

|                                                           |     |
|-----------------------------------------------------------|-----|
| 3. Optikai médiumok .....                                 | 123 |
| 3.1. Fotográfia .....                                     | 123 |
| 3.1.1. Előttörténet .....                                 | 123 |
| 3.1.2. Megvalósulás .....                                 | 124 |
| 3.1.2.1. Niépce és Daguerre .....                         | 131 |
| 3.1.2.2. Talbot .....                                     | 139 |
| 3.1.3. Festészet és fotográfia: harc a szemgolyóért ..... | 143 |
| 3.2. Film .....                                           | 154 |
| 3.2.1. Előzmények .....                                   | 154 |
| 3.2.2. Megvalósulás .....                                 | 164 |
| 3.2.2.1. Marey és Muybridge .....                         | 165 |
| 3.2.3. Némafilm .....                                     | 171 |
| 3.2.4. Hangosfilm .....                                   | 204 |
| 3.2.5. Színes film .....                                  | 219 |
| 3.3. Televízió .....                                      | 226 |
| 4. Számítógép .....                                       | 245 |
| <i>Jegyzetek</i> .....                                    | 253 |
| <i>Névmutató</i> .....                                    | 269 |

## 0. ELŐZETES MEGJEGYZÉSEK

„Ó dicső csillag! melynek, hogyha bármi  
tehetségem van, adós vagyok érte:  
mily nagy erő tud belőled kiszállni!”<sup>1</sup>

Ha a pusztá igazságról volna szó, minden előadásnak, amely az optikai médiumokról szól, annak a csillagnak a dicséretével kellene kezdődnie, amely az evilágit egyáltalán láthatóként tárja a szemünk elé. „Nincs szebb a Nap alatt, mint alatta lenni”<sup>2</sup> – írta Ingeborg Bachmann az evilági dolgok alázatos perspektívájából. Leonardo da Vinci mindezt fennhézazóbban és óeurópaibb módon magának a Napnak a szemszögéből fogalmazta meg: „A Nap soha nem lát egyetlen árnyékot sem.”<sup>3</sup>

Csakhoggy egy olyan világban, amelynek mindennapjait nem a Nap határozza meg, hanem a tudomány és a technika, az előadások mindig az árnyékos oldalon állnak. A címben szereplő optikai médiumok mind abban az árnyékban dolgoznak és működnek, melyet Leonardo szerint a Nap soha nem lát meg. A művészetekről és a technikákról van szó, e két teljesen eltérő eszközről, amellyel mintegy a Napon erőszakot téve vagy a Napot megkerülve kitoljuk a láthatóság határait. Az előadás egészen hagyományos, vagyis esztétikai módon veszi kezdetét, s a reneszánsz utáni európai festészetben olvassa le azokat az elveket, amelyek az újkorban az optikai észlelést szervezik. Ennek során azonban annak is világossá kell válnia, hogy már az optikai médiumoknak e mintegy kézműves szakasza sem volna elgondolható számítások, azaz technikai-tudományos alap nélkül. A technikai apparátus ezért rögtön le is válhatott az úgynevezett művészek kezéről és szeméről, és kialakíthatta azokat az abszolút önálló szférákat, amelyek ma optikai médiatechnológiákként vesznek körül vagy határoznak meg bennünket. Egy mondatban összefoglalva: az előadás a lineáris perspektívával készült reneszánsz táblaképtől a fotográfia, a film és a televízió mára már majdhogynem régimódiává vált technikáin át vezet el az utóbbi húsz év számítógépes grafikájához.

Ezzel pedig egy nyilvánvalóan lehetetlen feladatra vállalkozom: szövegek alapján beszélek egy meglehetősen új keletű valóságról,

ami per definitionem nem nyelv és nem szöveg, nem szóbeliség és nem írásbeliség. A fotók, a filmek és a televízió képernyői a szellem-tudományokban rendszerint nem kapnak helyet. Sőt egészen addig egyáltalán nem volt helyük az egyetemi előadásokban – bármely karon tartották is azokat –, amíg az egyetem egyetem maradt, azaz amíg a német állam nem tért át arra, hogy a rendészetben (tehát a törvényszékeken, a börtönökben és a legfontosabb közlekedési csomópontokon), valamint – ezzel teljesen egyidejűleg – az egyetemi előadótermekben bevezesse az audiovizuális technikát. Az állam úgy tekintett a videokamerákkal és a megfelelő monitorokkal történő felszerelésre – és most hivatalos papírokból idézek – mint „az általános művelődés- és oktatásügy szükségszerű technikai hozzáigazítására korunk kommunikációs szintjéhez, annak minden pénzügyi, szervezeti és oktatáspolitikai kihatásával együtt”. Így történt aztán, hogy – ahogy Horst Bredekamp rámutatott<sup>4</sup> – Heinrich Wölfflin, a nagy művészettörténész elsősorban annak a ténynek köszönhetette nagyságát, hogy ő vagy egyik asszisztense feltalálta az előadás során tárgyalt képek kettős kivetítését.

E technikai cezúra előtt az előadások számára teljesen ismeretlen volt az optika. Friedrich Nietzsche százhusz éve, fiatal bázeli professzorként leírta, miként működtek a klasszikus német egyetemek:

Ha egy külföldi meg akarja ismerni felsőfokú oktatásügyünket, akkor először is nyomtatékosan ezt kérdezi: Nálatok hogyan kapcsolódik össze a diák az egyetemmel? Mi pedig így válaszolunk: A fülén keresztül, hallgatóként. – Erre a külföldi elámul. „Csak a fülén keresztül?” kérdez rá még egyszer. „Csak azon” válaszoljuk újfent. A diák hallgat. Amikor beszél, néz, társasági életet él vagy művészi tevékenységet folytat, egyszerűen, amikor él, akkor önálló, azaz független az oktatási intézménytől. A diák igen gyakran ír, miközben hallgat. Ezek azok a pillanatok, amikor az egyetem köldökszinórján lóg. Választhat, hogy mit akar hallgatni, és nem kell elhinnie, amit hall, bedughatja a fülét, ha nem akarja hallgatni. Ez az „akroamatikus” tanítási módszer. A tanár pedig beszél a hallgató diákokhoz. Amit egyébként gondol vagy tesz, azt óriási szakadék választja el a diák érzékelésétől. A professzor gyakran olvas, miközben beszél. Általában azt akarja, hogy lehetőség szerint sok hallgatója legyen,

szükség esetén azonban megelégszik kevéssel is, de szinte soha sem elégszik meg eggyel. Egyetlen beszélő száj és nagyon sok fül, feleannyi író kézzel – ez a külsőleges egyetemi apparátus, ez az egyetemi képzés működésbe hozott gépezete.<sup>5</sup>

Eddig tart Nietzsche hihetetlenül pontos, mert etnológiai leírása a munkahelyünkről, melynek audiovizuális jövőjét akkor még nem is sejthette. Amint látják, vagy inkább hallják, az egykori egyetemek éppenséggel arra voltak büszkéek, hogy nem a szem gyönyörködtesére szolgáltak. Így tehát a fülről vagy akár a rádióról tartott előadás nagyon is megmaradna a klasszikus keretek között; a régi európai egyetemi tér akkor bomlik csak fel végérvényesen, amikor az előadás tárgya az lesz, amit a „hallgatók” – időközben, az 1908-as porosz oktatásügyi reform következtében a női hallgatók is – látnak, tehát az optikai médiumok.

Bevallom azonban, Nietzsche minden iróniája sem indíthat arra, hogy jelen előadás témáját egyben annak médiumává is tegyem. Más szóval nem fogom didaktikai vagy más hasonló célokra kiaknázni a videófelvevők, televízióképernyők és kivetítők állami kínálatát. Ha lehetőség nyílik arra, azaz ha valamiképp sikerül, hogy még a szemeszter folyamán megeljük az interfészt a számítógép-monitor és a televízióképernyő között, akkor optikai példákat szövik az előadásba, de inkább kísérleti jellegűeket, mint szórakoztatókat, tehát inkább némafilmeket és számítógépes grafikákat, mint mozisikeket. Magának az előadásnak a médiuma egyébként és általában azon akusztikából és írásbeliségből álló keverék marad, amit Nietzsche éppoly ironikusan, mint amennyire pontosan írt le. Ennek legalább megvan az a módszertani előnye, hogy napjaink optikai médiumaira éppoly idegen és éppoly etnológiai jellegű pillantást vetethünk, mint ahogy Nietzsche pillantott korának előadásaira.

A tárgyra térek, tehát azokra a tartalmakra és módszerekre, amelyek elhelyezkednek tőlem. Hogy a később jövőknek (mint amilyen én magam is vagyok ebben a félévben) ne okoznak csalódást, ma megmaradunk először a tartalmak, másodszor a lehetséges gyakorlati vonatkozás, harmadrészt pedig a módszerek általános bemutatásnál.

Ami legelőször is a tartalmat illeti – az előadás, mint említettem, egyfajta etnológiai pillantást kíván vetni az elmúlt száz év művilég

előállított képi birodalmaira, tehát meglehetősen pontosan ki akarja tölteni a nietzschei látlet és a jelen közötti időszakot. Ahhoz viszont, hogy ezt megtehessek, messzebbre kell nyúlni, és első lépésként azt a hosszú előtörténetet kell megközelíteni, amelyben festetek ugyan képeket, de sem tárolni, sem továbbítani nem tudták őket, nem is beszélve arról, hogy úgy futottak volna, ahogy ma a képernyőn. Ebben az előtörténetben a képek a szövegekkel együtt léptek színre – könyvek illusztrációiként vagy tervrajzokként, egy mitológiai minta kiszínezéseként, végül pedig az olvasó úgynevezett belső szemei előtt az irodalom által előállított képzeletként. Mindez évszázadokig tartott, de e századok annyiban már az optikai médiumok történetéhez tartoztak, amennyiben modern technológiákról álmodtak, és kifejlesztették azokat a mechanikus berendezéseket, amelyek 19. századi tudományosítása később lehetővé tette a fotográfiát és a filmet. E berendezések közül elsősorban a camera obscuráról mint képfelvételre alkalmas eszközzel, illetve a laterna magica-ról mint a kép visszaadására alkalmas eszközzel lesz szó. E két eszköz a reneszánsz óta többet jelentett a perspektivikus festészet számára, mint pusztán technikai segédletet; s hogy mi köti őket össze a könyvnyomtatás alapvető technológiájával, s milyen teljesítményre voltak képesek a médiumok harcában – így a reformáció és ellenreformáció, vagy a könyvnyomtatás és az egyházi kép közötti harcban – még mélyrehatóan tárgyaljuk. Hiszen a film nem az égből pottyant közénk, s csakis azokkal a fantáziákkal és politikákkal összefüggésben lehet megérteni, amelyre a feltalálása választ adott. De elemzést igényel még az a negatív tény is, hogy a televíziót, amennyire én látom, tényszerű kifejlesztése előtt még csak nem is álmodták meg igazán.

Második lépésként, miután átvettük ezt az előtörténetet, arról a történetről lesz szó, hogy miként váltak a képek először tárolhatóvá, s miként tanultak meg aztán futni. Közismert, hogy mindkettő a 19. században történt, abban az évszázadban, amely a fotográfia kifejlesztésével kezdődött, és a filmével ért véget. Annak érdekében, hogy a nagy 19. századot, ahogy Martin Heidegger nevezte, média-történeti szempontból megragadhassuk, ki kell térnünk arra a kérdésre, hogy mi váltotta ki az új képtechnológiákat épp a hagyományos, immár évszázados vagy évezredek művészetek esetében. A festészet és a fotográfia közötti konkurencia közismert, a mozi és a

színház közötti jóval kevésbé. Elsősorban azt a tény hagyták – egyetlen színháztudós kivételével – megvilágítatlanul, hogyan fejlesztette ki magából a balett, az opera és a színház – legkésőbb a 19. század óta, de már az olyan újításokban is, mint a barokk sztereoszkopikus színház – az eljövendő film elemeit: Babbage-nál és Faraday-nél elsősorban a világítástechnikában, Wagner összművészeti alkotásaiban pedig mindenre kiterjedően. Elő kell tehát tárnunk annak bizonyítékát, hogy Bayreuth, amint azt Nietzsche *A tragédia születésében* megsejtette, valójában és igazából mozi.

E bizonyítások lokális érdekű célja érthető módon az, hogy egyben azt is bizonyítsuk, hogy a médiatörténet, a művészettörténet, a zenetudomány és a színháztudomány szakok teljes joggal kapcsolódnak össze a Humboldt Egyetem egyetlen szakterületén. Ezzel azok a hatások kerülnek a középpontba, amelyeket elsősorban a film fejlődése gyakorolt magára az írás ősi monopóliumára. Hiszen a színház és az opera csupán olyan művészeti formák példái, amelyek elősködők módjára az írás monopóliumára hagyatkozva működtek; gondoljanak csak a szerep szerepére a színházban, vagy a partitúrára az operában. Ezzel szemben a technikai médiumok bevezetése e monopóliumot mint olyat töri meg, tehát olyan szinten játszódnak le, amely radikálisabb a konkurenciánál. Ezért nemcsak azt kell bemutatnunk, a konkurencia milyen formáit provokálta ki az íróknál a film – 1910 óta mindnyájan valahol a forgatókönyvírás és a film megtagadásának ellenpólusai között állnak –, hanem vizsgálunk kell azt is, milyen státusra tesznek szert audiovizuális körülmények között maguk a könyvek. Könyvek, amelyek betűi képekké állnak össze, vagy amelyeket úgy írtak meg, hogy filmként lehet hallucinálni őket, vagy mások, amelyek (mint *Az ítélet* Kafkától) mindenfajta illusztrációt megtiltanak: ilyen tág a válaszlehetőségek a köre. És ha ezen felül még azt is meggondoljuk, hogy olyan kortárs írók, mint Thomas Pynchon, aki ezekben az előadásokban a film és a televízió koronatanújának szerepét fogja betölteni, minden egyes portfotójukat megsemmisítették, egyszeriben felmérhetővé válik az irodalom és az optikai médiumok között feltáruló szakadék.

De hogy visszatérjünk magukhoz az említett médiumokhoz: az előadás egy harmadik lépésben arra tesz kísérletet, hogy fejlődéstörténetükből vezesse le a film és a mozi struktúráit. A némafilm, a hangosfilm és a színes film kialakulásának három stádiumában, ame-

lyek különös módon egészen pontos kölcsönösségi viszonyban állnak a két világháború kitörésével, különböző médiumspecifikus megoldások (csak hogy ne a trükk szót használjam) körvonalazódnak. Kísérletet teszek egyfelől arra, hogy e megoldásokat teljesen technikai szemszögből mutassam be, azaz e ponton szeretném beépíteni mindazt, amit szokás szerint a filmelemzés és a filmszemiotika tanít nekünk a montázsról, a beállításról, a megvilágításról vagy a rendezésről. A film anyagára, a filmezés berendezéseire, illetve a világítási és hangrögzítési rendszerekre vonatkozó elemi tényeknek egészen egyszerűen szóhoz kell jutniuk. Ismertetni kell másfelől azt is, hogy a film fejlődésének szakaszai milyen összefüggésben állnak az általános médiatörténettel, tehát nemcsak a többi szórakoztató médiummal, mint amilyen a rádió, hanem az általában vett tudományos-technikai felszerelkezéssel. Ezen a ponton már szintén nem elegendő pusztán az íróknak a filmre adott reakcióit számba venni; Thorsten Lorenz munkái nyomán sokkal inkább úgy tűnik, mintha a mozi, amely a dolgokat egészen új, technikai módon teszi közszemlére, maga kérdőjelezte volna meg a modern elméletalkotást. Hiszen a teória, a görög filozófusok alapszava (az ünnepi menet és az ünnepi követség ősi kultikus értelmétől eltekintve) nem jelentett mást, mint nézni vagy szemlélni valamit, továbbá egy tetszetős látványt, színjátékot vagy éppen színpompát, és csak Platón óta vagy őáltala vette fel a tudományos tan jelentését. Éppen ezért merült fel a kérdés azokban az elméletalkotókban, akik – mint Bergson és Sartre, Freud és Benjamin – a mozi kortársaivá lettek, mivé lett a szemléletük audiovizuális körülmények között, az a szemlélet, amely a maga anyagiságában kizárólag a könyvekben található betűk tömegeként létezett. Bizonyára már sejtik, hogy a technikai szemlélet nem vált az elméleti javára.

Csak hogy a film 20. századi diadalmenete nem feledtetheti el velünk, hogy a többi győzelemhez hasonlóan ez is csak átmeneti volt. Számos filmtudós feledékenységgel vagy nosztalgijával szemben (miközben a kettő valószínűleg egybeesik) le kell szögeznünk, hogy a film a technikusok szemében eleve, tehát már jóval a fénykora előtt, kizárólag optikai szükségmegoldás volt. A mechanikus-kémiai felvétel, a mechanikus tárolás és a mechanikus lejátszás nem illik egy olyan évszázadba, melyet a lényege szerint a hagyományos médiumok elektromosságra való átállása határoz meg. Annyi azonban

bizonyos, hogy Edison nemrégiben feltalált elektromos izzója nélkül nem lett volna filmfelvevő gép sem, csak hogy az izzó még nem elektromos hírközlő technika. Azt kell tehát először is megmutatni, hogyan vitte véghez már az elektromos hírközlő technika az átmenetet a némafilmből a hangosfilmbe, méghozzá olyan következményekkel, amelyek a technológiákon messze túlmutatva egészen a filmpiac tőkestruktúrájáig értek; az előadás második felében ezért elsősorban a teljesen elektronizált képi médium kerül megvitatásra. Ehhez pedig az elektroncső fogalmára lesz szükségünk, amely szó szerint Edison háta mögött jött létre az izzóból. A teljesen elektronizált optikai médium – amennyiben még nem váltotta le az LCD-képernyő – egy szűk évszázadon át a brauni elektroncsővön alapult: magától értetődően a televízióról beszélek.

Teljesen elektronizált médiumként a televízió – bocsássák meg nekem ezt a szükséges közhelyet – éppannyira mindenütt jelen lévő, mint amennyire ismeretlen, s persze ebben rejlik sokat emlegetett hatalma. Nem tudom, hányan tudnának Önök közül üzemeltetni egy tévéstudiót vagy hányan tudnának megjavítani egy tévékészüléket. Ez a filmhez képest szélsőségesen összetett technika teszi szükségessé, hogy szorgalmazzuk a televízió történetét is, hogy egyáltalán megtanulhassunk valamit a képek elektronikus feldolgozásáról, az első tapogatózó lépésektől kezdve egészen a képek mai színvonaláig. Az előadásnak tehát lépésről lépésre tárgyalnia kell a második világháború előtti kábeltelevíziót, az 1945 utáni fekete-fehér televíziót, végül pedig a mai háromszín-szabványokat, méghozzá úgy, hogy mindeközben ki kell térnünk olyan meglehetősen kevésbé szórakoztató, nevezetesen katonai eszközökre, mint a radar, amely nélkül nem alakulhatott volna ki a civil televíziózás. A technikai megoldásokból következnek később a mindenkori műsorstruktúrák a maguk jogi, szociális és politikai dimenzióikban. Emlékeztükbe szeretném idézni az Egyesült Államok egyik elnökét, aki a filmiparból jött, és tévéinterjúkon keresztül uralkodott.

A helyzet mai állásának megtárgyalásával azonban még nem végeztük el feladatunk, s ennyivel az előadás sem vesztet bele a vizsgaidőszakba. Elektronikus médiumként a televízió csupán a felénk, azaz fogyasztók felé forduló oldala annak a birodalomnak, amely már most visszavág. Újra emlékeztükbe idézem azt az elnököt, aki nemcsak hogy tévéinterjúkon keresztül uralkodott, de a jövő opto-

elektronikai harcának tervét is megfogalmazta. A videófelvevők és videokamerák magánháztartásokba történő bevezetésével, a nyilvánvalóbban azonban a számítógép-képernyőkkel (amelyek időközben az egyetemi oktatók és hallgatók irodáit és íróasztalait is forradalmasítják), e birodalom legalábbis a körvonalait előrevetíti hatalmának. Több mint valószínű, hogy tíz év múlva egyáltalán nem lesznek celluloidon rögzített játékfilmek, hanem kizárólag egyetlen szabványosított optoelektronika létezik majd, azaz a jelek univerzális és diszkrét feldolgozása, ami egybeesik az adatok univerzális és diszkrét feldolgozásával, nevezetesen a számítógéppel. Deklarált célom, hogy ezt az előadást ne a legrégebbi fennmaradt némafilmmel és ne is az RTL legújabb műsorával zárjam le, hanem az optikai világok számítógépes szimulációjával, tekintet nélkül arra, hogy ezek Benoît Mandelbrot halmazaihoz hasonlóan a matematikai képletek irrealitását szemléltetik, vagy a mi úgynevezett valóságunkat számolják újra hiperreális módon, számítógépes animációként és radiozításként. Mivel ez a fajta szimuláció gyakorlati és foglalkozásokonómiai szempontból is feltehetőleg a film és a televízió egyetlen elgondolható jövője, minden azon múlik, hogy jelen előadás során megértsük legalább azokat az elveket, amelyek alapján a számítógép programjai az efféle képeket futtatják.

Ennyit az előadások témájáról és a cím indoklásáról. Hiszen a sokkal kézenfekvőbbnek tűnő címet – *Film- és televíziótörténet* – nem elfelejtettem, hanem elkerültem. A német egyetemeken számos újonnan alapított médiakutató intézet összpontosít a filmre és a televízióra, s ezek mellett kötelezi el magát; ebben azonban az a veszély rejlik, hogy túlságosan leegyszerűsítik az általános értelemben felfogott médiatechnikát, mégpedig annak leginkább szórakoztató és leginkább felhasználóbarát effektusai kedvéért. Az *Optikai médiumok* címnek ezzel szemben egy szisztematikus problémát kell jeleznie, s a képek tárolásának, átvitelének és kiszámításának általános elveit fölébe kell helyeznie azok különböző megvalósulásainak. Ez az általánosság és szisztematikusság nem filozófiai absztrakció, hanem magának a dolognak a szerkezete: ha először is tisztázuk, hogy minden technikai médium jeleket tárol, továbbít vagy feldolgoz, és hogy másodszor a számítógép – elvben 1936, gyakorlatban a második világháború óta – az egyetlen olyan médium, amely a tárolás, az átvitel és a számítás három funkcióját teljesen automatizál-

tan kapcsolja össze, nincs mit csodálkozni azon, ha az előadás is a felé a cél felé halad, hogy az optikai médiumokat ebben az univerzális és diszkrét gépben, nevezetesen a számítógépben integrálja.

E programvázlat remélhetőleg megmutatta, hogy a régről áthagyományozott művészetek – az irodalom, a festészet vagy a színház – összekapcsolásának egyrészt a technikai médiumok segítségével kell történnie, másrészt nem lehet pusztán additív. Megpróbálkozom tehát egy első – ha így Önöknek jobban tetszik – rendszervázlattal. A Humboldt Egyetemen, amikor még Friedrich Wilhelm Egyetemnek hívták, egy bizonyos Hegel nevű egyén a 6. előadótérben minden héten szisztematikus rendbe illesztette az összes művészetet, amelyek a könyv monopóliumának feltételei mellett léteztek, mégpedig azok formái és tartalmi, műfaji és történeti alakulásai tekintetében. Ez valóban csak Minerva baglyának röpte volt, aki a naplemente beálltával kezd látni: nem egészen tíz évvel Hegel halála után, a fotográfia nyilvános bemutatkozásával véget ért a könyvek (és ezzel a filozófiai előadások) tárolási monopóliuma. Ma ezek szerint a tébolyult és minden valószínűség szerint lehetetlen feladattal nézünk szembe, hogy egyszerre történeti és szisztematikus tudást dolgozzunk ki a művészetek és médiumok csúcstechnikai körülmények között fennálló rendszere számára, úgy, ahogy azt Hegel semmihez sem fogható módon, ámbar lényegesen korlátozottabb feltételek között képes volt felépíteni.

A rendszerező igényből és történeti alkalmazásának kísérletéből egy figyelmeztetés is következik: kérem, ne várja el tőlem senki a rendezők, a filmszallagok, a stúdiók és hírességek történetét, tehát ne várjanak film- és televíziótörténetet, amely végső soron továbbra is tartaná magát a filmcímek egymásra következéséhez, épp annyira, amennyire az irodalomtörténet tartja magát az egymásra következő műcímekhez. Az előadó – eltekintve attól az elméleti problémától, hogy a technikai médiumok nem teszik-e fölöslegessé az olyan koncepciókat, mint a szerző vagy a szubjektum – meglehetősen alkalmatlan volna egy efféle történet elmondására, mert sokkal kevesebb filmet látott, mint Önök közül a legtöbben. A közvetlenül a játékfilmekhez igazodó film- és televíziótörténetek számára eleendő előadás és szeminárium áll rendelkezésre a kultúra- és művészettudományok terén, amelyeket a médiában végzett gyakorlatok révén még kézzelfoghatóvá is lehetne tenni.



Ennyit előzetesen az előadás szakterületi beágyazottságáról. Számomra, mint egykori germanista számára már csak az marad hátra, hogy megszólítsam az Önök közt ülő irodalomtörténészeket és germanistákat. Kimondva-kimondatlanul világossá kellett már válnia – de a félelmek eloszlatása végett még egyszer hangosan kimondom –, hogy az írás és annak esztétikája által adódó problémák korántsem maradnak el. Az az elemzés, amely történeti téren egyszerre kérdez rá az írásos kultúra és a képtechnika metszéspontjaira és választóvonalaira, módszertanilag azt a sürgető kérdést is előkészíti, vajon mi az írás és az irodalom mai státusa.

Ismerjük a 20. században megszokott válaszokat. Az audiovizuális szórakoztatóelektronika masszív elsőbbségének korában, amelyet néhány médiateoretikus – mint például Walter J. Ong – az archaikus, tehát állítólag nem írásos kultúrákhoz kapcsolódva második szóbeliségnek keresztelt el,<sup>6</sup> a „költők” tömegesen vették át a forgatókönyvírók vagy a technikai használati utasítások szerzőinek funkcióját. Mások viszont, akik még szóba kerülnek, ezzel szemben épp amellet tették le a voksukat, hogy az irodalom egyedüli komolyan veendő modern kritériuma annak strukturális megfilmesíthetlensége.

Ezen választási lehetőségeken innen, amelyek az írni- és olvasni-tudást mindenkor előfeltételezik, az audiovizuális médiumok közismerten egyfajta új analfabetizmushoz vezettek, amely feltehetőleg, akár a veszély és a menedék Hölderlinnél, egyben választ ad az írás aktuális státusára is. Egy egyesült államokbeli vizsgálat szerint, melyet nyolc évvel ezelőtt George Bush egykori elnök teljesen meddő nevelésügyi reformterveivel kapcsolatban végeztek, a középiskolát végzettek elképesztő százaléka még a saját nevét sem tudja leírni. Ne kérdezzék tőlem, hogy ezek a diákok milyen szimulációk segítségével mennek át a vizsgákon. A saját név leírásának képessége fontos lehetett ugyan Faust esetében, amikor aláírta az ördöggel kötött paktumot, s a csekkek aláírásának képességeként gazdasági szempontból továbbra is számítani fog; csak hogy hiánya nem ad magyarázatot az új analfabetizmus kitudódása okozta rémületre. És valóban: a középiskolás végzősök e hiányosságát felpanaszoló ipar nem mutatott semmiféle érdeklődést aziránt, hogy a diákoknak segítséget nyújtson újól megbirkózni a 26 betűvel, hanem (jellemző módon a Kodak, a világ legnagyobb fényképezőgép- és filmgyár-

tó vállalatának ügyvitelével) egy egészen más jövőt vázolt fel az írás számára. Ezek szerint nyilvánvalóan lehetetlen, hogy a gyárakban – amelyek időközben mind átváltak CAD-ra és *Computer Aided Manufacturingre*<sup>7</sup> – továbbra is olyan munkásokat foglalkoztassanak, akik nem birtokolják a következő alfabetikus kompetenciákat: egy elektromos áramkör folyamatábrájának olvasása és megrajzolása, egy egyszerűbb számítógépes program megértése és írása, a számítógép grafikus kijelzőjének leolvasása vagy önálló programozása. Ezek tehát – csaknem szó szerint – azok a követelmények, amelyeket az ipar a kilencvenes évekre a végzősökkel és rajtuk keresztül az Egyesült Államokkal szemben támaszt.

Az előadás, a szükséges naivitással fogalmazva, ezen követelmények tudatában nyerte el a formáját. Ugyanis minden amellet szól, hogy az általuk felvázolt képzési program legalább a fél világon érvényre jut. Aki tehát alkalmas volna arra, hogy egyszerre birkózzon meg az írás ősi mesterségével és a képek digitális feldolgozásának újonnan kifejlesztett technikájával, még akár álláshoz is juthatna. Nekem pedig, akinek már nincs szüksége állásra, a jövő e követelményei annak a kockázatos vállalkozásnak igazolásul szolgálnak, hogy ne csupán a hagyományos filmről és televízióról ejtsek szót, hanem a legújabb technikákról is, mint amilyen az *imaging*. Úgy tűnik, hogy a számítógépes technikával összekapcsolva robbanásszerű fejlődésnek induló videotechnika terén a jövőbeli lehetőségek várhatóan nagyobbak lesznek, mint az a feleslegessé vált álom, hogy minden filmrendező legnagyobbika legyünk. A közismerten szűkre szabott adófrekvenciák helyére lépő üvegszálas kapcsolatok kínálta feltételek mellett ugyanolyan mértékben nő majd az elküldhető és előállítható képek iránti szükséglet, mint amilyen mértékben csökkent a mitikus történetek iránti szükséglet a hollywoodi típusú mitikus történetek miatt. Nemhiába kísérlete meg az utóbbi években Bill Gates, hogy a számítógép üzemű rendszerekre kialakult kvázi-monopóliumát kiegészítse egy további, digitális képekre vonatkozó monopóliummal. A Microsoft Corbis nevű leányvállalata bejár minden számításba jövő múzeumot, archívumot és képgyűjteményt, nagyvonalúan lemond a tárolt eredetiek megszerzéséről, miközben nevetséges összegért kapja meg azon digitális másolatok jogait, amelyeket a cég maga szkenneltet be.<sup>8</sup> S mivel az olyan városok, mint Firenze vagy Berlin – el tudják képzelni – szebb képeket

rejtegetnek, mint Talahassee vagy Petaluma, a Corbis zsákmányának oroszlánrészét Európából származik, abból az Európából, amely egész idáig nem tanult eleget az optikai médiumokról ahhoz, hogy képes legyen megvédeni digitális jogait a Microsofttal szemben.

Ennél több nem is mondható az előadás gyakorlati vonatkozásairól. Mindez viszont egyszersmind átvezet a harmadik ponthoz, amelyről még ma értekeznünk kell, azokhoz az elméleti előfeltevésekhez és alapfogalmakhoz tudniillik, amelyekkel dolgozni szeretnék.

## 1. ELMÉLETI ELŐFELTEVÉSEK

A következő történetek és elemzések alapfogalma a médium, mégpedig abban a technikai értelemben, amit elsősorban Marshall McLuhan dolgozott ki, Harold Adam Innis lényegileg történeti szempontú elmunkálatai alapján. A kanadai iskola, ahogyan a kanadai ügyekben bennfentes Arthur Kroker nevezte,<sup>9</sup> arra tett kísérletet, hogy a technikai médiumokat abban a közvetlenségben gondolja el, ahogyan azok a második világháborút követően rászábadultak a nyugati félteke népességére. A médiumok McLuhannél ennek megfelelően metszéspontok vagy interfészek egyfelől a technológia, másfelől a test között. McLuhan egészen addig elmerészkedhetett, és még azt is leírhatta, hogy audiovizuális körülmények között az ember szeme, füle, keze stb. már egyáltalán nem ahhoz a testhez tartozik, amelybe becsatlakozik – nem is beszélve a filozófiai elméletben az említett test uraként szereplő szubjektumról –, hanem azokhoz a televíziótársaságokhoz, melyekre rácsatlakozik. Ehhez a technológia és fiziológia közötti, immár nem pusztán dialektikus, hanem közvetlen összefüggéshez szeretnék kapcsolódni, és továbbgondolni. Csakhogy McLuhan, aki eredetileg irodalmár volt, jobban értett az észleléshez, mint az elektronikához, s a technológiákat már csak ezért is a test felől, nem pedig fordítva kísérlete meg elgondolni. A médiumoknak, tehát egy érzékszerv technikai protéziseinek, a stressz akkoriban felfedezett jelenségének mintájára egy természetes vagy fiziológiai funkciót kellett kiváltaniuk, melynek során a helyettesítés alanyaként maga a biológiai funkció lépett fel: McLuhan szerint a (szép kifejezéssel élve) lencsékkel és szemüvegekkel felfegyverkező szem paradox műveletet hajt végre, önmaga egyidejű kiterjesztését és megcsonkítását. A teoretikus ennyiben azt a régi hagyományt vitte tovább, amely a készülékeket Ernst Kapp és Sigmund Freud óta protézisként illesztette a testi szervekhez.