

Friedrich Kittler: Optikai médiumok

BERLINI ELŐADÁS 1999.

Ford. Kelemen Pál. *Magyar Műhely Kiadó-Ráció Kiadó, 2005. 277 old., 2500 Ft*

A Bednics Gábor és Kékesi Zoltán szerkesztette „techné és teória” sorozat nyitókötete, Friedrich Kittler 1999-es tizennégy részes berlini előadás-sorozata az utóbbi években megélnékül magyar nyelvű médiumtörténeti, intermedialis érdeklődés, illetve a hasonló tárgyú kiadványok iránti igény legújabb bizonyítéka. (A sorozat következő kötete, K. Ludwig Pfeiffer *A mediális és az imaginárius* című – ugyancsak médiumtörténeti – munkája mellett az olyan kötetekre utalok, mint a Kulcsár Szabó Ernő – Szirák Péter szerkesztette *Történelem, kultúra, medialitás* [Balasi, 2003.], valamint a Sapientia Könyvek Pethő Ágnes szerkesztette darabjai: *Képvittelek, Köztes képek* [Scientia, 2002, 2003.]. Pethő önálló munkája, a *Műzsák tükre. Az intermedialitás és az önreflexió poétikája a filmben* [Pro-Print, 2003.] szintén ide sorolható.) A médiumelméletre irányuló hazai teoretikus figyelem – a kurrens szakmunkák és alapszövegek fordításától a tematikus konferenciáig és konferenciakötetekig, a folyóiratközlésektől az internetes publikációig – részint az interdiszciplináris „elméleti boom”, részint a „tradicionális” humán és társadalomtudományi diszciplínák „kifelé”, más médiumok felé történő nyitásának következménye. Kittler könyve amellett, hogy az optikai médiumok sajátos, dezantropomorfizáló történetének felvázolására tett kísérlet, egyúttal a magyarázó keretétől szolgáló diszciplínák „médiumtörténetét” is végigköveti.

Az optikai médiumok történetének dezantropomorfizációja – Kittler szavaival: „hírheht embertelensége” – az előadás-sorozat „kifordított” és továbbgondolt McLuhan alapállásából következik: „nem rendelkezünk semmiféle tudással az érzékeinkről, amíg

a médiumok nem bocsátanak a rendelkezésünkre ehhez modelleket és metaforákat.” (25. old.) Az „eredetileg irodalmár” McLuhan a „készüléket Ernst Kapp és Sigmund Freud óta protézisként” (19. old.) a testhez illesztő hagyomány örököse. Médiumfogalma közvetítő *interface*-ként áll a technológia és a test között, ám továbbra is a test függvénye. Kittler ezzel szemben a testet (az embert, sőt az emberi lelket) tekinti a médium függvényének, a médium által meghatározottnak. A médium–test reláció megfordításából mint elméleti előfeltevésből számos következmény adódik, melyek kihatnak mind a(z) optikai médiumokra, mind a „környezetükre”: tudományos-technikai feltételeikre, magyarázó elméleteikre, valamint disztribúciós-közgazdasági vonatkozásaikra (Kittler bevallottan nem ért az utóbbiakhoz, ezért eltekint tárgyalásuktól). A megfordítás mélyén „lapangó” McLuhan ideológiakritikai előfeltevésekről a kötet egyik korai megfogalmazása tanúskodik: „audiovizuális körülmények között az ember szeme, füle, keze stb. már egyáltalán nem ahhoz a testhez tartozik, amelybe becsatlakozik [...], hanem azokhoz a televíziótársaságokhoz, melyekre rácsatlakozik.” (19. old.)

Az előadás hegeli ambíciója – a Szellemet megelőző (és feltételező) technikai-optikai médiumok „történeti és szisztematikus” tudásrendszerének kidolgozása – „lehetetlen feladat” elé állítja a szerzőt (15. old.). Az általa felvázolt történet nem az egyes médiumok (szerzők és művek szerinti, „egymásra következő”) történetét, hanem a „hagyományos” és az „új médiumok” közti kölcsönhatások történetét vázolja (keletkezéstörténetükkel összefüggésben). Olyan elemzés, „amely történeti téren egyszerre kérdez rá az írásos kultúra és a képtechnika metszéspontjaira és választóvonalaira, módszertanilag [pedig] azt a sürgető kérdést is előkészíti, vajon mi az írás és az irodalom mai státusa” (16. old.). Az előadás-sorozat „esztétikai módon veszi kezdetét” (7. old.), a művészet és a (művészi) technikák közös és kezdettől fogva elválaszthatatlan történetével, a művészet „kézműves szakaszával” – valahol a reneszánsz idején –, és a technikai-

tudományos alapon álló számítógépes képszintézissel zárul. Az előadás közege, az „egyetem tere” – a nagyszámú Hegel- és Nietzsche-reminiszcencián túl – több alkalommal apologetikus kitérőkre készíti Kittlert, hiszen az egyetem hagyományosan a „szöveges” kultúra szentélye, ahol a *második szóbeliség* (W. J. Ong) szövegkultúrán túli kérdésfeltevései „illetlenül” hangozhatnak, illetve abba a (W. J. T. Mitchell által is tárgyalt) problémába ütköznek, hogy szövegeként tárgyalnak nem szöveges, képi tartalmakat. Az előadás további sarokalatos, szintén *nyelvi* problémája a tudományos-technikai nyelvhasználat megkerülhetetlensége, ami több ponton zavarólag hat; az olyan kifejezések, mint a „radiozítás”, az „imaging”, a „fehér morajlás” vagy a „moaré” – technikai-magyarázó kontextusuktól elszakítva, az idegen diszciplináris közegben, szöveggörnyezetben nemhogy könnyítenék, de kimondottan összezavarják az előadásszöveg megértését.

Másfelől azonban – mint írja – a „film anyagára, a filmezés berendezéseire, illetve a világítási és hangrögzítési rendszerekre vonatkozó elemi tényeknek egészen egyszerűen szóhoz kell jutniuk” az elemzésben (12. old.). A technikai, technológiai, továbbá a belőlük következő formai szempontoknak – az optikai médiumok történetéről lévén szó – helyt kell kapniuk a szellemtörténeti fejtegetések mellett; különösen mivel a két nézőpont egymástól elválaszthatatlan (a szellem- és technikatörténet összefonódásának „legszellemesebb” példája a felvilágosodás és az optikai médiumok „szellemidéző” alkalmazásainak összefüggéseiről szóló fejezet). A hordozóra fordított ilyen fokú figyelem magára az előadás médiumára is felhívja a figyelmet, és lehetővé teszi, hogy „etnikai jellegű pillanást” vessünk rá (9. old.).

Az előadás szűkebben vett tárgya „az elmúlt száz év művilég előállított képi birodalmi” (uo.), melyeket történeti és szisztematikus módszerével vesz vizsgálat alá (a vizsgálat nem nélkülözi a tárgy gyakorlati vonatkozásainak kifejtését sem). Szándékosan nem „film- és televíziótörténetet” ír, mivel az általa tárgyaltak egyrészt

túlmutatnak e két médiumon (sőt az *audiooptikai* adathordozók révén az általában vett mozgóképen is), másrészt a médiumok általános kérdéseivel foglalkozik. A „képek tárolásának, átvitelének és kiszámításának általános elveit” fölébe helyezi „azok különböző megvalósulásainak” (14. old.). A tárolás és az átvitel szempontjai alapján (az „írás ősi monopóliumától” különmemű) képi médiumokat is differenciálja; a képi reprezentáció történetét sajátos „előtörténettel” árnyalja, „amelyben festettek ugyan képeket, de sem tárolni, sem továbbítani nem tudták őket” (10. old.). Az optikai médiumok sajátossága ily módon a közvetített és tárolt (illetve a benjamin értelemben sokszorosított) képesség – a *camera obscura*-tól a kémiai alapú képrögzítésen át a digitális képalkotásig. (A fent említett zavaró technikai fogalomhasználatához mérhető következetlenség Kittler részéről, hogy a mechanikus-kémiai adathordozókat szembeállítja az elektromosságra épülő adathordozókkal, holott ez utóbbiak részben szintén kémiai-mechanikus elven működnek. A „teljesen elektronizált képi médium” – melynek az elektroncső, illetve a televízió képcsöve lesz a szimbóluma – döntően nem mechanikus-kémiai elven működik, a felvevő-alapú digitális „kaputechnológia” azonban igen.)

A tárolás és közvetítés melletti harmadik előfeltétel, a *szabványosítás* szolgál végső megkülönböztető jegyként – nem csupán a „hagyományos” és az „előtörténethez” tartozó médiumokkal, hanem – a „mechanikus-kémiai” médiumokkal szemben is: „Több mint valószínű, hogy tíz év múlva egyáltalán nem lesznek celluloidon rögzített játékfilmek, hanem kizárólag egyetlen szabványosított optoelektronika létezik majd.” (14. old.) A jóslat – túlzott optimizmusán/pesszimizmusán túl – az optikai médiumtörténet döntő sajátosságára mutat rá, a klasszikus humanista szellemtörténetek felőli „negatív”, technoutópisztikus jellegére. Kittler továbbmegy a humán-techno reláció megfordításán, szinte kizárja az előbbi a vizsgálatból, mondván: „a technikai újítások – nagyjából a hadászati eszkaláció mintájára – kizárólag egy-

másra vonatkoznak” (20. old.). Az optikai médiumok története nem filozófiai – vagy az emberre, az emberi érzékszervekre vonatkoztatott – meg-alapozottságú, hanem technikai. Példái nagyfokú szkepszisről árulkodnak az olyan fogalmakkal szemben, mint a „lélek” – erre utal, amikor „embertelenként” jellemzi itteni előadásait. A lélek nem önálló, intakt „tartozéka” az „ügynevezett embernek”, hanem olyasmi, ami mindig is médiumokon keresztül határozódott meg – a viasz-táblától a könyvön át a játékfilmig.

Kittler kitér a *illúzióteremtés* (hagyományosan a képi illuzionizmushoz kapcsolt) fogalmát. Nem az optikai, hanem a „klasszikus” médiumokhoz köti: korábban a médiumok „csupán egyfajta illúziót vagy fikciót teremtettek, és nem szimulációt, mint a technikai médiumok”. E ponton részben visszatér a filozófiához: illúzió (és szimuláció) a (nem) létezők láttatását érti, a szimulációalapú „optikai médiumok története ennyiben az eltűnés története” (30. old.). Ami nem létező, éppúgy, mint az ügynevezett *valós*, „optikailag érzékelhetetlen”. Ugyanakkor kiszámítható, modellálható – és utólag, ha tesszik, megjeleníthető, azaz visszatranszformálható a művészetek konvencionális képeivé. Az „emberi” és a mediális többször említett különeműségének végső bizonyítéka, hogy „Lacan szerint a test ehhez a valóshoz tartozik”, maga is kulturálisan modellált pszeudovalóság (32. old.).

Az előadás-sorozat a hosszas elméleti bevezető után tér rá az optikai médiumok (főként a film és a televízió) előtörténetére, a *technikai alapú képzőművészeti technikákra*, valamint szellemtörténeti vonatkozásaikra. Az előtörténet kiindulópontja a (körülbelül 1420 óta létező) lineáris perspektíva – melynek megvan a maga görög és arab optikai tudományban gyökerező elő-előtörténete. Az antikvitás szemtől a fényforrás felé tartó, „tevékeny szemsugárról” (45. old.) szóló elmélete kizárta a lineáris, enyészpontalapú perspektíva felismerésének lehetőségét; a két paradigma mögött egy (megfelelő filozófiai, matematikai alapon nyugvó) végescentrális, illetve végtelen-decentralizált univerzum képe rajzolódik ki. A

reneszánsz *camera obscurájának* érdeme – bár nem neki köszönhető a lineáris perspektíva felfedezése –, hogy „első alkalommal [általa] kapcsolódott össze” az optikai médiumok két alapelve, „az információ optikai átvitele és tárolása” (60. old.).

A *camera obscura* – a kriptográfiával, a könyvnyomtatással és a szenográfiával egyetemben – nem „pusztán” szórakoztató eszköz, képzőművészeti technika. A hadtudománnyal való kapcsolatát jelzi, hogy „célja, ami akkoriban sok más, pusztán szórakoztató találmány fölé emelte, egybeesett a lőfegyverhasználat céljával” (54. old.). (A hadászat és a médiatechnológiák története nem pusztán az alkalmazás szintjén fonódik egybe, hanem maga is „technikai háború”). Hasonlóképpen az olyan, később szórakoztató médiumként ismertté vált eszközöket, mint a *laterna magica* „[s]em a szórakoztatás céljaira fejlesztették ki, hanem a katonai alapkatúas melléktermékei voltak” (73. old.). (Kittler talán már az eddigiekből is nyilvánvaló „leleplező dühe” a hadviselés médiumtörténeti fontosságának többszöri hangsúlyozásakor igen érződik.) A képek technikai medializációjának másik jelentős vonatkozása a Gutenberg-féle könyvnyomtatás. Az új nyomdatechnológia – amellet, hogy forradalmasította az írásbeliség kultúráját, a szövegek tárolását és sokszorosíthatóságát – egyúttal új lendületet adott a képek előállítását célzó eljárásoknak; felkeltette az igényt, „hogyan írás nyomdatechnikai úton történő sokszorosíthatóság mellett odaállítsák a tudományos illusztrációk szintén technikai úton történő sokszorosíthatóságát” (65. old.).

A *laterna magica*, az illuzionizmus történetét kiteljesítő eszközként, stílszerűen a jezsuitizmus „sebláztól” és „lázálmoktól” gyötört mediatív (médiuminspiráló) közegének „terméke” – csakúgy, mint a barokk építészet és a lineáris perspektívát torzító festészet. Kittler elbeszélésében a *laterna magica* a médiumok hadtörténetének egyik legintenzívebb fejezete, közvetve „a könyvnyomtatás protestáns médiumával” szemben „bevetett” fegyver. A jezsuita rend „azon fáradozott, hogy minden korábban olvasottat annyi ideig és olyan intenzíven jele-

nítsen meg, amíg megszűnik többé betűnek vagy szövegnek lenni, s ehelyett magát az öt érzéket kezdi magával ragadni” (77. old.). (Az itt felmerülő elemi tények, melyeknek „egészen egyszerűen [ismét] szóhoz kell jutniuk”, a barokk színház kapcsán a Corneille- és Racine-drámákról is leírják a leplet: „az esztétikai korlátozottság [mely a darabok hosszában mutatkozott meg] közvetlenül a technikai korlátokból, mégpedig a viaszgyertyák égési idejéből következik.” (88. old.) Az efféle „profán” szempontoknak az optikai médiumtörténetbe való beemelése egyúttal a klasszikus médiumok történetének újragondolására készlet.)

A XVIII. század – részint a *camera obscura* és a *laterna magica* jóvoltából – a keretező látás általános érvényűségét hozta magával, melyet az optikai médiumok irodalmi visszahatásaként „a természet megéneklésekor” a versek is kezdtek magukévá tenni. A „perspektivika” korabeli irodalmi példái azt igazolják, hogy az „írók és az olvasók inkább a tárgyak mint olyanok nyelven kívüli, mert perspektivikus adottságaihoz tartják magukat” (93. old.). Az irodalom „kvázi-optikai médiummá válása” – az egy évszázaddal korábbi vallásháborúk mintájára – ezúttal a felvilágosodás vallás elleni harcának része. (A történet ezen pontján aligha kelt megrökönyödést, hogy a felvilágosodás mellett a német idealizmus is az optikai médiumok történetéből nő majd ki.) A felvilágosodás utáni képháborúban a kétdimenziós optikai médiumok szórakoztató-szélhámos alkalmazásai (például az alkalmi szellemidézések eszközei) kéz a kézben járnak az irodalmi illúzióteremtéssel – Hoffmanntól Schilleren át Novalisig. Az irodalom romantikus „okularizálódása” a médiumok hadtörténetének újabb fejezeteként „az illúziókelés ellenreformációs technikái helyébe [kíván] lépni” (110. old.) – emellett a néma olvasás „olvasott optikai képzetek” révén, a „bensőségesség” utóvédharcának tekinthető. (Ugyanezen harc taktikai később az adaptációk, az irodalmi szövegek „megfilmesítési lehetőségfeltételeinek” kutatásában köszönnek vissza. Kittler elhatárolódik a filmes irodalmi adaptá-

ciók elméleteinek „olcsó” filológusi módszertanától, helyette a mozgóképet megelőző, illetve azzal egyidős irodalmi formák túlélési stratégiáinak és lehetőségfeltételeinek kutatását szorgalmazza. Például, a romantikánál maradványként, különbséget állapít meg a „megfilmesíthetlenség és megfilmesíthetőség” romantika előtti és utáni korszakát illetően (112. old.).

Az optikai médiumok tényleges (a fotográfiától a számítógépig terjedő) története a már említett tárolás szempontjával kezdődik. (A „tulajdonképeni filmtörténet” ugyanakkor a celluloid mint hordozó alkalmazásától datálható, melynek „kémiaja nem véletlenül áll közeli rokonságban a robbanóanyagokéval” 185. old.) „Ha a regénynek sikerült a magányos olvasóban *laterna magica*-szerű képeket előhívni, úgy ezeknek a belső képeknek – már csak a regény sikeres eladása miatt is – alapvetően nem volt szabad tárolatóknak lenniük.” (123. old.) A fényképezéssel bekövetkező „történeti szakítás” másik – a festéztörténetet szempontjából fontosabb – szempontja a fény rögzítésének a korábbiakhoz képest radikálisan más módja. (A fény „alkímiája” egy vele összefüggő másik történetet is előhív, a fény „tetteiről és szenvedéseiről” szóló színtanok történetét – a goethei, az emberi szem „alkotótevékenységét” feltételező *negatív utókép-hatástól* a szem tehetetlenségén alapuló *pozitív utókép-hatásig*. Ez utóbbi – mint a mozgókép diszkrét képei folyamatos mozgásként való érzékelésének feltétele – egyúttal az emberi fiziológia és az optikai médiumok „különműségének” újabb bizonyítéka.) A fotográfia előtörténetével összefüggő harmadik szempont a feltalálás feltalálása: „Niépce-cel és Daguerre-rel veszi kezdetét az a korszak, ahol találmányokat, azaz végső soron véletlenszerű történeti eseményeket azok tartósságára, ismételtetésére vonatkoztatón tettek próbára” (137. old.) – ami egyúttal a szabadalmak történetének kezdetét is jelzi. Az egyre bonyolultabb, kollektív erőfeszítésre épülő találmányok és szabadalmak végül a médiumok multimediális történetét is megnyitják; nem abban az általános értelemben, hogy „[n]incsenek médiumok, csak

médiumok kapcsolódásai” (139. old.), hanem az érzékeket külön-külön megszólító médiumokat összefogó „technikai összművészet” (212. old.) értelmében.

A festészet ellencsapása (vagy ha tetszik, diverziója) a „művészi és technikai médium” elkülönítésében nyilvánult meg, olyan képek festésében, „amelyek nem tárgyakat ábrázolnak, hanem magát a festés aktuálisát” (144. old.). A modern festészet „főáramát” ettől fogva ez a kettéválasztás adja – illetve a hagyományos és a tudományos festészet elkülönülése, ahol az utóbbinál a festő „nem saját festői imagináriusát”, hanem tárgya „valóságát” festi –, éppúgy, mint Muybridge galoppozó lovainál, melyek az emberi lélekért folyó médiaháború „ütközeteként” közvetve a mozgófilm feltalálásához vezettek (166–168. old.). A valós és a festői imaginárius különműségének felismerése a percepció átrendeződésével járt együtt, Kittlerrel szólva „az imagináriusnak is hinnie kellett” ebben az átalakulásban. (A modern irodalom hasonló szétválasztáson alapul. A „valós” ábrázolásának Balzac „új polgári realizmusa” felel meg, ahol az *Emberi színjáték* „a korabeli francia társadalom dagerrotípiája kíván lenni” [146. old.]. Az irodalmi médium – mint Kittler rámutat – a festéztől eltérően nem állt konkurenciaviszonyban a fotográfiával, „a maga kontextusában csupán metaforikusan lépett színre, és nem a versenyhelyzet valós nyomásaként” [uo.]. Az irodalmat nem fenyegette létében az új médium, csupán inspirálólólag hatott rá – ami ismét az irodalmi formák, valamint az adaptáció történetéhez vezet vissza; az irodalom „elkezd olyan objektív és konzisztens optikai vezérmotívumokat beépíteni, amelyeket később problémamentesen meg lehet filmesíteni” [147. old.].)

A film (mint mozgókép) a fotográfia statikus, „nullafrekvenciás” képrögzítését a mozgásillúzióért felelős stroboszkóp-hatással, voltaképpen „tetszőlegesen magas frekvenciával” kombinálja. A mozgó kép rögzítésének („pillanatfényképészet”), tárolásának, valamint visszaadásának körülményessége – külön-külön fejlesztések eredményeként – egy önálló kom-

munikációs rendszerben oldódott fel. Az optikai médiumok története ettől fogva a már említett technikai öszmüvészetként, „hibrid médiumként” áll előttünk, melynek – mint a film esetében – a legkülönfélébb „barkácsolások és montírozások” (163. old.) szolgálnak alapul (Colt revolverétől Edison izzólámpájáig, Muybridge pillanatfelvételeitől Marey filmtransport-mechanizmusáig). „Miután az egyes érzékekhez rendelhető területeket fiziológiailag felmérték és technikai úton helyettesítették, nekiláttak, hogy szisztematikusan megalkossák a médiumok kapcsolódási rendszereit, amelyekké időközben a médiumok váltak.” (174. old.) A film esetében ez a folyamat a Lumière testvérekkel és a *kinematográf*val tetőzött. Sikeresen kombinálták az összetevőiben már létező médiumot – egyelőre kizárólag a szemre korlátozva a moziélményt. Az új médium – Lumière-ék öntudatlan, a nézőket „egy imaginárius mozdony célpontjává változtató” kísérletével – egy, az irodalom számára fenntartott funkciót is átvett, a fantasztikumét (177. old.)

A fantasztikum kérdése (Kittler e ponton Todorov elméletére utal) a filmtrükkök és a világitástechnika történetét is bevonja a vizsgálatba – Wagneretől az expresszionista filmig. Wagner áll Kittler szerint a legközelebb az említett médiumszintézis-elvhez, „multimédia-showja” pedig „az emberi test [mediális] megszüntetéséhez” (185. old.). Itt ér el az optikai médiumok története az előadás-sorozat elején tárgyalt embertelenségig; a XX. század elejére a humán-média reláció megfordul, és immár médiatechnológiák, mint amilyen a film, szolgálnak mintául a fiziológia számára (188. old.). Az „újkor filozófiák emberét és szubjektumát” végképp feleslegessé tevő médium a radartechnológián alapuló televízió lesz. A televízió, mely „nem az úgynevezett ember vágya volt, és ma sem az, hanem a messzemenőkig katonai célokat szolgáló elektronika mellékterméke” (226. old.), az első tisztán elektronikus, nem mechanikus elven működő médiumként számos elméleti kérdést vet fel, melyek végül az optikai médiumok történetének (illetve magának az előadásnak) a végéhez

vezetnek. (A médiumok nem rendeltetésszerű használatából, tisztán egymásra utalásukból vagy a hatalmas technológiákkal vont párhuzamukból – a vezérlésből, visszacsatolásból – következő kérdések szintén ezt a véget siettetik.)

A televízió mint az emberi részvételt szükségtelessé tevő, tisztán „elektronikus szem” a „valóstól” való védelem eszköze (237. old.) – közvetve a (ténylegesen) digitális televíziózást és a számítógépek optikai eljárásokon túli, tisztán valós médiumát készíti elő. Technikai korlátai, valamint az ezen korlátok meghaladására szolgáló tömörítési és evolúciós eljárások (a különböző színestévé-szabványoktól a HDTV-ig) a „látható optika eltűnése” (245. old.) és az imaginárius teljes eltörléséig (246. old.) vezetnek. A televíziózás történeti-technikai korlátai – amellet, hogy McLuhan *forró és hideg médiumokról* szóló elméletét is meghatározzák – fontos felismeréssel szolgálnak az elektronikus médiumokról általában. Beláttatják, hogy „az érzékelhető és ennyiben esztétikai tulajdonságok mindig csak technikai kivitelezhetőségüktől függő változók, és éppen ezért az új kivitelezhetőségek lesöprik őket a színről” (242. old.). (A különféle médiumok által biztosított kifejezőeszközök nem feltétlenül változnak meg/tűnnek el, csupán a technológiájuk. A HDTV célja, hogy a mcluhani „médium hűvösét” felszámolja, amit a képfórmátum, illetve képfelbontás megváltoztatásával ér el. A technikai változás ebben az esetben is főként esztétikai következményekkel jár, például a plánok számának megnövekedésével.) A valóssal a fentiek értelmében tökéletesen egybeeső számítógépes képszintézis „a hagyományos művészetekkel szemben egyáltalán nem kíván leképezés lenni” (249. old.). Tisztán digitális, diszkrét bináris értékeken alapuló megjelenítése már nyomokban sem emlékeztet a mechanikus eredetre (ahogy az a televízió esetében még fennállt – lásd Nipkow-tárca), ennyiben már valóban túlmutat a Kittler által felvázolt történet keretein.

Mielőtt Kittlerrel szólva „magukra hagynánk” az optikai médiumok történetét, röviden utalnunk kell a kötet

helyenkénti holizmusára. Abbéli buzgalmában, hogy minden médiumtörténeti folyamatot és fejleményt közös nevezőre hozzon, gyakran felszínesnek ható összefüggésekbe bocsátkozik – ilyen például a nők emancipációját szolgáló szórakoztató-kommersz filmről, valamint az „ellene” a férfiak által feltalált „szerzői művész-filmről” szóló fejtegetés (190–192. old.). Hasonlóan zavaróan hat a „digitális” kifejezés gyakori és általános – a diszkrét érték értelmében vett – használata, az élő nyelvek és a magas szintű programozási nyelvek közti párhuzam (214. old.), valamint az additív és szubtraktív színkeverés összemossa a színes televízió és a „elektronizált négyszínnyomás” kapcsán (222. old.). A zavar többnyire a párhuzamok utalásszerűségéből és kifejtetlenségéből következik, valamint az előszeretettel alkalmazott anekdotákból. Ez utóbbiak „bármennyire beszédesek is tudománytörténeti szempontból” (195. old.), voltaképpen túlterhelik az eleve igen sűrű szöveget – ám mit sem vesznek el a kötet informatív és gondolatébresztő mediálarcheológiájából.

KISS GÁBOR ZOLTÁN

Horváth Iván: Gépeskönyv

Balassi Kiadó, Budapest, 2006. 384 old., 2600 Ft. Opus Irodalomelméleti Tanulmányok, Új sorozat 9.

Horváth Iván rendkívül rideg címet adott 2006-ban megjelent tanulmánygyűjteményének. A „gépeskönyv” szót nem először használja fel: e néven működik a volt tanítványai által alapított képzeteskönyv-kiadó is az ELTE berkein belül. (Hogy valójában hol is működik, azt persze nem lehet megmondani, mindenesetre kiadványai az ELTE szerveréről érhetők el.) Ugyanakkor a cím még a borító hideg egyszerűsége ellenére is magában hordja a képeskönyvre asszociálás lehetőségét, s a könyvet olvasva ez a képzetársítás egyre erősebbé válik. A szövegek többsége valóban kötődik a gépek (értsd: számi-