

SIEGFRIED ZIELINSKI

Médiumarcheológia¹

1. Ebben az évben a Médiaművészetek Kölni Akadémiája [Cologne's Academy of Media Arts] rendezett egy eseményt, amelyen művészek, zenészek, filmesek, filozófusok, mérnökök, és írók jöttek össze öt napra és éjszakára azért, hogy Antonin Artaud-ról és vele kapcsolatos dolgokról beszéljenek. Nem az volt a szándékunk, hogy gyászszertartást tartsunk egy halott költőnek, sem pedig, hogy egy legendát ünnepeljünk. Minthogy a digitális artefaktumokkal és rendszerekkel nap mint nap mind gyakorlati, mind elméleti szinten kapcsolatban állunk, néhány hónappal ezelőtt eldöntöttük, hogy fogjuk ezt a zavaró és problémás jelenséget, Artaud-t, és az Akadémián tartjuk egy ideig, mint egy képzeletbeli fix pontot, amely körül és amelyen keresztül megvitathatjuk a következő kérdést: a (művészi) szubjektivitás valóban elavult fogalom a XX. század végén, és ezért olyasmi, amitől búcsút kell vennünk, vagy inkább valami, aminek csak új koncepciókra van szüksége? Természetesen elbuktunk törekvésünkben, ez elkerülhetetlen volt, nem válaszoltunk a kérdésre. De egy kicsit közelebb jutottunk – ha csak pár pillangószárny-csapásnyival is – ahhoz, hogy elutasítsunk néhány olyan kétértelműséget, melyek mind kedvessé és ismerőssé váltak számunkra, mint például:

- kalkuláció és ráfordítás
- szimuláció és többlet
- mérséklet és extravagancia
- univerzalizáció és heterogenizáció
- kód és benyomás

Vehemensen érveltem az ellen, hogy a művészi szubjektivitást halottnak nyilvánítsuk, mivel az a benyomásom, hogy amennyiben ezt megtennénk, még hektikusabb és rémültebb módon, még több szóval és képpel töltenék ki azt az üres helyet, amelyet a filozófia és az elmélet hagyott maga mögött. És azt is gondolom, hogy nekünk, akik a médiaművészet által képviselt társadalmi praxis területéről jövünk, muszáj végre fellépnünk a közepszerűség termelésével és a szépelgő tervezéssel [nice design] szemben, különösen azért, mert a fiatal művészek tanításáért és képzéséért mi felelünk.

Mégis milyen irányba kellene indulnunk a(z) esztétikai és etikai orientáció felbonthatatlan kapcsolatába illeszkedő) művészi szubjektivitásfogalom leírásában, tekintettel a digitalizálás hatalmas tisztító- és redukálógépezetére? És még a korábban említett kettőségeken és antagonizmusokon is tovább?

Van egy művészekből, teoretikusokból és művészetteoretikusokból álló csoport,² akik között a kapcsolat rendkívül erős (sőt, az egyik kapcsolódási pont egy olyan figura mint Artaud): lángolnak és felemésződnek a törekvéstől, hogy minél inkább kitolják annak korlá-

¹ Siegfried ZIELINSKI, *Media Archaeology = Digital Delirium*, szerk. Arthur KROKER – Marilouise KROKER, *New World Perspectives*, Montréal, é. n., 272–82.

² A kifejezést Deleuze és Guattari *Mille Plateaux*-ja értelmében használom, egy laza és valamiképpen anarchikus embercsoport, bürokratikus intézményi keret nélkül.

tait, amit a nyelv és a gépek az utóbbi századok számára a struktúrák és rend korábbi példái-ként képesek kifejezni, így valóban felfedve azok korlátait. Kétségkívül ez a legnehezebb ösvény, amely apparátusokkal és apparátusokban bejárható lehet. Otto Rossler, mint fizikus, és mint alkalmazott káosz-teoretikus, véleményem szerint, ehhez a csoporthoz tartozik azzal a kísérletével, amelyben résztvevőket és megfigyelőket hoz össze olyan heterológ fizikában, amely ugyanakkor elismeri az etikai felelősséget; Peter Weibel a másik, mert senki nem volt nála eltökéltebb abban, hogy kihívja maga ellen a techno-esztétikát, a potenciális erejétől a kimerülés jeleiig; vagy itt van Oswald Wiener, akinek a mesterséges intelligencia fenomenológiájáról szóló lírai szövegei roppantul sokat segítettek annak megértésében, hogy az érzéki gazdagsága mindannak, ami gépekkel fel nem dolgozható, annál nagyobb, minél intenzívebben és nem megalkuvó módon a gépvilág világgépeként van elgondolva.

Néhány dolog olyan stratégiákban és életmódokban artikulálódik, mint ami, számomra, legtisztább kifejeződését Ludwig Wittgenstein *Logikai-filozófiai értekezésében* éri el. Wittgenstein vakmerő kötéltáncos a megalkuvást nem ismerő, pontos gondolkodás és az élet között, aki ragaszkodott ahhoz a premiszához, miszerint a filozófia nem valami, ami végigülhető egy professzori székben, hanem a tisztázás folyamatos cselekvésének kell lennie annak legsajátabb médiumában, a nyelvben. „A filozófia nem tan, hanem tevékenység [Tatigkeit – S. Z.] [...]. A filozófia eredménye nem filozófiai kijelentések sora, hanem az, hogy a kijelentések világossá válnak. A filozófiának világossá kell tennie és élesen körül kell határolnia az egyébként úgyszólván zavaros és elmosódott gondolatokat.” (4. 112, 40.)³

A szubjektum fogalmának, amelyből ezek az elmékedések fakadnak, megvan az ereje, hogy kiszabaduljon az ontológiai tulajdonítás béklyóiból. Az interfész/a határvonal Wittgenstein *Tractatusának* fő mondatain keresztül fejeződik ki:

„A világ és az élet egy és ugyanaz.” (5.621, 82.)

„A gondolkodó – megjelenítő – szubjektum nem létezik.” (5.631, 82.)

„A szubjektum nem tartozik a világhoz, hanem ő a világ határa.” (5.632, 82.)

„Az, hogy az *én* világom, abban mutatkozik meg, hogy *a* nyelv határai (az egyetlen nyelv, amelyet értek) az *én* világom határait jelentik [*bedeuten*].” (5.62, 82.)

A technikai és képzeletbeli hálójában végrehajtott etikailag igazolható esztétikai cselekvésnek, ezek szerint, tisztázni kellene a kifejezésben lévő fragmentumokat és azok egymáshoz való kapcsolatát. Szubjektívnek nevezném ezt a tevékenységet, ha sikeres volna abban, hogy különbséget hozzon a megtapasztalható életben/világban azáltal, hogy megfogalmazza a háló határait. Elvben ez csak akkor lehetséges, ha kimerítjük lehetőségeit. „[M]inden irányban végére kell járni a világ lehetőségeinek”⁴ – ez a gondolat George Bataille az esztétikai avantgárdról szóló teoretikus munkájából való, melyet még most is érdemes a gyakorlatba ültetni.

Ez nem új ötlet, és nem a XX. században fedezték fel. Számomra ez egy alapvető ötletként merül fel annak megértéséhez, amit talán hívhatunk a technikai jövőképek történeti avantgárdjának – azon ellentmondás tudatában, mely körülveszi ezt a fogalmat.

³ Ludwig WITTGENSTEIN, *Logikai-filozófiai értekezés*, Atlantisz, Budapest, 2004. [A további idézetek is ebből a kiadásból valók – a ford.]

⁴ Idézte Jürgen Habermas által: Jürgen HABERMAS, *Az erotizmus és az általános gazdaságtan között: Bataille = Uő., Filozófiai diskurzus a modernségről*, Helikon, Bp., 1998, 188.

A következőkben végzek néhány vizsgálatot azon történetek rétegeiben, amelyeket el tudunk képzelni médiatörténetként, annak érdekében, hogy jeleket vegyünk fel a pillangóhatásról, legalábbis néhány területen, tekintettel az audiovizualitásnak mind a hardverére, mind pedig a szoftverére. Ezt a megközelítést médiumarcheológiának nevezem, ami pragmatikus szempontból azt jelenti, hogy a történelemből titkos ösvényeket ások elő, amelyek talán segítenek minket abban, hogy megtaláljuk az utunkat a jövőbe. A médiumarcheológia az én cselekvésformám (Tatigkeit).

2. Az egyik legrendkívülibb történet a nyugati zsidó-keresztény kultúrában azok közül, amelyek intenzív időbeli folyamatokat ábrázolnak, a Jákob lajtorjájáról szóló álom: a kockázatos és veszélyes emelkedés a fény, a kimondhatatlan felé, mint a szabályszerű metrikai mintája a létrafokokon való feljebbjutásnak vagy szilárd lépéseknek. Bizonyos értelemben vagy mértékben ez éppen a visszája Freud lépcsőházas álmának, amelynek jelentése, a pszichoanalitikus értelmezésében, a közösülés kitartó, ritmikus emelkedése és annak kiáradása; az ejakuláció. Megszámolhatatlan vizuális reprezentációja van Jákob álmának: illusztrációk, festmények, ikonok. Néhány úgy festi le az emelkedést, mint csodálatos, finom felfelé irányuló mozgást az angyalok társaságában (századunkban a musicalfilmek még erre játszanak rá), néhány pedig úgy, mint borzongató szcenáriumot egy olyan haláltusáról, amely a földi pokol és a Mindenható Isten felkínált keze közt zajlik. A témának ilyen mediális megközelítéseiben a leggyakrabban feldolgozásra kerülő mű Johannes Klimakosnak [Lépcsős vagy Lajtorjás Szent János], a Sínai-hegyi Szent Katalin kolostor apátjának, VII. századi mennyei létrája. Szédület: egyszerű, átlós létrák, kanyargó létrafokok és lépcsőalakzatok, dupla létrák és kettős spirálok, rajtuk főként szerzetesekkel, akik közül minden első vagy második függőlegesen lefelé zuhan, a nyomorba, nem érve el a létra tetejét, mert nem képes teljesen visszautasítani a pokol kísértéseit.

Az [deleuze-i] idő-kép szempontjából a feldolgozások közül kiemelkedik egy körülbelül 1345-ös görög kézirat.⁵ Ennek az epizódnak az expozíciója nagytotálból [long shot] áttekintést nyújtva indít, egymást keresztező vertikális és horizontális vonalakkal a szerző – Johannes Klimakos – feje fölött, akiről ezután egy visszaemlékezés következik. Ezután látjuk a jelenetet, azt a kolostort, ahol a Könyvek Könyvét írták, először felülről, utána pedig egy közelit kapunk az apáról munka közben. És most kezdődik az igazi cselekmény, ikonográfiai miniatűrökben lefestve: az emelkedés, lépésről lépésre. A felfelé haladás vizuálisan kerül kifejezésre, képről képre, a létrából egyszerre csak egyetlen fokot mutatva. A külső mozgás minimális és egyedül az egymást követő képeken keresztül válik dinamikussá. Ezek közé más dramatizált jelenetek vannak közbeékelve, amelyek a műértő pillanatnyi hollétét hivatottak jellemezni, mint például az álomjelenet kezdetén az angyalokkal, az erényekkel vagy a bűnösökkel való találkozást. Ily módon 30 fokot mászunk meg. A legfelső foknál, amelyen egy Krisztus előtt alázatosan térdelő szerzetes van ábrázolva, a létra már teljesen eltűnt. A történet két grandiózus autoritással [credits] zárul: Johannes Klimakossal és az ő Johannes von Raithn [Raithu] néven írt szentbeszédével; az utolsó képkocka pedig ismét a csillagot mutatja, féltotálban.

3. A premodernitás egyik leglenyűgözőbb figurája, aki a diszciplínák és a tudás különböző világai közt dolgozott, a nápolyi Giovanni Battista Della Porta (kb. 1538–1615): író, a betűk

⁵ Az adaptáció további részleteihez lásd: Rupert MARTIN, *The Illustration of Heavenly Ladder of John Climacus*, Princeton UP, Princeton, 1954.

embere, titkos társaságok tagja, polihisztor, a tudás segítője és bűnsegéde, szervező – sokkal több, mint egy (természet)tudós, mostani elgondolásaink szerint. A Zedler Lexikon 28. kötetében (1741) a szócikk Della Portáról a következőt mondja: „Nagyon sokat tett a Degli Otiosi Akadémia megalapításáért, és működtetett egy másikat is saját házában, amit Titkos Akadémiának (Academia de Secreti) hívtak, ahová csak olyanok jelentkezhetek tagnak, akik felfedeztek valami újat a természeti világban. De utóbb a pápai udvar betiltotta az összejöveleket, mert a tagok állítólag tiltott művészetekkel és tudományokkal foglalkoztak...” Della Porta leghíresebb munkája, a húszrészes enciklopédia, a *Magia Naturalis*, amiről mind ő, mind krónikásai azt állítják, hogy első verzióját „tizenötödik életében írta”.⁶ Ez egy biológiai, fizikai, kémiai, orvosi és filozófiai értekezés, eközben pedig egy szórakoztató „Művészet és Csodák Könyve” (ahogy a német kiadás alcíme osztályozza), egyféle korai formája a népszerű tudományos enciklopédiáknak, a tudás egy fantasztikus, határokat átlépő, nyomtatott hálója. „Bölcsesség és tökéletes tudás a természeti dolgokról” (Porta, 1719, 2) – így jellemezi Della Porta a mágiára vonatkozó saját felfogását, és ebben a húsz könyvben óriási és vakmerő útra vállalkozik, mely keresztülvezet az élet minden területén; a zoológiai megfigyelésektől a fémek (alkimista) átváltoztatásán és a drágakövek szintetikus előállításán keresztül, a gyógynövények különleges vegyületeinek vizsgálatáig és kikeveréséig, továbbá olyan szertartásokig, amelyek vetélést idéznek elő, és kvázi-génmódosítást hajtanak végre (a meg nem született gyermek nemének manipulációját);⁷ a mesterséges tűzről való értekezéstől, a főzéstől, és a titkosírástól a „különféle tükrökről és lencséről” szóló XVII. könyvig (melyet sok filmarcheológus idéz, de csak nagyon kevés olvasott), mely utóbbi Della Portának a projekciót, a tükröződést és egy rakás más optikai jelenetvezéstechnikát (*mise-en-scene*) tárgyaló tanulmányát tartalmazza. Az összes kötet ugyanazt a nézetet osztja a világról, a kifejezés szó szerinti értelmében: a természeti jelenségek feljárnák magukat a tudósnak és nem csak a megváltoztathatatlan tárgyak kutatására, reprodukciójára, vagy utánzására; anyaggá változnak, amelyet lehet manipulálni és át lehet alakítani. A képzelet csodálatos erejének eszközeivel és a valós dolgokkal való kísérletezés révén lehetségesnek kell lennie a változtatásnak, átalakításnak és az ezeken való túlmutatásnak, amely aktusokban a test – testiség – mint szubjektum, nagyon világosan a középpont.⁸

⁶ Az 1607-es frankfurti kiadást használtuk, amely latin, néhány helyen német nyelvű („ins Teutsche”); az idézetek a nürnbergi, 1719-es kiadásból valók.

⁷ Ez különösen hangsúlyos a német kiadás szerkesztőjének előszavában: „Igazán különös lenne, ha a terhes lányok, még inkább, a nemtörődöm szajhák többé nem tartották volna becsben a SABINER vagy a hétfa (=Satten) főzetét, hogyha a hatása, mint állítja, megegyezik a női páfrányéval (Farren-Kraut); amint a terhes nő rálép, méhének gyümölcse elhagyja őt és elvetél. Igen, a nők bizonyosan bálványoznák, ha az biztos lenne, amit a PHYLLON és MERCURIALIS gyógynövényekről állít; hogyha a nők megisszák a levét e gyógynövények hímző tagjainak, vagy egyszerűen csak leveleket helyeznek arra a bizonyos természeti helyre, minden hiba nélkül fiút fogannak.”

⁸ A napról szóló *Tractatus Primus* („De Sole”) (mi a Joachim Tanckium által szerkesztett 1608-as német kiadást használtuk) bekerült a kötetébe: „Vom Stein der Weisen und von den vornembsten Tincturen des Goldes...”, Roger Bacon mindig úgy hivatkozik ennek az értékes nemesfémnek a *testére* (Leib), mint ahogy az az elméletéről szóló fejezet e kivonatában áll: „Solches vorwar geschieht dem Golden nicht / denn bis zum letzten Urtheil des Gerichts / mag die Natur dem Leibe des Goldes nichts an seiner NOBILITET unnd PERFECTIION endern oder mindern: Es ist such zwar eine Materia aller Edelgesteinen / und gibt sie besser von seinem Leibe und von seiner Materia / denn sie die Natur finden mag und erreichen. Und ich sage euch / ob das ASTRUM seine INCLINATION in ein solchen claristeirten Leib des Goldes wenden und IMPRIMIEREN worde / es kundt sein VIRTUTEM und Potentz bio zum letz-

Próbáljuk meg tisztábbá tenni Della Porta – az ő idejében legalábbis – lázadónak számító kapcsolatát a világhoz, példaként véve optikai tanulmányait és az optikai artefaktumokról készült tervrajzait. Kiindulópontja a tükrök és lencsék értelmezésében pontosan az a hagyományos és szilárdan megalapozott tabu, amely szerint ezek az artefaktumok állítólag csak „hamis képeket” tudnak közvetíteni az észlelt tárgyakról (kicsinyítések, nagyítások, torzítások stb.), és ezért, összhangban az isteni természet szentségével, csak a látás hibáinak javítására használhatók (tehát okulárekhoz és hasonlókhöz). Az artefaktumoknak e protézis-funkciója egyáltalán nem érdekelte Della Portát. Pontosán a dilatációk [tágulások], deformációk, kettős látások, osztódások, dimenzióváltások és a valós átváltoztatása ösztönözték kutatását és irányították figyelmét, vagyis az a kontraszt, ami általában látható, a képzelet vizualizációjaként.

„Hogyan jelenhet meg egy halványsárga vagy sokszínű forma, mikor belenézünk a tükörbe, ... hogy úgy tűnjék mintha az arc szétválna középen... hogy úgy tűnjék, mintha valakinek számár-, kutya- vagy malacarca lenne...” (943) – Della Porta ezekkel a gondolatokkal kezdi a „Magia Naturalis” XVII. könyvét, egyszerű megjegyzésekkel a tükörbeállításokról. A második fejezet negyedik paragrafusában ötlik szembe az első mehökkentő jelenség: „Szintén lehetséges siktükrök használatával olyan dolgokat látni, amelyek tőlünk távoli helyeken történnek...” (947) majd folytatja a tükrök elrendezésének pontosan ugyanolyan leírásával, melyet sokkal később Sigmund Freud állított fel dolgozószobájában, annak érdekében, hogy titokban meg tudja figyelni házában a többi embert. Ezután részletes leírások következnek a különböző típusú és eltérő használatú homorú tükrökről, amelyek gazdagon díszített változatával egy évszázaddal később fogunk ismét találkozni, Athanasius Kircher írásaiban. Ezután Della Porta először kelti fel a médiumarcheológus lázas érdeklődését a VI. fejezetben a „Gesicht=Kunst”-tal (Arc=Művészet), ahol szemlélteti a mozi apparátusának első csíráját, a Camera Obscurát – ő *obscurum cubiculum*nak nevezi az 1607-es latin eredetiben. Azt kívánja megmutatni nekünk, hogy „vadászjelenetek, csaták és egyéb más hókuszpókuszok, hogyan adhatók elő egy szobában... vendéglőadások, csataterék, játékok, vagy amit akarsz, olyan tiszták, világosak, és szépek, mintha ugyan tényleg itt történnének a szemeid előtt”, és megmagyarázza: „A kép úgy jut a szemgolyón keresztül a szembe, ahogy itt az ablakon keresztül.” (Bill Gates metaforájának, bizony, nagy hagyománya van). És ezen optikai illúziók leírásában szabad folyást enged képzeletének az életre hívott forgatókönyvek és *jelenetetések* megkonstruálásban: „Nevezetesen, a szoba ellentétes oldalán, mint ahol látni kívánod ezt, szükség van egy hatalmas, egyszintű térre, amelyet a Nap be tud ragyogni, ahol mindenfajta fa, erdő, folyó vagy hegy úgy elhelyezhető, mint ahogy állatok is, és ezek mind lehetnek igaziak vagy műviek, készülhetnek fából vagy más anyagból... Lehetnek ezek szarvasok, vadkanok, orrszarvúk, elefántok, oroszlánok vagy más állatok, amit csak az ember látni akar; lassan kicsúszhatnak a sarkokból a térbe, és akkor a vadász feltűnhet és eljátszhatja a vadászatot.”⁹

ten Urtheil nicht verlieren. Denn der Leib ist PERFECT und allen Elementen vereinigt und angenehm und ist kein Element das ihm nicht schaden.” (p. 44).

⁹ Egy szó sem esik „az első” égető kérdéséről. Della Porta szövege kétségkívül felhasználja a korai írásokat. Például az övéhez hasonló leírásokkal találkozhatunk Villeneuve munkájában, amely a XIII. században íródott, és akinek az „előadásai” [„shows”] egy kicsivel messzebbre mennek, megelőlegezve a „hangosfilmeket” [„talkies”]: „megbeszélte néhány emberrel, hogy a darab közben, a szobán kívülről, odaillo zajokat csapjanak, mint például kardcsörömpöléseket, sikolyokat és trombitaszót.” (Hammond, 1981, 9, 10).

(962) Aztán, a VIII. fejezetben, még a szerzőnek is vissza kell fojtania a lélegzetét – „igazság szerint a toll kiesett a kezemből” –, azon szörnyű dolgokkal szembesülve, amelyeket meg akar velünk osztani: „Hogy egy képet hogyan lehet megjeleníteni a levegőben anélkül, hogy látnánk akár a tükröket, akár a dolog formáját magát.”

A tükrök bonyolult elrendezésének eszközeivel Della Porta anticipálja azt a hatást, amelyet ma holografikus képekkel hoznak létre. Később, a lencséről szóló értekezésben, szembesülünk a tele-vízió furcsa koncepciójával: „Egy bizonyos perspektívából [ez a terminus arra van ítélve, hogy még a televízió technikatörténetének első kísérleti szakaszát is túlélje – S. Z.] az ember messzebbre láthat, mint képzelhet”, állapítja meg, majd megmagyarázza „ennek a hasznos dolognak” a lényegét, ezt a „Gesicht=Kunst”-ot, amellyel ekképpen „a művelt személyek képesek felismerni a dolgokat sokmérőldnyi távolságból, de még a buta emberek is el tudják olvasni távolról az ábécé legkisebb betűit.” (971) Csak néhány évtizeddel később, a XVI. század fordulóján alapozta meg magát a látható dolgok fizikája Christoph Scheiner csillagászati tanulmányaival („*rosa ursina sive sol*”), Galileo Galilei („*sidereus nuncius...*”) és Johannes Kepler optikai kutatásaival és a retinaképek geometriájával, ösztönözve ezen artefaktumok instrumentalizációját a reprezentáció szolgálatában. Noha feljavított reprezentációról van szó a teleszkóp, a mikroszkóp és a projektorként működő fordított teleszkóp eszközeivel. A tudomány fantasztikus építészetét, amelyet Francis Bacon 1624-ben az *Új Atlantiszban* lokalizált, a komoly „optikaházak” már szigorúan elválasztattak a némileg gyanús háztól, melyet a „szemfényvesztés házána” nevezünk, ahol mindenféle szemfényvesztést, csalást és illúziót idézünk elő.” (Bacon, 2001., 49.) Fizika és varázslat, megfigyelő és értelmező többé nem élnek egy fedél alatt. Descartes *Értekezés (a módszerről)*ében és társszövegében a *La dioptrique*-ban (Leyden, 1637) – különös tekintettel az optikára –, a modern idők racionális instrumentalizációja megtalálja pontos szabályokba foglalását.

Ennek ellenére Della Porta terveinek és fantáziáinak mágikus energiái ezzel párhuzamosan folytatódva messzemenőkig kifejtették hatásukat a XVII. században. A leglenyűgözőbb példák Kircher tanítványának és munkatársának, Caspar Schottnak, többkötetes munkájában (*Magia Optica* 1671) lelhetők fel, valamint magának Athanasiusnak – aki oly rejtélyesen kísért Umberto Eco *Foucault-ingájának* lapjain – a technikailag közvetített látásról írt tanulmányaiban található. Az *Ars magna lucis et umbrae* két kiadása, 1646 (Róma) és 1671 (Amsterdam), súlyosan telített mindkét világnézettel: egyrészt a látás geometrializálásával mint megfordítható képkonstrukciók előállításának módszerével, másrészt a határok visszaszorításával olyan víziók megjelenítése érdekében, amelyek általában nem láthatók. Ez utóbbiak például a kvázi peep-show elrendezések, ahol a néző megfigyelheti, hogy egy másik személy ábrázata hogyan válik számárfejjé, vagy oroszlánévá, vagy Nappá a „kerékdob metafora” („*Metapherntrommel*”, Gustave R. Hocke) segítségével. Már találkoztunk ezzel az illúziókeltő technikával Della Porta „Tüköracsarnokában”: fény és árnyék játszik rögzített és mozgó prizmákon, vetítőeszközök, mint a bűvös lámpás, és ismét csak, még több tükörbeállítás a Másik vizualizációjának céljából, akit még nem, vagy inkább, így még nem láttunk. Különösen Kircher ikonografikus prezentációiban, amelyeket megtervezett ugyan, de az esetek nagy többségében nem alkotott meg, szabadulnak el a mágikus és modern természettudományos világlátások, egymás mellett és összefonódva. Az egymásba olvadó fikciók és az elképzelt fakticitás szintén jellemző kombinációs tanulmányaira (főként az *Ars magna sciendi* címűre 1669) és a zenéről szóló fantáziadús teoretikus munkáira (*Musurgia universalis*, 2 kötet,

1650). Ahogy Kircher játékosan működteti a különböző rendszerek karaktereit, főként a héber, görög és római ábécéit, úgy munkásságában a matematikai és geometriai konstrukciók jelei és fogalmai is összefolynak az alkímisták és asztrológusok szimbólumaival. Játszi könnyedséggel kapcsol egymáshoz mitológiát és tudományt, jezsuita teológiát és filozófiát, hogy azokból egy sokrétű szemantikai hálót hozzon létre, valamit, amit a maga komplexitásában csak nagy nehézségek árán érthetünk már meg. Benne titkos kódok (egy nagyon speciális, hekkerszerű nyelv) váltakoznak azzal, ami dekódolhatóként jelenik meg (vagy talán csak úgy tűnik, hogy megjelenik), a nagy valószínűségű a pusztán valószínűségűvel, a szilárd struktúra a képzőlet és a változtatni akarás törekény építményeivel.

4. Múlt éjjel hivatalosak voltunk Ladislaw Galeta fantasztikus és hermetikus filmvilágába. A mennyországnak, a kozmosznak és az útnak, mely ott végződik, ahol elkezdődött, az elsődleges szimbóluma: a kör. Ismerős nekünk Henry Heyl fazmatrópja, Muybrige zoopraxiszkópja, Anschutzen taküloszkóp terve, és ennek továbbfejlesztéseként az elektrotaküloszkóp [Schnellseher], Demeny fonoszkópja vagy Marey fényképezőpuskája: az élet körforgásának [Lebensrad] 1830-as és '40-es évekbeli hagyományában, mielőtt a film filmszalaggá változott volna, kerek, sima lemezekre volt ráfestve vagy ráerősítve. Narratív szempontból ez egy rövid és zárt körforgást jelenített meg, ami gyors egymásutánban ugyanúgy vagy legalábbis hasonló módon a végtelenségig ismétlődhetett.

Az *Ars magna lucis et umbrae* 1671-es amszterdami kiadásában Athanasius Kircher szerepelteti egy furcsa apparátus illusztrációját, amely eszköz körkörösén beszél el történeteket: ez a *Smicroscopin*. A tároló Krisztus szenvedéstörténetét tartalmazza nyolc drámai táblóképben vagy jelenetben (Kircher a szimulákrum kifejezést használja – ezt valójában nem ő alkotta, hanem a preszókratikusok terminológiájához és látásméleteihez tartozott). Az eszköz maga, mely hard- és szoftver egyben, kerek és lapos dobozokból állt, azok fedeleit túvel rögzítették, hogy köztük a képkerék forgatható legyen. Az egyik fedélbe egy lencsét illesztettek, a másikon egy kör alakú lyuk volt ugyanakkora átmérővel, mint az optikai cylinder szemlencséje. Az elbeszélés sebessége és ritmusa a felhasználó belátására volt bízva. Egyszerű lett volna kicserélni a szoftverkereket. Az artefaktum ráadásul hordozható volt, működtetése pedig különösebb energiát nem igényelt.

Kaspar Schott, Kircher régi munkatársa, saját *Magia optica – das ist geheime doch naturmassige Gesicht-und Augen-Lehr* című értekezését (ami az arc és a szemek titkos, mégis természettudományos vizsgálata) ugyanebben az évben, 1671-ben adta ki, amikor a második kiadása megjelent a *Great Art of Light and Shadow*-nak [*A fény és az árnyék nagyszerű művésze*]. Ebben Schott nemcsak felvonultatja tudását a nála jóval ismertebb jezsuita kollégájának ragyogó asszisztenseként, hanem felülmúlja őt aprólékosságával és részletekre való odafigyelésével, aminek segítségével leírja a mesterségesség révén átalakított látás különböző anyagi rendszereit. A hatodik, *Von der Spiegelkunst (A tükörművészetéről)* című könyvben Schott lebontja Kircher allegóriagépét, és felhasználva annak összetevőit, többféle összetétellel kísérletezik annak érdekében, hogy képeket és projekciókat állítson elő. A tükörművészet a csúcst a XVII. században érte el. Mielőtt lineárisra változott volna, a film anyagi formájának eredeti kerékdobként vagy tárgyaként felfogott ideája makacsul kitartott, bár csak nagyon sok évtizeddel később tűnt fel újra videolemez és CD formájában. Kezdetben a tárolókapacitás annyira korlátozott volt, hogy csak rövidfilmek rögzítésére volt alkalmas. Henry V. Hopwood könyvében (*Living Pictures*, 1899) a mozgókép készítésére alkalmas kamerák és

projektorok több száz különböző típusát listázza és magyarázza, például két amerikai szabadalmat rögzít, melyek technikailag kiegészítik egymást. Az egyik egy olyan kamerát ír le, amely több mint 200 különálló képet tud rögzíteni koncentrikus körökben egy 8 hüvelyk átmérőjű zselatinlemezen. Ez a masina, mint a Lumière testvérek kinematográfja, kétfunkciós, így projektorként is lehetett használni. Ehhez hasonló, bár mechanikailag csiszoltabb volt Nelson spirálkamerája, melynek hordozható tokja tartalmazta a lemezt, amin a felvétel megjelent. Továbbá, a müncheni Deutsches Museum feneketlen archívumában van egy artefaktum, amely 1898-ban nem hozott túl sok pénzt londoni gyártójának, akinek nevét viseli: Kammatográf. A képrögzítésre szolgáló ostyavastagságú zselatinlemez átmérője kétszerese volt egy modern hanglemezőnek. Kevésbé meglepő, hogy a miniatűr képek koncentrikus körben való elrendezésével ez az artefaktum felidézi az elektromechanikus televízió korai lemezeit. Technikatörténetileg a televízió és a kinevizió majdhogynem párhuzamosan fejlődött.

5. George Bataille világegyetem-ökonómiájának legextravagánsabb égiteste a Nap. Szüntelenül energiát sugároz anélkül, hogy bármit is visszkapna ezen ajándék fogadóitól. Minden energiáját kiadja. Több mint másfélezer évig a különböző modellek és kísérletek a Napot használták fényforrásnak a projekciókhoz, egészen az első arab tudósokig (1000 körül) és sokkal később az olyan európaiakig, mint a polihisztor és alkimista Roger Bacon, aki egy konkrét apparátusra állt elő ötletekkel, olyan sötétkamraszerűre, amely az emberek által létrehozott fényforrások segítségével is képes volt működni.

Azonban igazi érdeklődés nem irányult a Nap tiszta fényére. A tudósok vágyai ennek a pazarló égitestnek tisztátalan, sötét elemeire összpontosultak, amelyek segítségével a vetítésben lévő fény formákat és struktúrákat hoz létre. A Kepler, de mindenekelőtt Galileo által háttérbe szorított Cristoph Scheiner egyike volt azoknak, akik a látható fizikáját megalapították. Annak érdekében, hogy napfoltokat¹⁰ figyelhessen meg, kifejlesztette a heliotropikus teleszkópot, egy egyszerű eszközt, mely megvédte a szemét, amikor közvetlenül a Napba néz, de ezen túlmenően a napfoltok függőleges és fordított képeit idézte elő. Ez a vetítógép akár 22 méter hosszú is lehetett, segítségével pedig Scheiner képes volt kivetíteni egy darab fehér papírra annak a bolygónak a felszíni struktúráját, amely érdekelte, így rögzítve azt (ikono-)grafikusan. Ennek feltűnő sajátossága, ami elválasztotta a *camera obscura* vagy *camera clausa* korábbi koncepcióitól, melyeknél a megfigyelői pozíció külsőleges volt, a következő: Scheiner lencsékkel felszerelt kamrája olyan megfigyelőszoba volt, amely magában foglalta a megfigyelőt.

Macuh etiam caelo deducit ab alto – „Még a napfoltokat is lehozzák az égből”. Ezen a nyomtatékos hangon ünnepli Johannes Zahn a műszemről írott híres 1686-os könyve azokat az eszközöket, amelyek lehetővé teszik a természeti szabálytalanságok időleges képpé válását.

Egy kiegészítő megjegyzés: a bűvös lámpa stilizált és kimunkált képein a foltok, amelyeket tudományos eszközökkel láthatóvá tett és kielemezett, a gonosz, a természetfeletten furcsa és a kísérteties testet öltésévé váltak. Nagyon ördögiek voltak az első olyan témák, amiket

¹⁰ Főművében (1626/30) Scheiner a napot „medverózsának” (*rosa urisina*) nevezte, amelyet a mitológiában gyakran összekapcsoltak női attribútumokkal: Vénusz istennő igazi virágaként a szerelem, a szépség és az erotika szimbóluma lett. Scheiner könyvének címe, amelyben először közölte teleszkopikus lencséjének leírását, latinul van és öt soron keresztül tart (*Refractiones celestes...*). 1617-ben Ingolstadtban adták ki.

átlátszó lemezekre megfestettek, hogy aztán a gyertyafény segítségével kivetítve nagy és kísérteties képekké álljanak össze a falon: Lucifer és a purgatórium lángjainak allegorikus ábrázolása (mint Kircher első bűvös lámpás illusztrációján). A horrorisztikus képek 500 évnyi médiumtörténeten ívelnek keresztül, egészen a mai napig. Az egyik legkorábbi, 1420 körül, rendelkezett egy feltűnően különös sajátossággal: az ördögi elem igen határozottan női alakként volt elképzelve. A vetítő, kezében egy vékonyka gyertyát tartalmazó lámpával, keleti ruhát viselt (valószínűleg utalásként a bűvös lámpa eredeti feltalálójára). A rajz a lámpáról nem volt pontos; a készüléket a kép területe köré rajzolták, és feketének kellett lennie, hogy a női ördög árnyékönmagát megjeleníthesse a falon.

6. Csak Paul Virilio híres esszéje, a *War and Film [Háború és film]* óta lett posztmodern szokás a fejlett médiatechnológiát eredeti katonai távlatpontból értelmezni; ez a háború mint arkhimédészi pont, amelyhez képest és ahonnan az illúzió világa strukturálódik. A technológiatörténet elnyűtt hivatkozási pontjai többek közt például a forgódob, az ismétlőpuska és főként Janssen fényképezőrevolvere és Marey fényképezőpuskája, mely utóbbit feltalálója arra használta, hogy egymást követő képeket lőjön repülő madarokról.

De a film – amennyire egyáltalán meg lehet határozni az eredetét – nem olyan médium, amely elpusztítaná a teret vagy a tömeget, ahogyan az végső soron következne belőle, amennyiben katonai komplexumhoz rendeljük. Számomra a film elsősorban a strukturált és megformált időt jelenti. A mechanikai és elektromos apparátusok jellegzetes történetéhez érdemes annak elsődleges artefaktumkutatásában ezt a szempontot érvényesíteni. A kerek óra, ami ebben a formájában a XIV. század közepén került kifejlesztésre, olyan technikai rendszer, amely funkcionálisan már tartalmazza a meghatározó elemeket a kamerával történő képrögzítés folyamatához: a szabályos haladás (kontinuitás) és a fokozatosság (diszkontinuitás) kombinációját.

Az óra mechanikai szíve a fogaskerék. Az első ismert felhasználása az ókori egyiptomiaknál van dokumentálva: a Sakie egy tevékkel működtetett gépezet volt, amely a kútból vizet húzott fel, központi alkatrészeként egy hatalmas, vízszintes, mély bemetszéseket viselő fake-rékkal. Munkagép a túléléshez, és nem a halálhoz. Később az előbb fából, majd fémből készült működő kerekek fogai garantálták rengeteg gép pontosan szabályozott működését. Ez természetesen magába foglalja a kinematográfot és a kinetoszkópokat is, amelyeket a könnyűgépipar óra- és karóragyártó üzletágának mérnökei építettek a korai években. Stop&Go, a mozgás és mozdulatlanág örök váltakozása, ez jelentette a bináris kódolást a XIX. századi ipari kultúrában. A moziban pedig végre elnyerte az őt megillető helyet a mozgókép. Mégis, története majdnem olyan régi, mint a természet fölé kerekedő emberé.

7. Deviáns, tisztátalan és egy korszak arculata. A mozifilm-projekt a fiziológiai és pszichofizikai kutatások innovatív energiájától hatalmas lendületet kapott. Az ipari forradalom százada örült lelkesedéssel hatolt a test működésének mélyrétegeibe, az izmok és végtagok mozgását (amelyek elég gyakran egy mechanizmus részeként voltak elképzelve) tanulmányozva energiáikat és hullámaikat tette láthatóvá. Orvosok, biológusok, fiziológusok, irattárosok és mániákus enciklopédisták a legkülönbözőbb társadalmi hátterekkel kezdetben arra csaptak le, ami a legközelebbi volt, hiszen az volt egyben a legnyilvánvalóbb: a deviáns viselkedést tanulmányozták. Például a XIX. század utolsó három évtizedében az orvostudomány és a kriminológia olasz doktora, Cesare Lombroso kifejlesztett egy alapos, tényszerű rendszert, amelynek eszközeivel megkísérelte a heterogenitás mentális, kulturális és társadalmi

jelenségeit megmagyarázni azoknak a testen feltételezett „inszkripcióin” keresztül. Kézírást és koponyafelépítést analizált, abortált magzatokat tartósított, összefüggéseket koholt a női aktivisták szociális nyugtalansága és menstruációs ciklusaik közt, fegyencek rajzait és dalait, illetve halálra ítélt foglyok írásait vizsgálta. Mindenfajta deviáns viselkedést és annak kifejeződéseit rögzítenie kellett. A Másikat, aki fenyegetőnek tűnt a polgári élet központjában, statisztikailag és textuálisan kellett rögzíteni, ha már megérteni nem lehetett.

Kohlrausch periódusos fotográfiája paradigmaticus: a neurotikus ember sétája kétszer lett felvéve, egyszer térbeli, egyszer pedig időbeli haladásként. Az egymást követő mozgásokkal szinkronban van a kronométer az ember feje fölé helyezve. Ebben a tekintetben Éti-enne-Jules Marey beállítása még pontosabb és hatékonyabb volt. Az emberi és állati mozgást tanulmányozó kutatásaihoz készített képei tartalmaztak egy azok alján futó mérőszalagot és még egy működő órát is, amely a másik kéz feltételezett pozícióját mutatta. A fiziológiailag orientált időmérő- és mozgásfotográfusok – ellentétben Muybridge-gel – elsődlegesen nem a testtel mint felületi érzéklettel foglalkoztak. Kapcsolatuk a kamerájuk előtti tárgyakhoz mindenekelelt analitikus volt. Ezért kellett szó szerint felkapaszkodniuk képeik alanyainak hátára. Georges Demeny – Marey asszisztense, majd később riválisa – végrehajtott néhány olyan kísérletet, amelyek az artikuláció közbeni szájmogások rögzítésére irányultak. Célja egy olyan alapanyag összeállítása volt, mellyel siketeket tudott volna beszélni tanítani. E szándéka miatt kellett nagy képeket készítenie. Sokkal később, hasonló premier plánokból [close shots] készült montázs a fél- és nagytotálokkal együtt sokk-horror élményként vált megtagasztalhatóvá a mozilátogatók számára.

A mesterséges szemnek a test funkcionalitására irányuló fókusza már alapjaiban tartalmazza a komputált és szintetikus kép kezdeteit, amely a XX. század végére egyre inkább integrálódott a filmbe. Azon vonalstruktúrák, amelyek a valódi tárgyaknak a 3-dimenziós beolvasókkal szkennelése révén jönnek létre, és amely vonalak a számítógépeken létrehozott mozgó figurák generációjának alapját képezik, alapvetően nem különböznek azon mozgáskutatásoktól, amelyeket Marey hajtott végre fekete öltönybe öltöztetett tesztalányaival, kiknek végtagjain fehér pontok futottak végig. Még egy feltűnő hasonlóságot találunk a szubjektumok tekintetében: az élőlények számítógépes animációi leginkább a szörnyekre, a homályosra, a nem homogén emberekre korlátozódnak. De ez – miként száz évvel ezelőtt is – csak idő kérdése; a mai időnek komputálásra van szüksége.

8. Valószínűleg magyarázattal tartozom arra nézvést, milyen célból hajtottam végre a médiumtörténet heterogén jelenségeinek e vad egymás mellé helyezését, de különösen a digitális média jelenlétének és a következő században való átlépésének a tekintetében: nem feltételezem a táguló jelenben [expanding present] a művészi produkcióknak és befogadásuknak a médiával és a médián keresztül megvalósítható koherens praxisát, és hasonlóképpen igyekeztem nem homogenizálni vagy univerzalizálni a médiumok történeti fejlődését. Gondolatilag követve a mások, például George Bataille által felvázolt vonalakat, megpróbálok hetero-logikusan gondolkodni és írni a médiumartikulációs artefaktumok fejlődésének korábbi technikai, esztétikai és teoretikus gazdagságáról. Ebben a koncepcióban a rekonstrukció és a jövőbeli fejlesztések elgondolása összezsizsolódnak. Az esztétikai kifejezés univerzalizációjának és standardizációjának roppant mértékben növekvő divatjával szemben, különösen az egyre terjedő telematikai hálózatokban, egyedül azok a stratégiák és technikák lehetnek segítségünkre, amelyek megerősítik a helyi kifejezésformákat és a művészi

tevékenység különbözőségeit, amelyek erőteljesen heterogén energiamezőket teremtenek, egyénre szabott szándékkal, működéssel és hozzáféréssel annak a határnak a meghaladásához, amit ma medialisációnak nevezünk.

Gyakorlatiasabban fogalmazva: egy változatos praxisokat tömörítő, fejlett médiagépezettel megtámogatott projektért szállok síkra. Ez kreatív, vállt-vállnak vetett együttlét, nem a grandiózus önkényesség, hanem inkább a munkamegosztás értelmében, ami nagyon is szükséges, mivel – mint mozimániások, videómániások, számítógépmániások – nagyon különböző kívánalmaink és elvárásaink vannak vágyaink homályos tárgyától.

Fordította: GOROVE ESZTER

