόνο η ποιότητα μετάδοσης των μέσων αποθήκευσης που

στα συνδυασμένα συστήματα μέσων υπογράφουν ως περιεχόμενα. Το πόσο κακός είναι ο ήχος στην τηλεόραση ή πόσο έντονα τρεμοσβήνει η εικόνα στον κινηματογράφο ή πόσο πολύ επιτρέπεται να φιλτράρεται μία αγαπημένη φωνή στο τηλέφωνο είναι απόρροια συμβιβασμού ανάμεσα σε τεχνικούς και πωλητές. Η εξαρτημένη μεταβλητή αυτού του συμβιβασμού είναι οι αισθητικές εμπειρίες (Sinnlichkeiten).

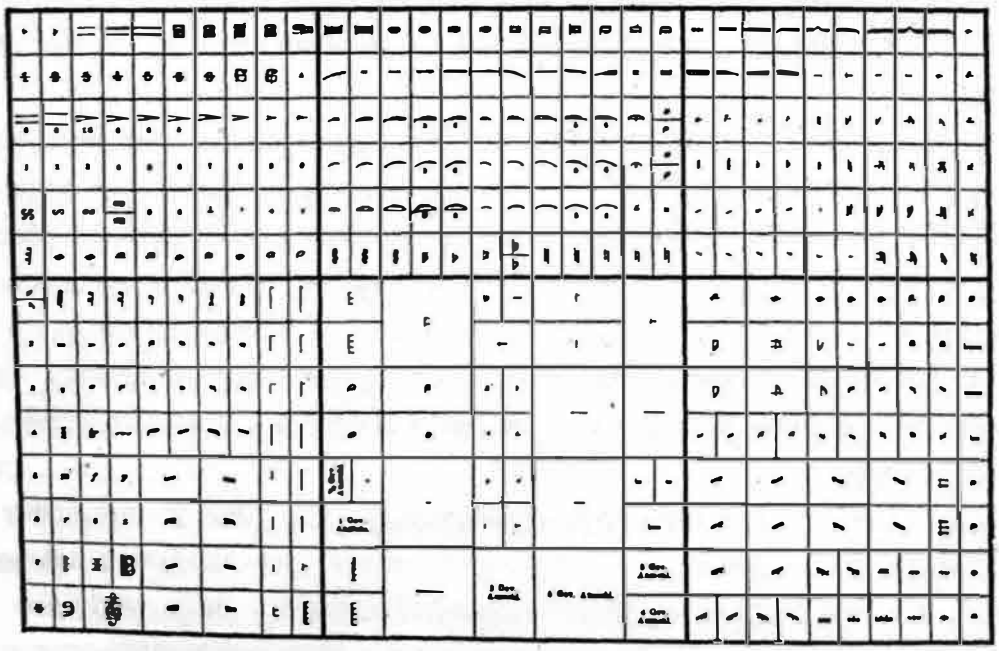
Σύνθεση προσώπου και φωνής, η οποία διατηρεί την ηρεμία της ακόμη και έχοντας απέναντί της σε μία τηλεμαχία τον Ρίτσαρντ Μ. Νίξον, αποκαλείται «τηλεγενής» και, όπως στην περίπτωση του Κένεντι, κερδίζει τις προεδρικές εκλογές. Αντίθετα, φωνές που ένα κοντινό πλάνο θα αποδείκνυε αμέσως ότι υποκρίνονται, λέγονται «ραδιογενείς» και εξουσιάζουν τον εθνικό ραδιοσταθμό του Β΄ Παγκοσμίου πολέμου, τον Εθνικό Σταθμό 301 (Volksempfaenger 301) ή Φάου-ε 301. Διότι όπως είπε ένας από τους πρώτους ειδικούς του ραδιοφώνου μαθητής του Χάιντεγκερ, «ο θάνατος είναι ένα κατεξοχήν ραδιοφωνικό θέμα»[2].

Αυτές οι αισθητικές εμπειρίες έπρεπε πρώτα να κατασκευαστούν. Κυριαρχία και διασύνδεση των τεχνικών μέσων προϋποθέτουν μια σύμπτωση με τη λακανική σημασία του όρου: προϋποθέτουν ότι κάτι έπαψε να μη γράφεται. Πολύ πριν από τον εξηλεκτρισμό των μέσων, και ακόμα περισσότερο καιρό πριν από το ηλεκτρονικό τους τέλος, υπήρχαν απλώς ταπεινά μηχανικά εργαλεία και συσκευές. Δεν μπορούσαν να ενισχύσουν, δεν μπορούσαν να μεταδώσουν και ωστόσο είχαν καταστήσει αποθηκεύσιμα για πρώτη φορά δεδομένα των αισθήσεων: εικόνες ο βουβός κινηματογράφος και ήχους ο φωνογράφος του Έντισον (που, ας σημειωθεί, σε αντίθεση με το μεταγενέστερο γραμμόφωνο του Μπερλίνερ, ήταν μία συσκευή που μπορούσε όχι μόνο να αναπαράγει, να ανασυνθέτει τον ήχο, αλλά και να τον εγγράφει).

Στις 6 Σεπτεμβρίου 1877 ο Τόμας Άλβα Έντισον, επικεφαλής του πρώτου κέντρου έρευνας στην ιστορία της τεχνικής, παρουσίασε το πρωτότυπο του φωνογράφου. Στις 20 Φεβρουαρίου 1892 ακολούθησε, προερχόμενο από το ίδιο Μένλο Παρκ στα περίχωρα της Νέας Υόρκης, το λεγόμενο κινητοσκόπιο (ή αλλιώς «χρονοφωτογραφία»),[3] στο οποίο τρία χρόνια αργότερα οι αδελφοί Λιμιέρ στη Γαλλία και οι αδελφοί Σκλαντανόφσκι στη Γερμανία το μόνο που χρειάστηκε να προσθέσουν, ώστε η εφεύρεση του Έντισον να μετεξελιχθεί σε κινηματογράφο, ήταν μία μηχανή προβολής.

Μετά την αλλαγή αυτή που σήμανε την απαρχή μιας νέας εποχής υπάρχουν μνήμες που εγγράφουν στη χρονική ροή τους και αναπαράγουν αυτόματα ακουστικά και οπτικά δεδομένα. Μάτι και αυτί έχουν αυτονομηθεί, και αυτό έχει αλλάξει την κατάσταση των πραγμάτων περισσότερο από ό,τι η λιθογραφία και η φωτογραφία, οι οποίες στο πρώτο τρίτο του 19ου αιώνα το μόνο που έκαναν (σύμφωνα με τον Μπένγιαμιν) ήταν να ωθήσουν το έργο τέχνης στην εποχή της τεχνικής του αναπαραγωγής. Τα μέσα «ορίζουν τι είναι πραγματικό»[4], τα μέσα είναι πάντα ήδη πέραν της αισθητικής.

Εκείνο το οποίο ο φωνογράφος και ο κινηματογράφος, που το δεύτερο συνθετικό του ονόματός τους δεν προέρχεται τυχαία από το ρήμα «γράφω», μετέβαλαν σε κάτι που μπορεί να αποθηκευτεί ήταν ο χρόνος: ως συχνότητες στον τομέα της ακουστικής, ως ακολοθουθίες καρέ (σεκάνς) στον τομέα της οπτικής. Όριο κάθε τέχνης είναι ο χρόνος. Για να γίνει η καθημερινή ζωή εικόνα ή σήμα, πρέπει πρώτα να παγώσει η ροή των δεδομένων της. Αυτό που στην τέχνη λέγεται ύφος είναι μόνο ο πίνακας σύνδεσης-αποσύνδεσης αυτών των σαρώσεων και των επιλογών. Ο ίδιος αυτός πίνακας ελέγχει επίσης τις τέχνες οι οποίες διαχειρίζονται με τη γραφή μία σειριακή, επομένως χρονικά μετατοπιζόμενη ροή πληροφοριών. Η λογοτεχνία, προκειμένου να αποθηκεύσει ακολουθίες φθόγγων της ομιλίας πρέπει να τις εγκλωβίσει σε ένα σύστημα 26 γραμμάτων, αποκλείοντας εκ των προτέρων ακολουθίες θορύβων. Και αυτό το σύστημα δεν είναι τυχαίο ότι περιλαμβάνει περίπου ως υποσύστημα και τους επτά φθόγγους στη διατονική κλίμακα των οποίων –από το a έως το h– στηρίζεται η μουσική της Εσπερίας. Προκειμένου παρ' όλα αυτά να εγγράψει κανείς ένα ακουστικό χάος, όπως αυτό που βασανίζει τα ευρωπαϊκά αυτιά όταν ακούν εξωτικές μουσικές, παρεμβάλλει –σύμφωνα με τη συμβουλή του Αυστριακού μουσικολόγου φον Χορνμπόστελ– ένα φωνογράφο, ο οποίος μπορεί να εγγράψει τη μουσική σε πραγματικό χρόνο και να την παίξει σε αργή κίνηση. Όταν μετά οι ρυθμοί γίνονται ράθυμοι και ακούγονται «ένα ένα τα μέτρα ή ακόμα και οι νότες μία μία», ο Ευρωπαίος εγγράμματος χρησιμοποιώντας το δικό του σύστημα μουσικών φθόγγων μπορεί να προχωρήσει στην «ακριβή σημειογραφία» της μουσικής[5].



Κείμενα και παρτιτούρες – άλλα μέσα αποθήκευσης του χρόνου δεν είχε η Ευρώπη. Και τα δύο βασίζονται σε μία γραφή που ο χρόνος της (όπως τον αντιλαμβάνεται ο Λακάν) είναι συμβολικός. Ο χρόνος αυτός μέσω προβολών στο μέλλον και αναδρομών απομνημονεύει τον εαυτό του – είναι σαν αλυσίδα αποτελούμενη από

αλυσίδες. Αντίθετα, ο χρόνος που τρέχει τυφλά και απρόβλεπτα στο έδαφος του φυσικού ή (πάλι διά στόματος Λακάν) του πραγματικού, ήταν εντελώς αδύνατο να κωδικευτεί. Όλες οι ροές δεδομένων, εφόσον ήταν πραγματικά ροές δεδομένων, έπρεπε να περάσουν από τη στενωπό του σημαίνοντος. Μονοπώλιο του αλφαβήτου, γραμματολογία.



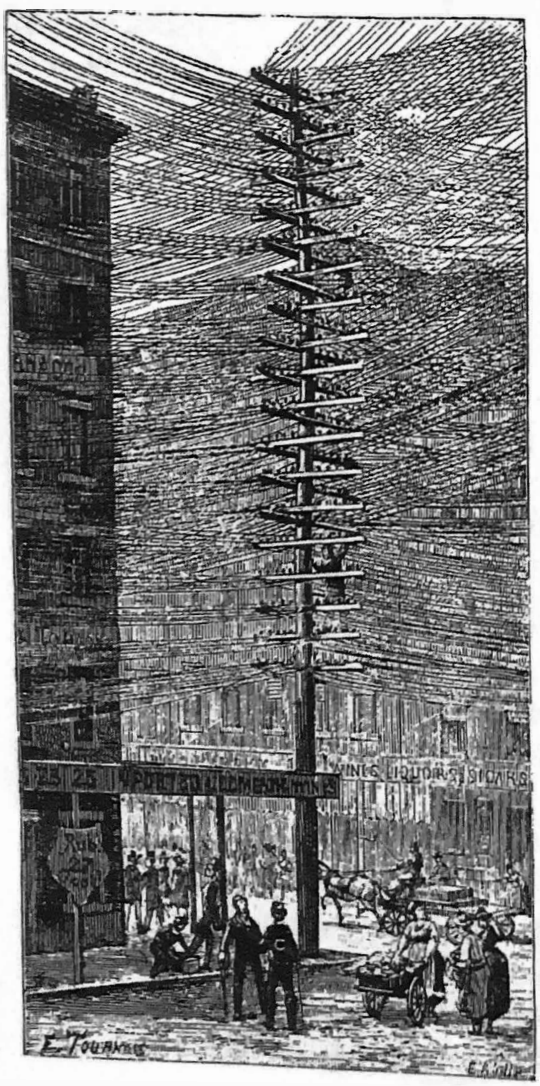
Η παλαιότερη απεικόνιση τυπογραφικού πιεστηρίου (1499) – σαν χορός θανάτου.

Όταν το φιλμ που λέγεται ιστορία επαναλαμβάνεται, μεταβάλλεται σε ατέρμονη ταινία. Εκείνο το οποίο θα λήξει με το μονοπώλιο των δυαδικών ψηφίων και των καλωδίων από οπτικές ίνες γυαλιού άρχισε με το μονοπώλιο της γραφής. Η ιστορία ήταν το ομοιογενές πεδίο το οποίο ήδη ως μάθημα στο σχολείο υπολόγιζε μόνο τους εγγράμματους πολιτισμούς. Στόματα[6] και γραφητική[7] εξοστρακίστηκαν στην προϊστορία. Διαφορετικά δεν θα ήταν δυνατή η σύζευξη των συμβάντων και των αφηγήσεων (αυτή η διττή σημασία των λέξεων της ιστορίας). Οι εντολές και οι κρίσεις, οι διακηρύξεις και οι διατάξεις (στρατιωτικές και νομικές, θρησκευτικές και ιατρικές) που είχαν ως συνέπεια τα βουνά των πτωμάτων, μεταδίδονταν μέσω ενός και του αυτού καναλιού το οποίο μονοπωλούσε τελικά και τις περιγραφές αυτών των βουνών των πτωμάτων. Γι' αυτό και ό,τι συνέβαινε, πάντα κατέληγε σε βιβλιοθήκες.

Και ο Φουκό, ο πρώτος ιστορικός ή ο τελευταίος αρχαιολόγος, το μόνο που χρειαζόταν ήταν να ανατρέξει σε κείμενα· έτσι μπόρεσε να επιβεβαιώσει με λαμπρό τρόπο την υποψία πως όλη η εξουσία απορρέει από αρχεία και επιστρέφει σε αυτά, τουλάχιστον στον νομικό, ιατρικό και θεολογικό τομέα. Ταυτολογία της ιστορίας ή κρανίου τόπος της. Διότι οι βιβλιοθήκες, στις οποίες ο αρχαιολόγος βρήκε τόσους θησαυρούς, συνέλεγαν και καταλογογραφούσαν χαρτιά, τα

οποία άλλοτε διέφεραν πολύ ανάλογα με τον αποδέκτη, τη μέθοδο διανομής, τη διαβάθμιση του απορρήτου και την τεχνική της γραφής – το αρχείο του Φουκό ως εντροπία ταχυδρομείου.[8] Και η γραφή πριν ξεπέσει σε βιβλιοθήκες ήταν μέσο επικοινωνίας που ο αρχαιολόγος απλώς λησμόνησε την τεχνολογία του [Technologie]. Γι' αυτό όλες οι ιστορικές του αναλύσεις σταματούν αμέσως πριν από τη στιγμή που άλλα μέσα και άλλα στοιχεία δεδομένων αρχίζουν να διατρυπούν το χαρτί της βιβλιοθήκης. Για τα αρχεία ήχων ή τις στοιβαγμένες μπομπίνες ταινιών η αναλυτική του λόγου παύει να είναι αρμόδια. Τουλάχιστον όσο η ιστορία προχωρούσε ήταν όντως το «ατέρμονο βέλασμα των λέξεων»[9]. Απλούστερης τεχνικής από ό,τι, βέβαια, το καλώδιο οπτικών ινών του άμεσου μέλλοντος, η γραφή χρησίμευε ως κατεξοχήν μέσο – αν και ο όρος *μέσο* δεν υπήρχε τότε. Ό,τι συνέβαινε κατά τα άλλα, διέφευγε μέσα από το φίλτρο των γραμμάτων και των ιδεογραμμάτων.

«Τα έργα του γραπτού λόγου», έγραφε ο Γκαίτε, «είναι το θραύσμα των θραυσμάτων· ελάχιστα μόνο από όσα συνέβησαν και ειπώθηκαν γράφτηκαν, και όσα γράφτηκαν δεν απέμεινε παρά απειροελάχιστο μόνο θραύσμα τους»[10].



Εναέριες τηλεφωνικές γραμμές.
Νέα Υόρκη, 1888.

Συνεπώς το μονοπώλιο γραφής των ιστορικών έρχεται αντιμέτωπο με μια προφορική ιστορία (oral history)· συνεπώς ένας θεωρητικός των μέσων, όπως ο Βάλτερ Γ. Ονγκ που, ιησουίτης παπάς καθώς είναι, θα πρέπει να τον γοητεύει το άγιο πνεύμα του θαύματος της Πεντηκοστής, μπορούσε να τιμήσει τον πρωτογενή προφορικό λόγο των φυλετικών πολιτισμών και τον δευτερογενή προφορικό λόγο των ακουστικών μέσων και των συνδυασμένων μέσων.[11] Τέτοιου είδους έρευνες ήταν αδιανόητες όσο η αντίθετη έννοια προς αυτή της ιστορίας ονομαζόταν (και πάλι σύμφωνα με τον Γκαίτε) απλώς «μύθος»[12]. Η προϊστορία εξαφανίστηκε μέσα στο μυθικό όνομά της· στον ορισμό του γραπτού λόγου ο Γκαίτε δεν χρειαζόταν καν να αναφέρει οπτικές ή ακουστικές ροές δεδομένων. Αλλά και οι μύθοι, αυτό το προφορικό απόσπασμα όσων παρήλθαν, επέζησαν μόνο με γραπτή μορφή υπό συνθήκες προτεχνικές αλλά εγγράμματες. Αφότου είναι δυνατόν να μαγνητοφωνηθούν τα έπη των ραψωδών, αυτών των τελευταίων Ομηρίδων που περιπλανώνταν μέχρι πρόσφατα στην Κροατία και τη Σερβία, προφορικές μνημοτεχνικές ή κουλτούρες μπορούν να αναπαρασταθούν εντελώς διαφορετικά[13]. Ακόμα και η *ροδοδάκτυλος Ηώς* του Ομήρου μεταμορφώνεται από θεά σε ένα κομμάτι διοξειδίου του χρωμίου που προηγουμένως τριγύριζε αποθηκευμένο στη μνήμη των ραψωδών και μπορούσε να συνδυαστεί με άλλα εμπορεύματα σχηματίζοντας ολόκληρα έπη. Ο πρωτεύων προφορικός λόγος ή η «προφορική ιστορία» εμφανίζονται ως σκιές στις συσκευές που τεκμηριώνουν την ύπαρξη του προφορικού λόγου μόνο μετά το πέρας του μονοπωλίου της γραφής.

Αντίθετα, η γραφή αποθήκευε γραφή, τίποτε περισσότερο και τίποτε λιγότερο. Αδιάψευστη μαρτυρία τα βιβλία της ιεράς γραφής. Το δεύτερο βιβλίο του Μωυσή (*Έξοδος*) κεφάλαιο 20 περιέχει αντίγραφο του Νόμου που το δάχτυλο του ίδιου του Κυρίου είχε χαράξει αρχικά σε δύο λίθινες πλάκες. Αλλά από τις αστραπές και τις βροντές, το πυκνό σύννεφο και την εκκωφαντική σάλπιγγα που, σύμφωνα με τη Βίβλο, συνόδευαν την πρώτη εκείνη γραφή του Νόμου στο όρος Σινά, στην ίδια τη Βίβλο δεν απομένει τίποτε, γιατί η Βίβλος αποθηκεύει αναγκαστικά μόνο λέξεις.[14]

Ακόμα λιγότερα μας έχουν παραδοθεί για τους εφιάλτες και τους πειρασμούς που τυράννησαν κάποιον νομάδα ονόματι Μωάμεθ μετά τη φυγή του στο ιερό όρος Χίρα. Το Κοράνι αρχίζει όταν τη θέση του πλήθους αυτού των δαιμόνων παίρνει ο ένας μόνο θεός. Από τον έβδομο ουρανό κατέρχεται ο αρχάγγελος Γαβριήλ με ένα ειλητάριο και την εντολή να αποκρυπτογραφήσει ο Μωάμεθ τη γραφή: «Διάβασε», του λέει, «διάβασε στο όνομα του Κυρίου σου, του δημιουργού του σύμπαντος και του ανθρώπου από αίμα που έρεε. Διάβασε, πλησίον του ενδόξου Κυρίου σου που δίδαξε στους ανθρώπους τη χρήση του καλάμου και όσα αγνοούσαν»[15].

Μα ο Μωάμεθ απάντησε πως ήταν μονάχα ένας ταπεινός νομάδας και δεν ήξερε να διαβάζει. Ούτε τη θεία πρεσβεία για την αρχή της γραφής και της ανά-

γνωσης ήξερε να διαβάζει. Για να μεταμορφωθεί ένας αναλφάβητος σε ιδρυτή μιας θρησκείας που στηρίζεται σε γραφές πρέπει πρώτα να επαναλάβει την εντολή ο αρχάγγελος Γαβριήλ. Και πράγματι, σύντομα ή μάλλον ευθύς αμέσως, το ειλητάριο αρχίζει να αποκτά νόημα προσφέροντας προς ανάγνωση στα αίφνης εγγράμματα μάτια του Μωάμεθ εκείνο ακριβώς το κείμενο το οποίο ο Γαβριήλ έχει ήδη κομίσει στους ανθρώπους με τη μορφή προφορικής εντολής. Είναι η ίδια η εξηκοστή ένατη σούρα με την οποία, σύμφωνα με την παράδοση, ξεκίνησε ο φωτισμός του Μωάμεθ, ώστε μετά «να την αποστηθίζουν οι πιστοί και να τη γράφουν πάνω σε φοινικόφυλλα, πέτρες, ξύλα, οστά και κομματάκια διφθέρας, και να την απαγγέλλουν διαρκώς, κυρίως ο Μωάμεθ και οι εκλεκτοί ανάμεσα στους πιστούς ιδίως όσο κρατά το ραμαζάνι»[16].

Η γραφή επομένως αποθηκεύει μόνο το γεγονός της εξουσιοδότησής της. Υμνεί το μονοπώλιο αποθήκευσης του θεού που την επινόησε, και επειδή αυτός ο θεός θεμελιώνει το βασίλειό του στα σημεία, τα οποία μόνο για τους αναγνώστες δεν είναι κάτι που δεν λέει τίποτε, όλα τα βιβλία είναι βιβλία νεκρών, όπως τα αιγυπτιακά στις απαρχές του γραπτού λόγου[17]. Το βασίλειο των νεκρών επέκεινα όλων των αισθήσεων, στο οποίο προσκαλεί το βιβλίο, συμπίπτει με το ίδιο το βιβλίο. Όταν ο στωικός Ζήνων ο Ελεάτης ρώτησε το Μαντείο των Δελφών πώς θα μπορούσε να διάγει άριστο βίο, πήρε την απάντηση «εάν συνουσιαζόταν με τους νεκρούς»[18], χρησμό που ο Ζήνων ερμήνευσε: «εάν διάβαζε για τους παλαιούς».[19]

Το πώς οι οδηγίες ενός θεού που δίδασκε τη χρήση του καλάμου έφταναν σε όλο και περισσότερους απλούς ανθρώπους μετά τον Μωυσή και τον Μωάμεθ – είναι μια χρονοβόρα ιστορία που κανένας δεν μπορεί να τη γράψει, γιατί θα ήταν η ίδια η ιστορία. Με τον ίδιο τρόπο η χωρητικότητα των ηλεκτρονικών συστημάτων αποθήκευσης πληροφοριών, καθώς στο πλαίσιο του ηλεκτρονικού πολέμου θα αυξάνεται με την προσθήκη του ενός gigabyte μετά το άλλο, στο τέλος θα συμπέσει με τον ηλεκτρονικό πόλεμο, υπερβαίνοντας τις δυνατότητες επεξεργασίας δεδομένων από τους ιστοριογράφους.

Αρκεί να πούμε πως κάποια μέρα –στη Γερμανία ίσως την εποχή του Γκαίτε– το ομοιογενές μέσο που λέγεται γραφή έγινε ομοιογενές και στη σφαίρα της κοινωνικής στατιστικής. Η υποχρεωτική εκπαίδευση σκέπασε όλο τον κόσμο με χαρτί. Τα παιδιά μάθαιναν μια γλώσσα η οποία ως «κακή χρήση της γλώσσας» (κατά τον Γκαίτε) δεν είχε πλέον να παλέψει με συσπάσεις των μυών και μεμονωμένους φθόγγους, αλλά παραληρούσε βυθισμένη στο σκοτάδι. Μάθαιναν να «διαβάζουν από μέσα τους», μάθαιναν έναν τρόπο ανάγνωσης που σαν θλιβερό υποκατάστατο της ομιλίας»[20] μπορούσε να καταναλώνει δίχως κόπο γράμματα – παρακάμπτοντας τα όργανα της λαλιάς. Ό,τι εξέπεμπαν και ελάμβαναν ήταν γραφή. Και επειδή υπάρχει μόνο ό,τι μπορεί να καταχωριστεί σε διεύθυνση, τα ίδια τα σώματα υποτάχθηκαν στο καθεστώς του συμβολικού. Κάτι αδιανόητο σήμερα αλλά κάποτε πραγματικό. Δεν υπήρχε ούτε ταινία να αποθηκεύσει τις κινήσεις που έκαναν ή έβλεπαν, ούτε φωνογράφος να αποθηκεύει τους ήχους τους οποίους

παρήγαν οι ίδιοι ή άκουγαν. Διότι ό,τι υπήρχε τότε, σήκωνε τα χέρια μπροστά στο χρόνο. Σκιαγραφίες ή προσωπογραφίες φιλοτεχνημένες με παστέλ καθήλωναν το παιχνίδι των εκφράσεων, ενώ το χαρτί της παρτιτούρας παρέδιδε τα όπλα μπροστά στους θορύβους. Αλλά όταν ένα χέρι έπιανε την πένα, τότε γινόταν το θαύμα. Διότι το σώμα στο οποίο ανήκε το χέρι και το οποίο δεν έπαυε να μη γράφεται, άφηνε περιέργως αναπόφευκτα ίχνη.

> Ντρέπομαι να το πω. Ντρέπομαι για τον γραφικό μου χαρακτήρα. Με εξέθεσε δείχνοντας γυμνό το πνεύμα μου. Ο γραφικός μου χαρακτήρας με δείχνει πιο γυμνό από ό,τι όταν ξεντύνομαι. Κανένα πόδι, καμία ανάσα, κανένα ρούχο, κανένας ήχος. Ούτε φωνή ούτε απείκασμα. Έχει εκκενωθεί τελείως. Αντ' αυτού στα ορνιθοσκαλίσματα του γραφικού χαρακτήρα εμπεριέχεται συρρικνωμένος και παραμορφωμένος όλος ο πλούτος του ανθρώπου. Οι αράδες του είναι το κατάλοιπό του και συνάμα η αναπαραγωγή του. Η διαφορά ανάμεσα στην επιχρισμένη με μολυβιές και στη λευκή επιφάνεια του χαρτιού, τόσο ανεπαίσθητη που ούτε καν τα ακροδάχτυλα ενός τυφλού δεν μπορούν να τη νιώσουν, είναι το τελευταίο μέγεθος που κάποτε τον χωρούσε ολόκληρο.[21]

Η ντροπή που κυριεύει τον ήρωα στο έργο του Μπότο Στράους *Αφιέρωση* (Widmung) σαν μια ύστατη ερωτική ιστορία, καθώς παρατηρεί τον γραφικό του χαρακτήρα, υπάρχει μόνο ως αναχρονισμός. Η διαπίστωση ότι οι ελάχιστες διαφορές ανάμεσα στην καλυμμένη με μολυβιές και στην άγραφη επιφάνεια του χαρτιού δεν μπορούν να αποθηκεύσουν ούτε τη φωνή ούτε την ανταύγεια ενός σώματος, ως εξαίρεση, προϋποθέτει την εφεύρεση της φωνογραφίας και του κινηματογράφου. Όσο δεν υπήρχαν αυτά τα δύο, η ιδιόχειρη γραφή καθώς δεν είχε ανταγωνισμό, είχε την αποκλειστική ευθύνη της καταγραφής ιχνών. Γράψιμο και ξανά γράψιμο ζωηρό και καλλιγραφικό, ει δυνατόν συνεχές, δίχως ανασήκωμα της πένας. Με τη συνεχή ροή μελάνης ή γραμμάτων το εγγράμματο υποκείμενο απέκτησε, όπως διαπίστωσε σωστά ο Έγελος, «την εμφάνιση και εξωτερικότητά του»[22].

Και ό,τι ισχύει για τη γραφή ισχύει και για την ανάγνωση. Ακόμη και αν το εγγράμματο άτομο που λέγεται «συγγραφέας» μεταβαίνει από την ιδιωτική εξωτερικότητά του που λέγεται προσωπικός γραφικός χαρακτήρας στην ανώνυμη εξωτερικότητά του που λέγεται τυπωμένο βιβλίο, ώστε να διαιωνίσει «το κατάλοιπό του και [...] την αναπαραγωγή του» – οι εγγράμματοι που αποκαλούνται «αναγνώστες» μπορούν να ακυρώσουν ανά πάσα στιγμή αυτή την εξωτερίκευση. «Όταν διαβάζουμε σωστά», έγραφε ο Νοβάλις, «μέσα μας ξετυλίγεται ένας πραγματικός, ορατός κόσμος καθ' ομοίωσιν των λέξεων»[23]. Και ο φίλος του Σλέγκελ πρόσθετε ότι «νομίζεις πως ακούς ό,τι απλώς διαβάζεις»[24]. Επομένως σε συνθήκες μονοπωλίου της γραφής εκείνο που δεν έπαψε ποτέ να μη γράφεται ήταν ακριβώς αυτές οι οπτικές και ακουστικές ροές δεδομένων, τις οποίες ωστόσο όφειλε να συμπληρώνει ο τέλεια εγγράμματος. Το γράψιμο γινόταν δίχως κόπο και η ζωή είχε σιγήσει, προκειμένου η γραφή να συγχέεται με τη φύση. Τα γράμματα, που ως μορ-

φωμένοι αναγνώστες μπορούσαν να τα παραβλέπουν όταν διάβαζαν, ήταν οπτασίες και ήχοι.

Γύρω στα 1800 το βιβλίο ήταν ταυτόχρονα κινηματογραφική ταινία και δίσκος γραμμοφώνου – όχι στην πραγματικότητα της τεχνικής των μέσων αλλά στην πραγματικότητα στη φαντασία των αναγνωστών. Συνέβαλε και η υποχρεωτική γενική εκπαίδευση, καθώς και οι νέες τεχνικές παραγωγής εγγραμμάτων. Τα βιβλία ως υποκατάστατο μη αποθηκεύσιμων ροών δεδομένων απέκτησαν εξουσία και δόξα[25].

Το 1774 κάποιος ονόματι Γκαίτε επιμελήθηκε και έδωσε στο τυπογραφείο χειρόγραφες επιστολές ή *Τα πάθη του νεαρού Βέρθερου*. Ο ίδιος πάντα Γκαίτε λέει (στην «Αφιέρωση» του *Φάουστ*) πως «το άγνωστο πλήθος» θα άκουγε ένα τραγούδι που «σαν απόηχος ενός παλιού μύθου» θα ανακαλούσε στη μνήμη του «την πρώτη αγάπη και φιλία»[26]. Επρόκειτο για μια νέα συνταγή επιτυχίας η οποία συνίστατο στη μεταμόρφωση των φωνών ή των χειρογράφων μιας ψυχής σε γουτεμβέργεια γραφή (Gutenbergiana). Στο τελευταίο του γράμμα, που ο Βέρθερος το γράφει και το σφραγίζει πριν αυτοκτονήσει αλλά δεν το ταχυδρομεί, δίνει στην αγαπημένη του την υπόσχεση της ίδιας της ποίησης: στην επίγεια ζωή της θα ανήκε μεν αναγκαστικά στο σύζυγό της Αλβέρτο που δεν τον αγαπά, έπειτα όμως θα ήταν ενωμένη με τον αγαπημένο της «ενώπιον του Απείρου με αιώνιο εναγκαλισμό»[27]. Και πράγματι: μία γυναίκα αποδέκτης χειρόγραφων ερωτικών επιστολών που κάποιος επιμελητής τις προωθεί στο τυπογραφείο δεν έμελλε να αποκτήσει παρά μόνο την αθανασία του ίδιου του μυθιστορήματος. Μόνο το μυθιστόρημα ήταν ο «ωραίος κόσμος»[28] στον οποίο το 1809, όπως ήλπιζε ο συγγραφέας του, «θα ξυπνούσαν κάποτε και πάλι μαζί» οι ερωτευμένοι του έργου *Εκλεκτικές συγγένειες* του Γκαίτε[29]. Διότι ο Εδουάρδος και η Οτιλία, κι αυτό είναι το θαυμάσιο, έχουν εν ζωή τον ίδιο γραφικό χαρακτήρα. Ο θάνατός τους έπρεπε να τους μεταφέρει σε έναν παράδεισο ο οποίος σε συνθήκες μονοπωλίου της γραφής έφερε το όνομα της ποίησης.

Και πιθανόν ο παράδεισος αυτός να ήταν πιο πραγματικός από ό,τι μπορούν να φανταστούν οι ελεγχόμενες από τα μέσα αισθήσεις μας. Οι αυτόχειρες ανάμεσα στους αναγνώστες του Βέρθερου μπορεί, εάν διάβασαν σωστά, να μετέφεραν τους ήρωές τους σε έναν πραγματικό, ορατό κόσμο πλασμένο καθ' ομοίωσιν των λέξεων. Και οι ερωτευμένες ανάμεσα στις αναγνώστριες του Γκαίτε, όπως η Μπετίνα Μπρεντάνο, μπορεί να πέθαναν μαζί με την ηρωίδα του έργου *Εκλεκτικές συγγένειες*, ώστε μετά μέσω του «αγαθοδαίμονος» του Γκαίτε «να αναγεννηθούν σε μία ωραιότερη νεότητα»[30]. Ίσως οι τέλειοι εγγράμματοι του 1800 να ήταν μία ζωντανή απάντηση στο ερώτημα των κινηματογραφιστών με το οποίο κλείνει ο Chris Marker το 1983 το δοκίμιό του για τον κινηματογράφο *Sans soleil*:

> Χαμένος στα πέρατα του κόσμου στο νησί μου Σαλ παρέα με τους σκύλους μου που σεργιανούν καμαρωτοί θυμάμαι τον Ιανουάριο στο Τόκιο, ή μάλλον θυμάμαι τις εικόνες που κινηματογράφησα τον Ιανουάριο στο Τόκιο. Οι

εικόνες έχουν πάρει τώρα τη θέση της μνήμης μου, αυτές είναι η μνήμη μου. Αναρωτιέμαι πώς θυμούνται όσοι δεν τραβούν ταινίες, δεν φωτογραφίζουν, δεν γράφουν τίποτε στο μαγνητόφωνο, όπως κάνουν συνήθως οι άνθρωποι για να θυμούνται.[31]

Είναι το ίδιο όπως και με τη γλώσσα που επιτρέπει μόνο δύο επιλογές: είτε να κρατήσεις τις λέξεις και να χάσεις το νόημα είτε το αντίστροφο, να κρατήσεις το νόημα και να χάσεις τις λέξεις[32]. Από τη στιγμή που μέσα αποθήκευσης μπορούν να δεχτούν οπτικά ή ακουστικά δεδομένα, παρέρχεται η μνήμη των ανθρώπων, διότι έχουν απαλλαγεί από αυτή. Η «απελευθέρωση»[33] της μνήμης είναι το τέλος της. Όσο το βιβλίο έπρεπε να ανταποκριθεί σε όλες τις σειριακές ροές δεδομένων, οι λέξεις του πάλλονταν από αισθητικές εμπειρίες και αναμνήσεις. Όλο το πάθος της ανάγνωσης συνίστατο στην παραίσθηση μιας σημασίας (eine Bedeutung halluzinieren) πίσω από τα γράμματα και τις αράδες: του ορατού ή ακουστού κόσμου της ρομαντικής ποίησης. Και όλο το πάθος του γραψίματος συνίστατο (κατά τον Ε.Τ.Α. Χόφμαν) στην επιθυμία του ποιητή να φανερώσει «την εσωτερική όψη» αυτών των παραισθήσεων «με όλα τα ζωηρά χρώματα και τις σκιές και τα φώτα», ώστε να «πλήξει τον ευνοϊκό αναγνώστη σαν ηλεκτροσόκ»[34].

Σε όλα αυτά έθεσε τέρμα ο ίδιος ο ηλεκτρισμός. Όταν αναμνήσεις και όνειρα, νεκροί και φαντάσματα μπορούν να αναπαραχθούν τεχνικά, είναι περιττές οι παραισθήσεις τόσο των συγγραφέων όσο και των αναγνωστών. Το βασίλειο των νεκρών μας έχει εγκαταλείψει τα βιβλία στα οποία μέχρι τώρα ενοικούσαν οι νεκροί. Δεν ισχύει πια ότι «μόνο μέσω της γραφής μένουν οι νεκροί στη θύμηση των ζωντανών», όπως έγραφε κάποτε ο Διόδωρος ο Σικελιώτης.

Ήδη απέναντι στη φωτογραφία κυρίευσε τον Μπαλζάκ ένας φόβος πρωτόγνωρος, όπως ομολόγησε στο σκαπανέα της φωτογραφίας Ναντάρ. Όταν το ανθρώπινο σώμα (κατά τον Μπαλζάκ) αποτελείται από ένα πλήθος αλλεπάλληλα, απίθανα λεπτά στρώματα «φαντασμάτων» και, δεύτερον, όταν το ανθρώπινο πνεύμα δεν μπορεί να δημιουργήσει τίποτε εκ του μηδενός, τότε η δαγεροτυπία πρέπει να είναι ένα ολέθριο κόλπο: συγκρατεί, με άλλα λόγια υφαρπάζει το ένα στρώμα «φαντασμάτων» μετά το άλλο, ώσπου τέλος δεν απομένει τίποτε από τα «φαντάσματα» και επομένως τίποτε από το απεικονιζόμενο σώμα.[35] Φωτογραφικά λευκώματα αναπαριστούν ένα βασίλειο νεκρών με πολύ μεγαλύτερη ακρίβεια από ό,τι έμελλε να το κάνει η λογοτεχνική ανταγωνιστική επιχείρηση του Μπαλζάκ *Comédie humaine*. Βλέπετε, τα μέσα, σε αντίθεση με τις τέχνες, δεν δουλεύουν μόνο με το πλέγμα του συμβολικού. Αυτό σημαίνει πως δεν αναπαριστούν σώματα μόνο με το σύστημα των λέξεων ή των χρωμάτων ή των μουσικών διαστημάτων. Τα μέσα, και μάλιστα πρώτα αυτά, ικανοποιούν την «απαιτητική αξίωση», την οποία (σύμφωνα με τον Ρούντολφ Αρνχάιμ) «προβάλλουμε στην απεικόνιση» αφότου εφευρέθηκε η φωτογραφία: την αξίωση «η απεικόνιση όχι μόνο να μοιάζει με το αντικείμενο, αλλά και να παρέχει και κάποια εγγύηση αυτής της ομοιότητας, πράγμα που το

κάνει, εάν είναι, τρόπος του λέγειν, προϊόν του ίδιου του αντικειμένου, δηλαδή εάν παράγεται από το ίδιο μηχανικά – όπως όταν τα αντικείμενα της πραγματικότητας αποτυπώνονται στη φωτοευαίσθητη επίστρωση της φωτογραφικής πλάκας[36] ή όπως χαράζει η καμπύλη της συχνότητας του ήχου την κυματοειδή μορφή της στο δίσκο του φωνογράφου.



Φωτογραφία πνευμάτων (1904).

Η αναπαραγωγή, που τη γνησιότητά της πιστοποιεί το ίδιο το αντικείμενό της, είναι ακριβής από άποψη φυσικής. Αναφέρεται στο πραγματικό των σωμάτων τα οποία κατ' ανάγκην δεν συγκρατούνται από κανένα συμβολικό πλέγμα. Τα μέσα ανέκαθεν παράγουν φαντάσματα. Διότι για το πραγματικό, κατά τον Λακάν, ακόμη και η λέξη *πτώμα* είναι ευφημισμός.[37]

Νά γιατί ευθύς αμέσως μετά την εφεύρεση του αλφαβήτου Μορς ακολούθησαν τα πνεύματα των πνευματιστικών συνεδριών με τα ηχητικά μηνύματά τους από τον Άδη που ακούγονταν σαν σήματα Μορς. Κι αμέσως μετά φωτογραφικές πλάκες –ακόμη και με κλειστό ή μάλλον ειδικά με κλειστό διάφραγμα– άρχισαν να παράγουν απεικάσματα πνευμάτων ή φαντασμάτων, που η ασπρόμαυρη συγκεκ

μένη όψη τους εγγυώνταν ακόμη περισσότερο την ομοιότητα. Μία από τις δέκα οδηγίες χρήσης τέλος, που ο Έντισον δημοσίευσε το 1878 στην επιθεώρηση *North American Review* για το φωνογράφο του, έλεγε να «εγγράφουν τα τελευταία λόγια των θνησκόντων».

Από ένα τέτοιο «οικογενειακό αρχείο»,[38] που έδινε ιδιαίτερη βαρύτητα στα πνεύματα, ήταν μόνο ένα βήμα μέχρι τις μυθοπλασίες που συνέδεαν τηλεφωνικά τους ζωντανούς με τους νεκρούς. Αυτό που ο Λεοπόλδος Μπλουμ το 1904 στον *Οδυσσέα*, καθώς διαλογιζόταν στο νεκροταφείο του Δουβλίνου, απλώς ευχόταν να συμβεί,[39] ο Βάλτερ Ρατενάου υπό τη διττή ιδιότητα του προέδρου της AEG και του συγγραφέα του μέλλοντος το είχε ήδη διατυπώσει ως επιστημονική φαντασία. Στο διήγημα του Βάλτερ Ρατενάου *Resurrection Co.* Το 1898 στην Νταικότα των ΗΠΑ η εταιρεία διαχείρισης των νεκροταφείων της πόλης που φέρει το όνομα «Νεκρόπολις», μετά το σκάνδαλο που προκάλεσαν ορισμένες περιπτώσεις ταφής ζωντανών, ίδρυσε τη θυγατρική εταιρεία «Dacota and Cetral Resurrection Telephone and Bell Co.» με αρχικό κεφάλαιο 750.000 δολάρια και με μοναδικό σκοπό την προληπτική τηλεφωνική σύνδεση των ενοίκων των τάφων. Οι νεκροί άρπαξαν την ευκαιρία αποδεικνύοντας πολύ πριν από τον Μακλούαν πως περιεχόμενο ενός μέσου είναι πάντα ένα άλλο μέσο – στη συγκεκριμένη περίπτωση ένα είδος επαγγελματικής παραμόρφωσης (deformation professionelle).[40]

Υπερφυσικές φωνές στο ραδιόφωνο ή στο μαγνητόφωνο που οι πνευματιστές τις ερευνούν από το 1959 και οι οποίες μετά το δίσκο της Laurie Anderson *Big Science* πέρασαν και στην ιστορία του ροκ,[41] το μόνο πια που μεταδίδουν στους ερευνητές τους είναι οι ραδιοφωνικές συχνότητες στις οποίες προτιμούν να εκπέμπουν. Ακριβώς όπως το 1898, όταν μια ωραία αυτόνομη παραψυχολογική «βασική γλώσσα ή γλώσσα των νεύρων» αποκάλυψε τον κώδικά της, καθώς και τους διαύλους μετάδοσής της στον πρόεδρο του εφετείου της Σαξονίας Σρέμπερ,[42] έτσι και εδώ δίαυλος επικοινωνίας και μήνυμα συμπίπτουν. «Επιλέγεις ένα ραδιοφωνικό σταθμό στα μεσαία, στα βραχέα ή στα μακρά κύματα, ή τον λεγόμενο "λευκό θόρυβο",[43] δηλαδή ένα θόρυβο ανάμεσα σε δύο σταθμούς εκπομπής ή αλλιώς το μήκος κύματος Juergenson, το οποίο, ανάλογα με το πού είσαι, μπορείς να το εντοπίσεις στη ζώνη μεταξύ 1.450 και 1.600 χιλιοκύκλων κάπου ανάμεσα στη Βιένη και τη Μόσχα»,[44] συνδέεις το ραδιόφωνο με ένα μαγνητόφωνο και μετά παίζεις την ταινία και ακούς ένα σωρό φωνές πνευμάτων, οι οποίες δεν προέρχονται μεν από κανένα γνωστό ραδιοσταθμό, αλλά, όπως και τα επίσημα δελτία ειδήσεων, επιδίδονται σε καθαρή αυτοπροβολή. Διότι ο «Φρειδερίκος Γίργκενσον, ο Νέστορας της έρευνας των φωνών»[45] έμαθε ότι υπάρχει και επίσης σε ποια περιοχή η συχνότητα Γίργκενσον καβαλώντας το ίδιο αυτό κύμα.

Το βασίλειο των νεκρών έχει μέγεθος αντίστοιχο με τη χωρητικότητα των μέσων αποθήκευσης και μετάδοσης πληροφοριών ενός πολιτισμού. Τα μέσα, όπως αυτά που περιγράφονται από τον Κλάους Τεβελάιτ, είναι πάντα μέσα δραπέτευσης στο επέκεινα. Εάν οι επιτύμβιοι λίθοι ήταν στις απαρχές του πολιτισμού

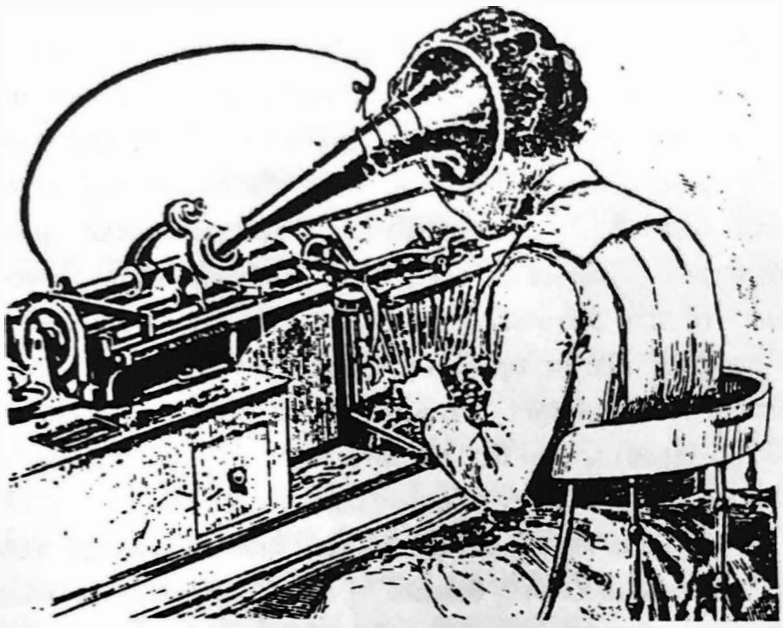
εν γένει σύμβολα,[46] η τεχνική των μέσων της εποχής μας επαναφέρει όλους τους θεούς. Σιγούν μεμιάς όλοι οι παλιοί θρήνοι για τη θνητή φύση του ανθρώπου που πάντοτε ήταν γραπτοί και πάντοτε μετρούσαν την απόσταση ανάμεσα στη γραφή και τις αισθητικές εμπειρίες. Στο τοπίο των μέσων υπάρχουν πάλι αθάνατοι.

Ο τίτλος μιας έκθεσης για τις ψυχολογικές στρατηγικές του Πενταγώνου είναι *War on the Mind* [Ψυχολογικός πόλεμος]. Η έκθεση αυτή μας πληροφορεί ότι τα επιτελεία σχεδιασμού του ηλεκτρονικού πολέμου, ο οποίος από τη μεριά του είναι απλώς συνέχεια της ναυμαχίας του Ατλαντικού,[47] έχουν ήδη συντάξει καταλόγους των ημερών που για τους διάφορους λαούς είναι τυχερές ή δυσοίωνες. Επομένως η αμερικανική Πολεμική Αεροπορία «μπορεί να "εναρμονίσει" τη χρονική στιγμή ενός βομβαρδισμού με τις προφητείες κάποιων θεοτήτων». Επίσης φωνές αυτών των θεών έχουν μαγνητοφωνηθεί για να «τρομάζουν τους αυτόχθονες αντάρτες και να τους συγκρατούν στα χωριά τους» όταν θα τις ακούν από τα μεγάφωνα των ελικοπτέρων. Τέλος το Πεντάγωνο έχει στη διάθεσή του ειδικές μηχανές προβολής κινηματογραφικών ταινιών με τις οποίες μπορούν να προβάλλουν στον νεφοσκεπή, χαμηλό ουρανό θεότητες των διαφόρων φυλών.[48] Υλοποίηση του επέκεινα με τη βοήθεια της τεχνολογίας...

Είναι αυτονόητο ότι οι κατάλογοι των καλών και των κακών ημερών δεν είναι χειρόγραφοι. Η τεχνική του εξοπλισμού γραφείων συμβαδίζει με την τεχνολογία των μέσων. Ο κινηματογράφος και ο φωνογράφος, οι δύο μείζονες εφευρέσεις του Έντισον, με τις οποίες άρχισε η εποχή μας, ακολουθούνται και από μία τρίτη, τη γραφομηχανή. Από το 1865 (για τους Ευρωπαίους) ή από το 1868 (για τους Αμερικανούς) η γραφή δεν είναι πια εκείνο το ίχνος του σώματος που αφήνει το μολύβι ή το μελάνι, ενός σώματος που τα οπτικά και τα ακουστικά του σήματα χάθηκαν ανεπιστρεπτί, για να δραπετεύσουν (τουλάχιστον για τους αναγνώστες) στη χειρόγραφη γραφή – υποκατάστατο των αισθητικών εμπειριών. Για να μπορέσουν οι σειρές ήχων και εικόνων να βρουν τα δικά τους συστήματα αποθήκευσης, έπρεπε πρώτα να εκμηχανιστεί η μοναδική τεχνική αποθήκευσης της Γηραιάς Ευρώπης. Ο Χανς Μάγκνους Γιόχαν Μάλινγκ στην Κοπεγχάγη και ο Κρίστοφερ Λέιθαμ Σόλς στο Μιλγουόκι εφηύραν μοντέλα γραφομηχανών ικανά να παραχθούν μαζικά. «Μηχανή του μέλλοντος», σχολίασε ο Έντισον όταν ο Σολς τον επισκέφθηκε στο Νιούαρκ για να του επιδείξει το μοντέλο του, το οποίο μόλις είχε κατοχυρώσει με δίπλωμα ευρεσιτεχνίας, και για να καλέσει τον άνθρωπο που είχε εφεύρει την ίδια την εφεύρεση να συνεργαστούν.[49]

Ωστόσο ο Έντισον απέρριψε την πρόταση – ίσως γιατί φωνογράφος και κινητοσκόπιο ανέμεναν ήδη από το 1868 τον μελλοντικό εφευρέτη τους και του είχαν θέσει χρονικά όρια. Αντί του Έντισον, άδραξε την ευκαιρία μία βιομηχανία όπλων η οποία από το 1865, δηλαδή αφότου είχε λήξει ο Αμερικανικός Εμφύλιος, είχε κεσάτια. Η Remington, λοιπόν, και όχι ο Έντισον ανέλαβε τελικά τη μαζική παρα-

γωγή του πολυβόλου του λόγου (Diskursmaschinengewehr) που είχε εφεύρει ο Σολς.



Δεν έμελλε ωστόσο να υπάρξει μια θαυμαστή μορφή του ενός από το οποίο θα προέρχονταν και τα τρία αυτά μέσα της νέας εποχής. Αντίθετα, στην αρχή της εποχής μας υπήρξε διαχωρισμός ή διαφοροποίηση[50]. Από τη μια μεριά δύο τεχνικά μέσα μέσα που για πρώτη φορά συγκρατούν, παγώνουν μη εγγράψιμες ροές δεδομένων, και από την άλλη «ένα "ενδιάμεσο πράγμα", κάτι ανάμεσα σε εργαλείο και μηχανή», όπως περιέγραψε εύστοχα τη γραφομηχανή ο Χάιντεγκερ.[51] Από τη μια μεριά η βιομηχανία της ψυχαγωγίας με τις νέες αισθητικές εμπειρίες, και από την άλλη μια γραφή που χωρίζει το χαρτί από το σώμα ήδη κατά τη διάρκεια της παραγωγής της και όχι (όπως συμβαίνει με τα κινητά τυπογραφικά στοιχεία του Γουτεμβέργιου) κατά τη διάρκεια της αναπαραγωγής της. Τα γράμματα μαζί και η διάταξή τους είναι τυποποιημένα εκ των προτέρων ως τυπογραφικά στοιχεία και πληκτρολόγιο, ενώ αντίθετα τα μέσα βρίσκονται καταμεσής του θορύβου του πραγματικού – ως θολές εικόνες στο σινεμά, ως στάθμη θορύβων στις μαγνητοφωνήσεις. Στο τυποποιημένο κείμενο χωρίζονται χαρτί και σώμα, γραφή και ψυχή. Οι γραφομηχανές δεν αποθηκεύουν άτομα, τα στοιχεία τους δεν μεταδίδουν το επέκεινα που έπειτα οι τέλειοι εγγράμματοι έχουν την ψευδαίσθηση πως είναι σημαντικό. Όλα όσα αναλαμβάνουν τα τεχνικά μέσα από την εποχή των δύο καινοτομιών του Έντισον, εξαφανίζονται από τα δακτυλογραφημένα χειρόγραφα. Το όνειρο ενός πραγματικού, ορατού ή ακόμη και ακουστού νοητού κόσμου καθ' ομοίωσιν των λέξεων έχει τελειώσει. Με την ιστορική χρονική σύμπτωση του κινηματογράφου, της φωνογραφίας και της δακτυλογράφησης, οι ακουστικές, οπτικές και κειμενικές ροές δεδομένων διαχωρίστηκαν και ταυτόχρονα αυτονομήθηκαν. Το ότι στη συνέχεια ηλεκτρικά ή ηλεκτρονικά μέσα είναι σε θέση να τις επανασυνδέσουν, δεν αναιρεί το γεγονός της διαφοροποίησής τους.

Το 1860, πέντε χρόνια πριν από το μηχανικό σφαιρίδιο γραφής του Μάλινγκ, αυτή την πρώτη ικανή να παραχθεί μαζικά γραφομηχανή, η νουβέλα του Γκότφριντ Κέλερ *Κατάχρηση ερωτικών επιστολών* εξακολουθεί να ευαγγελίζεται την αυταπάτη της ίδιας της ποίησης: ο ερωτευμένος, και κατ' επέκταση ο έρωτας, είχε μόνο δύο –τελικά ανέφικτες– επιλογές: είτε «να μιλά με το μαύρο μελάνι» είτε «να αφήνει να μιλά το κόκκινο αίμα»[52]. Όταν, αντίθετα, η δακτυλογράφηση, η κινηματογράφηση και η φωνογράφηση γίνονται τρεις εξίσου εφικτές επιλογές, το γράψιμο χάνει αυτού του είδους τα υποκατάστατα των αισθητικών εμπειριών. Γύρω στα 1880 η ποίησις μεταβλήθηκε σε τέχνη του (γραπτού) λόγου (λογο-τεχνία).[53] Τα τυποποιημένα στοιχεία δεν καλούνται πλέον να μεταδώσουν ούτε *κόκκινο αίμα* όπως στον Κέλερ ούτε εικόνες της ψυχής όπως στον Χόφμαν[54] αλλά μια νέα και ωραία ταυτολογία των τεχνικών. Σύμφωνα με την άμεση διαπίστωση του Μαλαρμέ, η τέχνη του (γραπτού) λόγου δεν σημαίνει παρά ότι είναι προϊόν των είκοσι έξι γραμμάτων της αλφαβήτου, τίποτε περισσότερο και τίποτε λιγότερο.[55]

Η «μεθοδολογική διάκριση» του Λακάν[56] μεταξύ πραγματικού, φαντασιακού και συμβολικού είναι η θεωρία (ή απλώς ιστορικό επακόλουθο) αυτής της διαφοροποίησης. Τα σημεία περιλαμβάνονται έκτοτε στο συμβολικό πεδίο της γλώσσας ως υλικός και τεχνικός του εξοπλισμός. Ως χαρακτήρες και ψηφία σχηματίζουν, μας λέει, ένα πεπερασμένο σύνολο, δίχως να τίθεται καθ' οιονδήποτε τρόπο ως στόχος η απειρία των σημασιών που ονειρεύτηκαν οι φιλόσοφοι. Αυτό που μετράει είναι μόνο οι διαφορές ή (για να το διατυπώσουμε στη γλώσσα της γραφομηχανής) τα διαστήματα ανάμεσα στα στοιχεία ενός συστήματος. Και μόνο αυτό φτάνει στον Λακάν για να ονομάσει «τον συμβολικό κόσμο, κόσμο της μηχανής».[57]

Το φαντασιακό, αντίθετα, δημιουργείται σαν το είδωλο στον καθρέφτη ενός σώματος που κινητικά μοιάζει τελειότερο από ό,τι το είδωλο του μικρού παιδιού. Διότι στην πραγματικότητα ξεκινούν όλα με ασφυξία, παγωνιά και ζάλη.[58] Κατ' αυτό τον τρόπο το φαντασιακό υλοποιεί ακριβώς τις οφθαλμαπάτες που η μελέτη τους συμβαδίζει με τη γένεση του κινηματογράφου. Σε ένα κατατεμαχισμένο ή (στην περίπτωση της κινηματογραφικής λήψης) λιανισμένο σώμα αντιπαρατίθεται η ψευδαίσθηση της συνέχειας των κινήσεων στον καθρέφτη ή στο φιλμ. Δεν είναι τυχαίο το γεγονός ότι ο Λακάν χρησιμοποιώντας τα αποδεικτικά μέσα του ντοκιμαντέρ απαθανάτισε τις θριαμβευτικές αντιδράσεις μικρών παιδιών, καθώς αντίκριζαν το σωσία τους στον καθρέφτη.[59]

Σε τελευταία ανάλυση από το πραγματικό δεν μπορεί να εξορύξει κανείς περισσότερο από ό,τι προϋπέθετε ο Λακάν με το υπάρχον – εν ολίγοις, τίποτε[60]. Αποτελεί εκείνο το κατάλοιπο ή το απόρριμμα που δεν το συγκρατούν ούτε το κάτοπτρο του φαντασιακού ούτε το κόσκινο του συμβολικού – σύμπτωση σε επίπεδο φυσιολογίας, στοχαστική αταξία των σωμάτων.[61]

Σαφώς οι μεθοδολογικές διακρίσεις μιας σύγχρονης ψυχανάλυσης συμπίπτουν με τις τεχνικές διακρίσεις των μέσων. Κάθε θεωρία έχει το ιστορικό της apriori.

Και ο στρουκτουραλισμός ως θεωρία συλλαβίζει ό,τι δεδομένα διοχετεύονται επί αιώνες μέσω των διαύλων μετάδοσης πληροφοριών.

Πρώτη η γραφομηχανή προσφέρει μία γραφή που δεν είναι παρά μία επιλογή γραμμάτων από τα αριθμημένα και διατεταγμένα με ορισμένο τρόπο στοιχεία του πληκτρολογίου της. Για τη γραφομηχανή ισχύει στην κυριολεξία αυτό που λέει ο Λακάν αναφερόμενος στην παλιά κάσα του στοιχειοθέτη.[62] Τη θέση της ρέουσας γραφής παίρνουν στοιχεία εν παρατάξει με κενά ανάμεσά τους. Επομένως το συμβολικό επέχει θέση κειμένου γραμμένου με λατινικά διακριτά στοιχεία δίχως φιοριτούρες.[63] – Πρώτη η ταινία του κινηματογράφου αποθηκεύει εκείνους τους κινούμενους σωσίες από τους οποίους οι άνθρωποι, σε αντίθεση με άλλα πρωτεύοντα, μπορούν να (παρα)γνωρίσουν το σώμα τους. Επομένως το φαντασιακό επέχει θέση κινηματογράφου. – Και πρώτος ο φωνογράφος παγώνει ό,τι ήχο παράγει ο ανθρώπινος λάρυγγας πριν από οποιοδήποτε σύστημα σημείων και πριν από οποιεσδήποτε σημασίες λέξεων. Οι ασθενείς του Φρόιντ για να είναι ευδιάθετοι δεν χρειάζεται να επιζητούν τον αγαθό βίο των φιλοσόφων. Τους φτάνει να τους αφήνει να φλυαρούν.[64] Επομένως το πραγματικό –πόσο μάλλον στην ψυχαναλυτική θεραπεία διά του λόγου (talking cure)– επέχει θέση φωνογραφίας.

Με την τεχνική διαφοροποίηση μεταξύ οπτικής, ακουστικής και γραφής, η οποία γύρω στα 1880 τίναξε στον αέρα το μονοπώλιο αποθήκευσης του Γουτεμβέργιου, ο λεγόμενος Άνθρωπος μπορεί να κατασκευαστεί. Η ουσία του λιποτακτεί και προσχωρεί σε μηχανές. Μηχανές αναλαμβάνουν το ρόλο του κεντρικού νευρικού συστήματος, και όχι απλώς μόνο του μυϊκού, όπως έκαναν μέχρι τότε. Και μόνο τότε –και όχι ήδη με την ατμομηχανή και το σιδηρόδρομο– διαχωρίζεται απόλυτα η ύλη από την πληροφορία, το πραγματικό από το συμβολικό. Για να γίνει εφικτή η επινόηση του φωνογράφου και του κινηματογράφου, δεν επαρκούν τα πανάρχαια όνειρα. Πρώτα πρέπει να γίνει αντικείμενο έρευνας η φυσιολογία του ίδιου του ματιού, του αυτιού και του εγκεφάλου. Για να επιτευχθεί η βέλτιστη απόδοση της γραφής μηχανικά, δεν πρέπει πλέον να ονειρεύεται κανείς τη γραφή ως υποκειμενική έκφραση ή ως ίχνος σωμάτων. Χρειάζεται πρώτα να αναχθούν σε μαθηματικούς τύπους τα σχήματα, οι διαφορές και οι συχνότητες των στοιχείων της. Ο λεγόμενος Άνθρωπος διαλύεται σε φυσιολογία και τεχνική επικοινωνιών και πληροφοριών.

Όταν ο Έγελος ανήγαγε τον τέλειο αλφαβητισμό της εποχής του σε μία έννοια, η έννοια που χρησιμοποίησε ήταν πνεύμα [Geist]. Η δυνατότητα ανάγνωσης κάθε ιστορίας και κάθε λόγου μετέβαλε τον άνθρωπο ή το φιλόσοφο σε θεό. Η επανάσταση των μέσων το 1880 έθεσε τα θεμέλια θεωριών και πρακτικών που δεν συγχέουν πλέον την πληροφορία με το πνεύμα. Τη θέση του σκέπτεσθαι έχει πάρει η άλγεβρα της λογικής[65], τη θέση της συνείδησης ένα υποσυνείδητο που μεταβάλλει (το αργότερο με τον τρόπο ανάγνωσης του Λακάν) το πεζό του Πόε *The Purloined Letter* σε μαρκοβιανή αλυσίδα.[66] Και το γεγονός ότι το συμβολικό ονομάζεται «ο κόσμος της μηχανής», υπονομεύει την ψευδαίσθηση του λεγόμενου

ανθρώπου ότι λόγω της «ιδιότητας» που λέγεται «συνείδηση» είναι διαφορετικός και καλύτερος από «ηλεκτρονικό υπολογιστή». Διότι αμφότεροι, άνθρωπος και Η/Υ, «είναι έρμαια των εκκλήσεων του σημαίνοντος»[67], αμφότεροι, διαβάζουμε, λειτουργούν με βάση ένα πρόγραμμα. «Εξακολουθούν να είναι άνθρωποι», αναρωτιέται ο Νίτσε ήδη από το 1874, οκτώ χρόνια πριν αγοράσει τη γραφομηχανή, «ή μήπως είναι μηχανές που σκέφτονται, γράφουν και υπολογίζουν;»[68]

Το 1950 ο Άλαν Τιούριν έμελλε να απαντήσει στην ερώτηση του Νίτσε. Η απάντησή του, διατυπωμένη με τυπική κομψότητα, λέει ότι καταρχήν δεν τίθεται τέτοιο ερώτημα. Στο άρθρο του «Computing Machinery and Intelligence» [Υπολογιστικές μηχανές και νοημοσύνη], το οποίο μάλιστα δημοσιεύτηκε στη φιλοσοφική επιθεώρηση *Mind*, προτείνει για την αποσαφήνιση αυτού του ερωτήματος ένα πείραμα, το λεγόμενο «παιχνίδι του Τιούριν».

Ένας υπολογιστής Α και ένας άνθρωπος Β ανταλλάσσουν δεδομένα μέσω μιας διάταξης επικοινωνίας του τύπου του τηλεγράφου. Την ανταλλαγή των κειμένων ελέγχει ένας λογοκριτής Γ ο οποίος λαμβάνει επίσης μόνο γραπτές πληροφορίες. Ο Α και ο Β μιμούνται αμφότεροι τον άνθρωπο. Ο Γ καλείται να αποφανθεί ποιος από τους δύο δεν είναι προσομοίωση και ποιος είναι η μηχανή του Νίτσε που απλώς σκέφτεται, γράφει και υπολογίζει. Αλλά επειδή η μηχανή όταν προδίδεται –είτε επειδή κάνει κάποιο λάθος είτε, το πιθανότερο, το ακριβώς αντίθετο, επειδή δηλαδή είναι αλάνθαστη– μπορεί και βελτιώνει το πρόγραμμά της μαθαίνοντας συνεχώς, η παρτίδα δεν τελειώνει ποτέ.[69] Στο παιχνίδι του Τιούριν ο λεγόμενος Άνθρωπος ταυτίζεται με την προσομοίωσή του.

Είναι προφανές πως αυτό οφείλεται πρώτα απ' όλα στο γεγονός ότι ο λογοκριτής Γ λαμβάνει, αντί χειρόγραφα κείμενα, εκτυπώσεις σχεδιογράφων ή δακτυλογραφημένα κείμενα. Ασφαλώς και θα μπορούσαν προγράμματα υπολογιστών να μιμηθούν και τα ανθρώπινα χέρια με τις ρουτίνες και τα σφάλματά τους, επομένως τη λεγόμενη ατομικότητα, αλλά ο Τιούριν με την Καθολική Διακριτή[70] Μηχανή του ήταν δακτυλογράφος. Και μάλιστα όχι ιδιαίτερα επιδέξιος ή καλύτερος από το γάτο του Τίμοθι που μέσα στο χάος του γραφείου το οποίο είχαν θέσει στη διάθεση του Τιούριν οι βρετανικές μυστικές υπηρεσίες είχε το ελεύθερο να πηδά και πάνω στο πληκτρολόγιο[71], απλώς έγραφε κάπως λιγότερο απαίσια από ό,τι με το χέρι. Από τα μαθητικά του χρόνια ακόμα οι δάσκαλοι του αξιοσέβαστου Public School Sherborne δεν του «συγχωρούσαν» το χάος μέσα στο οποίο ζούσε και τις άπειρες μουντζούρες στα γραπτά του. Λαμπρά γραπτά του στις εξετάσεις των μαθηματικών εισέπρατταν κακούς βαθμούς γιατί «ο γραφικός του χαρακτήρας ήταν ο χειρότερος του κόσμου»[72]. Τα εκπαιδευτικά συστήματα μένουν πιστά στο παλιό τους καθήκον να παράγουν από παιδιά άτομα με την κυριολεκτική σημασία της λέξης, γυμνάζοντάς τα στην καλλιγραφία, στην ωραία, ρέουσα και ατομική γραφή. Ο Τιούριν όμως, μέγας δάσκαλος στην υπονόμευση κάθε μόρφωσης, παρεξέκλινε, σχεδίαζε μια «απίθανα πρωτόγονη» γραφομηχανή.[73]

Τα τότε σχέδιά του δεν καρποφόρησαν. Όταν όμως αργότερα στο λιβάδι του Γκράντσεστερ, στο λιβάδι όλης της αγγλικής λυρικής ποίησης από τους Ρομαντικούς μέχρι τους Πινκ Φλόιντ, συνέλαβε την ιδέα της Καθολικής Διακριτής Μηχανής, το μαθητικό του όνειρο είχε γίνει πραγματικότητα και συνάμα είχε μεταμορφωθεί. Η κατοχυρωμένη το 1868 με δίπλωμα ευρεσιτεχνίας γραφομηχανή του Σολς, απισχνασμένη σε σημείο που δεν είχε μείνει πια από αυτή παρά μόνο η καθαρή αρχή, μας μεταφέρει μέχρι σήμερα. Ο Τιούριν κατάργησε διά παντός μόνο τον άνθρωπο ή στενογράφο[74] τον οποίο οι Remington & Sons τον χρειάζονταν για να γράφει και να διαβάζει.

Και αυτό διότι η μηχανή του Τιούριν είναι απείρως πιο πρωτόγονη από ό,τι το σχέδιο της γραφομηχανής την εποχή της μαθητείας του στο Sherborne. Όλα όσα χρειάζεται είναι μία χάρτινη ταινία, η οποία είναι ταυτόχρονα πρόγραμμα και υλικό δεδομένων, είσοδος και συνάμα έξοδος πληροφοριών. Ο Τιούριν προέβη σε περικοπές μεταβάλλοντας τη συνηθισμένη δακτυλογραφημένη σελίδα σε κάτισχνη, μονοδιάστατη ταινία. Αλλά οι περικοπές δεν σταματούν εδώ: η μηχανή του δεν χρειάζεται τα πολλά πλεονάζοντα γράμματα, αριθμούς, σημεία ενός πληκτρολογίου γραφομηχανής· της φτάνει ένα σημείο και η απουσία του, το 1 και το 0. Η μηχανή είναι σε θέση να διαβάσει αυτή τη δυαδική πληροφορία ή (για να χρησιμοποιήσουμε τον τεχνικό όρο του Τιούριν) να τη σαρώσει. Στη συνέχεια μπορεί να μετατοπίσει τη χάρτινη ταινία ένα διάστημα δεξιά ή ένα διάστημα αριστερά ή καθόλου, συνεπώς δουλεύει σπασμωδικά, δηλαδή διακριτά, όπως και οι γραφομηχανές που, σε αντίθεση με τη χειρόγραφη γραφή, διαθέτουν ασυνεχή λατινικά στοιχεία, μοχλό επαναφοράς και πλήκτρο διαστημάτων. (Σε επιστολή με αποδέκτη τον Τιούριν διαβάζουμε: «Pardon the use of the typewriter: I have come to prefer discrete machines to the continuous ones».[75]) Το μαθηματικό μοντέλο του 1936 δεν είναι πλέον κάτι ερμαφρόδιτο, κάτι ανάμεσα σε μηχανή και απλό εργαλείο· ως ανατροφοδοτούμενο σύστημα συναγωνίζεται όλες τις μηχανές Remington. Διότι η μηχανή διαβάζοντας το σημείο ή την απουσία του στη χάρτινη ταινία επιλέγει το επόμενο βήμα της εργασίας που είναι το γράψιμο: από την ανάγνωση εξαρτάται εάν θα αφήσει αυτό το σήμα ή θα το σβήσει ή το αντίστροφο: εάν θα αφήσει ένα κενό ή θα εγγράψει σε αυτό ένα σήμα κ.λπ. κλπ.

Αυτό είναι όλο. Αλλά κανένας υπολογιστής που έχει κατασκευαστεί ποτέ ή θα κατασκευαστεί ποτέ μπορεί να κάνει κάτι παραπάνω από αυτό. Ακόμα και πιο σύγχρονες μηχανές που στηρίζονται στο μοντέλο του Ούγγρου μαθηματικού Τζον φον Νόιμαν (με μονάδα επεξεργασίας και εσωτερική μνήμη) είναι μεν ταχύτερες, αλλά η αρχή πάνω στην οποία βασίζονται δεν διαφέρει από εκείνη του τρομερά αργού μοντέλου του Τιούριν. Έπειτα, ενώ κάθε υπολογιστής δεν είναι υποχρεωτικό να είναι μηχανή του φον Νόιμαν, κάθε συσκευή επεξεργασίας δεδομένων δεν είναι παρά απλώς μία κατάσταση *n* της Καθολικής Διακριτής Μηχανής. Το απέδειξε μαθηματικά ο Άλαν Τιούριν το 1936, δύο χρόνια προτού ο Γερμανός μηχανο-

λόγος Κόνραντ Τσούζε στο Βερολίνο κατασκευάσει από απλούς ηλεκτρονόμους την πρώτη προγραμματιζόμενη υπολογιστική μηχανή.[76]

Η εποχή των μέσων επικοινωνίας –σε αντίθεση με την ιστορία που προκαλεί το τέλος της– προχωρεί σπασμωδικά, όπως η ταινία του Τιούριν. Από τη γραφομηχανή Remington στη μηχανή του Τιούριν και από εκεί στη μικροηλεκτρονική, από την εκμηχάνιση στον αυτοματισμό και από εκεί στην εφαρμογή μιας γραφής που είναι ψηφιακή και δίχως νόημα: ένας αιώνας ήταν αρκετός για να μεταβούμε από την εποχή του πανάρχαιου μονοπωλίου της γραφής στην εποχή παντοδυναμίας των κυκλωμάτων. Όπως ο επιστολογράφος του Τιούριν, όλοι μας μεταβαίνουμε από τις αναλογικές μηχανές στις διακριτές. Ο οπτικός δίσκος (compact disc) μετατρέπει το γραμμόφωνο σε ψηφιακό, η συσκευή λήψης οπτικών σημάτων, αλλιώς βιντεοκάμερα, μετατρέπει τον κινηματογράφο σε ψηφιακό. Όλες οι ροές δεδομένων εκβάλλουν σε καταστάσεις *n* της Καθολικής Μηχανής του Τιούριν, αριθμοί και σχήματα γίνονται (σε πείσμα του ρομαντισμού) κλειδιά όλων των πλασμάτων.

