

Jay David Bolter – Richard Grusin: A remedializáció hálózatai

Absztrakt

A tanulmány Jay David Bolter és Richard Grusin paradigmaticus kötetének (*Remediation. Understanding New Media*) meghatározó, harmadik fejezete, melynek középpontjában a magyar szakirodalomban remedializációként (remediation) ismert fogalom áll. A szerzők számos példa felsorakoztatásával teszik érthetővé az olvasók számára azt a remedializációs folyamatot, amelyben az új vizuális médiatechnológia a régi eszközök funkcióival, azokat felülmúlva gyakorol hatást társadalmi és kulturális szinten egyaránt.

Szerző

Jay David Bolter a Georgia

Technológiai Intézet Wesley Újmédia Központjának professzora és társigazgatója.

Kutatásai az újmédia-technológiák társadalomra és művészetekre gyakorolt hatásaira egyaránt kiterjednek.

Eddig megjelent magyar nyelven: *Ekphraszisz, virtuális valóság és az írás jövője*, Helikon, 2004/3, 349-365.

Richard

Grusin a Wisconsin-Milwaukee Egyetem professzora,

továbbá a Center for 21st century Studies igazgatója. Legújabb kötete 2010-ben

jelent meg *Premediation:*

Affect and Mediality After 9/11 (Palgrave Macmillan)

címmel.

Jay David Bolter – Richard Grusin: A remedializáció hálózatai

Televízió, film, számítógépes grafika, digitális fotográfia és virtuális valóság: ezeket a technológiákat médiumokként ismerjük és használjuk kultúránkban. Ez a kulturális felismerés nem csak abból fakad, ahogyan az egyes technológiák működnek, de abból is, ahogyan más médiumokhoz viszonyulnak. Mindegyik részt vesz egy olyan technikai, szociális és gazdasági kontextusok alkotta hálózatban, amelyből a médium mint technológia felépül.

Mi a médium?

A következő egyszerű definíciót ajánljuk: médium az, ami remedializál. ^[1] Birtokba veszi más médiumok technikáit, formáit, azok társadalmi jelentőségét, és a valós nevében megkísérel versenyre kelni velük, vagy megpróbálja átformálni őket. A médium a mi kultúránkban soha nem működhet elszigetelve, mivel a többi médiummal a tiszteletadás és a rivalizálás révén folyamatos kapcsolatot tart fenn. Talán vannak vagy voltak olyan kultúrák, amelyekben a reprezentáció egyik formája (talán a festészet vagy a zene) egyáltalán nem vagy kevésbé utalt a többi médiumra. Az effajta elszigeteltség ma már lehetetlennek tűnik, hiszen egy médium reprezentációs erejét észre sem vesszük, ha nem utal más médiumokra. Ha valaki feltalálná a képi ábrázolás egy új eszközét, akkor feltalálói, felhasználói és gazdasági támogatói óhatatlanul megpróbálnák szembeállítani a filmmel, a televízióval és a digitális grafika változatos formáival. Bizonyára azt állítanák, hogy az új eszköz sokkal jobban jeleníti meg a valóst vagy az autentikust; a valóst vagy autentikust pedig úgy definiálnák újra, hogy a definíció az új eszköznek kedvezne. Az új eszközt nem lehetne médiumszámba venni mindaddig, amíg ezt meg nem tették.

Az elmúlt ötven évben a digitális számítógép ezen a „mediatizációs” folyamaton ment keresztül. A programozható digitális számítógépet mint számoló berendezést (ENIAC, EDSAC stb.) az 1940-es években találták fel; az 1950-es évekre a gépet a nagyvállalatok és az adminisztratív szféra már számlázásra, könyvelésre is használta. Abban az időben a támogatók a számítógépet már az írás új technológiájának tekintették. Ez volt tulajdonképpen az üzenete a mesterséges intelligenciát propagáló mozgalomnak, amely az 1950-es évek elején kezdődött A. M. Turing híres, *Számológépek és gondolkodás* című tanulmányával. Nem az volt jelentős kulturális hozzájárulás a mesterséges intelligencia területéhez, hogy a számítógépet egy újfajta elmeként lehetett felfogni, hanem inkább az a szimbólumkezelő tulajdonság, amely orvosolni tudta a korábbi, esetleges szimbólumkezelő eszközök, például a kézírás vagy a nyomtatás hiányosságait.

Amíg a számítógép ritka és drága volt, és csak nagyobb intézmények szakemberei tudtak hozzáférni, addig korlátozott volt remedializáló funkciója is. Az 1970-es években megjelent az első szövegszerkesztő, az 1980-as években pedig az első asztali számítógép. A számítógép csak ezután vált médiummá, mivel csak ekkor léphetett be az üzleti szféra társadalmi és gazdasági keringésébe, és csak ekkor tudta felváltani a mára már eltűnő írógépet.

Bár a számítástechnikai eszköz önmagában nem számított médiumnak (még a felhasználóbarát szövegszerkesztő sem), a társadalmi és kulturális funkcióival együtt mégis azzá vált. (Sőt, az 1980-as és 1990-es években a digitális számítógép új technikai és szociális funkciókkal gyarapodott, valamint a vizuális és egyéb reprezentáció második médiumává vagy inkább médiumok sorozatává vált.)

Egy új médium kulturális meghatározása már az eszköz feltalálása közben illetve bizonyos tekintetben már előtte megkezdődik. Az eszközön dolgozó szakemberek tisztában vannak azzal, hogy hova illene a médiagazdaságban, és mit fog remedializálni, hasonlóan ahhoz, ahogy a tizenöt-tizenhatodik századi nyomdászok is tudták, hogy találmányukkal a kéziratokat váltják fel; vagy gondoljunk csak a tizenkilencedik századi fotográfiára. Az is előfordul, hogy összességében egy egészen más célt szolgáló eszközön dolgoznak, és vagy ők, vagy valaki más jön rá az új médium megalkotásának lehetőségére. Néhány esetben a lehetőség csak lassan, az eszköz fejlődésével és változásával bontakozik ki (ahogy az a rádió és a telefon esetében is történt). A létező médiumokkal bárminemű kulturális kapcsolat lehetőségének megkezdése nélkül valószínűtlen, hogy egyáltalán ne legyen kapcs



A populáris média kultúratudományos megközelítései (pl. Douglas Kellner *Media Culture* című munkája) joggal ragaszkodtak a médiaeszközök formai és anyagi tulajdonságainak szoros kapcsolatához, a „tartalmakhoz”, továbbá gazdasági és társadalmi funkciójukhoz. A különböző elemek valóban olyan szorosan kapcsolódnak össze, hogy sosem lehet majd teljes mértékben szétválasztani őket; latouri értelemben a médium hibrid. Azt állítani például, hogy az amerikai televíziózás kereskedelmi költségvetése okolható azért, hogy a tartalom unalmas – vagy legalábbis arra sarkallja az embereket, hogy domináns ideológiákkal vagy egyebekkel azonosuljanak -, együtt jár a televízió technikai formájának (mint a programok gyártásának és terjesztésének) és gazdasági kifejeződésének elkülönítésével. A kereskedelmi finanszírozás tulajdonképpen épp úgy elválaszthatatlan az amerikai televíziózás médiumától, mint annak különféle társadalmi használatai (ún. *TV dinners*, azaz tévézés közben fogyasztható, előre csomagolt vacsorák fogyasztása; a gyerekek szórakoztatása, vásárlási szokások meghatározása). Ezalatt nem azt értjük, hogy például az államháztartás ne tudna megtervezni egy másféle rendszert, hanem inkább azt, hogy az államháztartás újradefiniálhatná az amerikai televíziózást mint technológiát vagy médiumot. Ez nem azt jelenti, hogy a finanszírozás módja teszi az amerikai televíziózást, hanem hogy egy adott technológia, mint például a televízió jellege a formai, materiális és társadalmi gyakorlatok hálózatában alakul ki.

Amikor a médium egyetlen aspektusára (és más médiumokkal való remedializációs kapcsolataira) koncentrálunk, a többi szempontot is be kell vonnunk a diskurzusba. A film esetében például, ha megnézzük, mi történik a vásznon (egy elsötétített moziteremben), láthatjuk, hogy a film miként alakítja át a közvetlen hozzáférhetőség [*immediacy*] azon értelmezéseit, amelyeket ez idáig a színház, a fotográfia és a festészet segítségével határoztunk meg. A film befejeztével, miután felgyúlnak a fények, és visszasétálunk a külvárosi pláza folyosójára, mégis rájövünk, hogy a remedializáció még mindig nem ért véget, számtalan képpel (plakátokkal, számítógépes játékokkal és kivetítőkkel), társadalmi és gazdasági termékekkel (a választható filmek ajánlásával, a jegyek és frissítők árazási stratégiáival) szembesülünk. Mindez nemcsak magának a filmnek teremt egyfajta kontextust, hanem részt vesz a film mint médium megalkotásának folyamatában úgy, ahogy azt ma az Egyesült Államokban értelmezik. El kell ismernünk a film hibrid voltát anélkül, hogy bármely tulajdonságát fontosabbnak tartanánk a többinél. A kritikai kultúrakutatás [*cultural studies*] populáris médiáról folytatott elemzéseinek többségében szintén benne rejlik, hogy a film és a televízió gazdasági és kulturális ideológiákat hordoznak, illetve foglalnak magukban, és hogy főként a médiát kell tanulmányozni ahhoz, hogy leleplezzük az általa képviselt ideológiákat, és megtanuljunk ellenállni nekik (Kellner, 1995). Igaz, hogy a médium formai tulajdonságai tükrözik annak társadalmi és gazdasági jelentőségét, mégis éppen annyira igaz az is, hogy a társadalmi és gazdasági szempontok tükrözik a formai és technikai tulajdonságokat.

A REMEDIALIZÁCIÓ MATERIÁLIS ÉS GAZDASÁGI DIMENZIÓI

A kritikai kultúrakutatók már elismerték és feltárták a remedializáció gazdasági szempontjait. Minden egyes új médiumnak úgy kell megtalálnia gazdasági helyét, hogy lecseréli vagy helyettesíti azt, ami már elérhető; csak akkor lesz kedvező fogadtatása és így gazdasági sikere, ha a fogyasztókat sikerül meggyőzni arról, hogy az új médium továbbfejleszti a régebbi eszközök nyújtotta élményt. Ugyanakkor a szakemberek gazdasági sikere az új médium által igényelt státusztól függ. Ezért tartanak igényt a webszerkesztők magasabb fizetésre, mint a nyomdatechnikusok és tervezőgrafikusok, hiszen érdekükben áll elhitélni, hogy a digitális média nem csak helyettesíti a nyomtatott dokumentumokat, hanem jelentős mértékben fejleszti is azokat.

A szórakoztatóipar felfogása a remedializációról mint újracsomagolásról [*repurposing*] szintén felfedi a társadalmi és az anyagi szempontoktól való gazdasági elválaszthatatlanságát. Úgy értelmezi az újracsomagolást, mintha beleöntenénk egy ismerős tartalmat egy másik médiumformába (ahogy egy képregénysorozatból akciófilmet, rajzfilmet, videójátékot és játékfigurákat, társasjátékokat stb. készítenek). A cél nem az, hogy lecseréljék a korábbi formákat, amelyeknek a jogait szintén az adott cég birtokolja, hanem az, hogy a tartalmat a lehető legtöbb piacra eljuttassák. Az új médiumok egyrészt tiszteletadó remedializációval más termékektől veszik jelentésüket, miközben hallgatólagosan olyan élményt ajánlanak, amelyet a többi forma nem képes nyújtani. Ezek a termékek együtt egy hipermediált környezetet képeznek, amelyben az „újrafelhasznált” tartalom minden érzék számára egyszerre elérhető, mintha a *Gesamtkunstwerk* valamiféle paródiája lenne. Az olyan sikerfilmek esetében, mint például a Batman-sorozat, az újrafelhasználás lényege, hogy a gyerek Batman-videót nézzon, miközben Batman-köpenyben eszi a hamburgert a batmanes csomagolópapírból, kezében Batman-figurával – a cél tehát az, hogy szó szerint a gyerek összes érzékszervét lefoglalják.

Az újrafelhasználást mikrogazdasági fogalmak szintjén is vizsgálhatjuk, mint anyagok és gyakorlatok átforgatását. Amikor a művészek és technikusok elkészítik egy új médium apparátusát, azt a régi médiumok figyelembevételével teszik, úgy, hogy amikor csak lehet, anyagokat és technikákat kölcsönöznek és vesznek át tőlük. Gutenberg és a nyomdászok első generációja ennek megfelelően alkalmazta a kéziratok betűformáit és szedését, úgy szerkesztve a nyomtatott könyvet „mintha az is kézirat lenne, csak éppen jobb”, sőt, még az anyagokat is kölcsönözték. A papírt már régóta használták a kéziratokhoz, és a kötés technikája is változatlan maradt (Steinberg 1959). Miután a nyomdászok megnyerték a remedializáció könnyűnek mondható csatáját, a tizenötödik század végén és a tizenhatodik század elején a kézirat modelljét hátrahagyva a betűformák leegyszerűsödtek, a szerkesztés pedig szabályosabb lett. Míg a kézirat oldalai sötétek voltak a kézzel megrajzolt betűk tintájától, a nyomdászok rájöttek arra, miként használják úgy takarékosan a tintát, hogy mégis tisztán olvasható oldalakat kapjanak. A fotó

esetében Talbot, az egyik úttörő, a korabeli eszközök pontos perspektívaábrázolásra való alkalmatlansága miatti elégedetlenségével indokolta találmányát, amelynek megfelelően még a „kamera” megnevezéssel is a *camera lucida*t^[2] remedializálta (Trachtenberg 1980: 27; Kemp 1990: 200). A filmtechnikusok és -producerek pedig a fotográfiát és a színpadi játék gyakorlatát remedializálták. Ezt a többszörös remedializációt a korai filmek régi megnevezése, a fotójáték is kifejezi, a *mise-en-scene* fogalmát pedig szintén a színházi gyakorlatból kölcsönözték, arra utalva, hogy a filmrendező irányítja a vizuális megjelenést. A számítógépes grafika és a grafikus programok a manuális festészet és a tervezőgrafika gyakorlatából kölcsönzik technikai megoldásaikat és elnevezéseiket: ecset, festékszóró, színpaletta, szűrők stb. A világháló tervezői úgy remedializálták a tervezőgrafikát, hogy a nyomtatott sajtót és a magazinokat használták mintának – ez utóbbiak viszont esetenként maguk is a webes tervezőgrafikát alkalmazzák.

TÁRSADALMI DIMENZIÓ

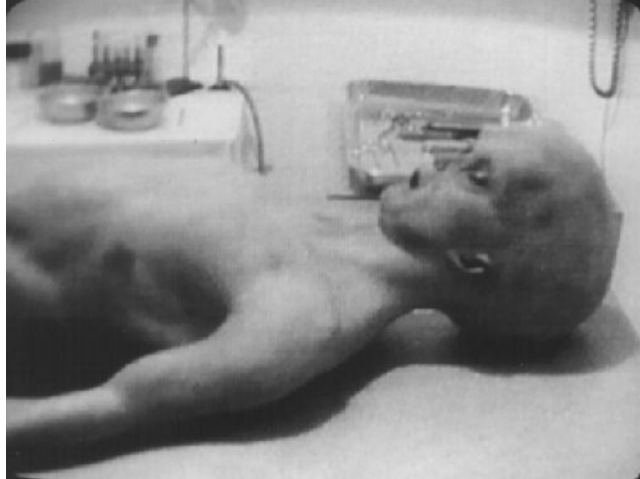
A remedializáció materiális gyakorlata egyben a társadalmi berendezkedések remedializálását is magában foglalja, elsősorban azért, mert az új médium gyakorlóinak igényt tarthatnak azoknak a státuszára, akik a korábbi eszközzel dolgoztak. A filmsztárok olyan művészek szeretnének lenni, mint amilyenek a képzett színházi színészek, számos filmrendező pedig (legalábbis az 50-es évektől) a film „szerzőjeként” kívánja magát feltüntetni. A televíziós drámák színészei és rendezői pedig a filmesekéhez hasonló rangot szeretnének kivívni alkotásaiknak. A néző megindítónak találja, ha akár színpadon, filmben vagy tévében a szerző vagy a színész hitelesnek tűnik – ez kínálja a közönség számára a valódiság élményét. A film- és tévészínészek és rendezőik igényt tarthatnak a színpadi előadás fejlesztésére abban az értelemben, hogy az újabb média elérhetőbb módon kezeli a népszerű témákat, és egy olyan közönséget is vonz, amelyet a huszadik századi színháznak már nem sikerül. Mindeközben a videojátékok készítői abban reménykednek, hogy interaktív termékeik talán egyszer elérik az éppen futó filmek népszerűségét. Még azzal is próbálkoznak, hogy rávegyék a filmsztárokat, hogy legalább hangjukat adják ezekhez a narratív számítógépes termékekhez. A játékkészítők remedializációik sikerességének bizonyítékeként a játékok sokoldalú vonzerejére hivatkozhatnak.

A tizenkilencedik-huszedik századi fotográfia helyzete egy sokkal bonyolultabb esetet példáz. A festészettel való versengésben néhány fényképész (például Henry Peach Robinson) arra törekedett, hogy művésznek tekintsék, míg mások (például Lewis Hine, Edward Weston és August Sander) inkább társadalomtörténészként vagy akár természettudósként tettek szert hírnévre. A belső nézeteltérések oka egyszerre magyarázható a médium anyagi és formai alapjával és a remedializáció azon társadalmi természetével, melyet a fényképészet felvállalt. Mindeközben a néző átalakult fotóssá. Daguerre maga mondta, hogy „a dagerrotípia segítségével bárki megörökíthet egy kastélyt vagy a vidéki házát; az emberek gyűjteményeket fognak létrehozni, melyek annál értékesebbek lesznek számukra, mivel a művészet képtelen utánózni ezt a pontosságot és a részletgazdagság tökélyét (...). Az előkelő osztályokat fogja leginkább vonzani ez az

elfoglaltság, és annak ellenére, hogy a végső eredményt csak kémiai eszközökkel lehet elérni, az ezzel járó kevés munkában a hölgyek fogják leginkább örömeiket lelteni.” (Trachtenberg 1980: 12-13.) Daguerre már kezdettől fogva látta a remedializáció azon társadalmi szempontjait, amelyeket találmánya jelentett, még akkor is, ha nála a „mindenki” kifejezetten a vagyonos rétegek férfi- és nőtagjaira vonatkozott. A formai remedializáció, miszerint a dagerrotípiát több részletet örökít meg, mint a festmény, azt jelentette, hogy a technika jobban kiszolgálja a tizenkilencedik században megjelenő gazdag gyűjtők igényeit. Daguerre-nek nem egészen volt igaza, hiszen Eastmannel ^[3] a fotográfia később egy szélesebb és kevésbé tehetős réteg, a középosztály időtöltése lett. Lényegében tehát már a fotó egyik korai feltalálója is felismerte, hogy a fényképészet nemcsak a technikai részletekről, hanem a társadalmi szokásokról is szól.

A remedializáció mindkét logikájának van társadalmi dimenziója mind a befogadók, mind a felhasználók számára. Ezidáig a *közvetlen hozzáférés* [*immediacy*] fogalmát kétféleképpen, episztemológiai és pszichológiai értelemben használtuk. Episztemológiai értelemben a közvetlenség áttetszőséget jelent, tehát a közvetítés vagy ábrázolás hiányát. Ezen elképzelés szerint a médium kitörli önmagát, és magára hagyja a nézőt az ábrázolt tárgyakkal, hogy aztán a néző azokat közvetlenül megismerhesse. Pszichológiai értelemben közvetlenségnek nevezzük a néző azon érzését, melynek során a médium eltűnik, és a tárgyak szinte kézzelfoghatókká válnak; azt az érzetet, amely során az élmény valódinak tűnik. A *hipermediáció* szintén két hasonló értelemben fordul elő. Episztemológiai értelemben a hipermediáció átlátszatlanság, vagyis az a tény, hogy a világ megismerése médiumokon keresztül történik. A néző tudatában van a médium jelenlétének, és annak, hogy a közvetítés aktusai által tanul, vagy magáról a közvetítésről tanul. Pszichológiai értelemben a hipermediáció a média jelenlétében való tapasztalás és egyben jelenlétének megtapasztalása; ragaszkodás ahhoz, hogy a médium által nyújtott élmény nem más, mint a valóság megélése. Az élmény autentikusságának vonzereje az, ami a közvetlen hozzáférés és a hipermediáció logikáit összekapcsolja.

Ez a vonzerő is társadalmi konstrukció, hiszen világos, hogy nemcsak az egyének, de a különböző társadalmi csoportok is eltérően határozzák meg az autentikusság fogalmát. Ami az egyik csoport számára közvetlenül hozzáférhetőnek tűnik, az a másik számára lehet, hogy sokszorosan közvetített, vagyis hipermediált. A mi kultúránkban a gyerekek a rajzfilmet és a képeskönyveket az áttetsző közvetlenség logikájával értelmezik, míg a felnőttek nem. A felnőttek között a kifinomultabb csoportok hipermediáltként élhetnek meg egy médiaeseményt, míg a kevésbé kifinomultak közvetlenül hozzáférhetőnek tekintik. Az 1990-es évek közepén széles körben (még a videotékákban is) elterjedt egy film arról, hogy amerikai orvosok egy úrlényt boncolnak. Amikor az UFO-vita ellenzői és pártfogói megvizsgálták a videót, vitájuk pontosan a film értelmezését érintő különböző logikákról szólt. A kritikusok a közvetítettség, a megrendezettség jeleit keresték, például a falon lévő telefon nem a boncolás állítólagos időszakából származott. Ezzel szemben az UFO-hívók azt igyekeztek alátámasztani, hogy a film a tényleges boncolásról készült valódi felvétel. Az UFO-filmekről és -fotókról szóló összes vita az áttetszőség kérdésével foglalkozik.



Az UFO-boncolás felvételeiről azt állították, hogy nem sokkal egy rejtélyes repülő csészealj becsapódása (1947) után készültek.

A hipermediáltság megtapasztalása szintén a felhasznált média társadalmi konstruáltságától függ. A színpadra állított rockkoncertek tulajdonképpen olyan hipermediált események, amelyeket senki nem értelmez áttetszőként abban az értelemben, hogy a médiumnak el kellene tűnnie, vagy meg kellene feledkeznünk róla. Azzal azonban, hogy a rajongók közvetlen kapcsolatba kerülnek magukkal a médiumokkal (a hangokkal, a fényekkel, a kivetített képekkel), olyan élményt kapnak, melyet valódiként élnek meg. Ezzel szemben mások elhatárolódnak ettől, és visszautasítják, vagy csak egyszerűen közömbösek maradnak iránta. Ez az elhatárolódás részben a társadalmi csoportosulástól is függ. Az amerikai keresztény jobboldal például eleve úgy értelmezi a rockzenét, hogy kénytelen elhatárolódni tőle. A rockzene bűnösségét elsősorban a dalszövegeknek tulajdonítják, de valójában a hipermediáltság természete zavarja őket. A rockzene igényli, sőt talán inkább megköveteli, hogy a néző/hallgató személyesen bevonódjon a hipermediáltságba, hogy „feladja magát” a zenéért. Ez a feladás annál is inkább fenyegető, mivel magán a médiumon túl semmit nem tartogat, nem létezik olyan világ, amelybe a „használó” beléphetne – épp úgy, mint ahogy a konvencionális reprezentációs médiumba, a lineáris perspektívával ábrázolt festménybe sem lehet belépni. A rockzene látszólag a tiszta élményt, a tiszta valóságot kínálja fel (ugyanazt kínálta a wagneri opera a tizenkilencedik századi közönségnek vagy még régebben, Plátón idejében a görögöknél a líd hangsorban játszott fuvalaszó); valóságot kínál abban az értelemben, hogy a közönség érzékeit nem tévesztheti meg.

A fotográfia fontos példája a közvetlen hozzáférés és a hipermediáció logikájával kapcsolatos társadalmi vitának. Amikor Niepce, Daguerre és Talbot és még sokan mások az általuk alkotott eszközt úgy szerették volna láttatni, mint ami közvetlen hozzáférést biztosít, tulajdonképpen annak társadalmi beágyazódását próbálták irányítani. Egy hosszas és bonyolult vita következett, amelynek során olyan meghatározó személyek érveltek ellene, mint Baudelaire, de alapvetően a közvetlen hozzáférés győzött, és a nyugati társadalom elfogadta azt az elképzelést, miszerint a fotó valóságként örökíti meg a világot. Manapság a digitális fotográfia igényli ezt a helyet magának, és így egy olyan hibrid kel életre, amelynek a társadalmi és gyakorlati jelentéseit át kell dolgozni.

Évtizedek óta, már a digitális fotográfia előtt, arról szólt a vita, hogy vajon a rajzolás és a fényképészet nyugati technikáit a konvenció vagy pedig az emberi látás ösztönös elvei és az euklidészi tér uralkodik-e; vajon ezek a technikák valóban tudományosan örökítik-e meg a világot, ahogy azt „a fényben” látjuk. Annak ellenére, hogy a keményvonalas társadalmi konstruktivisták és sok más posztmodern író is megingathatatlanul azt vallja, hogy a lineáris perspektívát használó ábrázolások épp annyira mesterkélték és önkényesek, mint a többi, sok pszichológus és művészettörténész mégis ennek ellenkezőjében hisz. A kérdés empirikus vizsgálatában olyan egyéneknek mutattak (többségében Afrikában) perspektivikus rajzokat, fotókat és filmeket, akik azelőtt még sosem láttak ilyesmit. A viszonylag kisszámú kísérlet vegyes eredményeket hozott. Amikor először mutatták a rajzokat és a fotókat, a kísérleti alanyok eleinte nehezen értelmezték a képeket, de pár perc múlva vagy egy-két próbálkozás után nem okozott nekik gondot a képek megértése. Más kísérleteknél szintén elenyésző nehézséget okozott, hogy az alanyok értelmezzék a vágás konvencióit alkalmazó filmeket (Hagen 1980, 1. kötet; Messaris 1994).

Az ilyesfajta kísérletek is azt mutatják, hogy a közvetítettség [*mediation*] társadalmi vagy technikai szempontjait nem szabad alárendelni egymásnak. A nyugati és az afrikai emberek egyértelműen a velük született, vizuális észlelési rendszerüket használták ahhoz, hogy feldolgozzák a képeket, de az is tisztán látszik, hogy a képek társadalmilag beágyazottak. A nyugati ember számára a fényképészet és a perspektivikus ábrázolás olyan médiumnak számít, mely áttetszőként van megalkotva. Ám a képek csak azért áttetszőek, mert a nyugatiak már megtanultak átlátni rajta, „átnézni” azokon a konvenciókon, amelyek a papíron vannak, és egy statikus, monokuláris nézőpontot nyújtanak. Amikor ugyanazokat a képeket először adták az afrikaiak kezébe, akkor ők hipermediáltnak érezték azokat. Volt olyan, aki még sosem látott papírt, így már önmagában az a jelenség is idegen volt számára, hogy egy papír képet hordoz (Messaris 1994). Az első fázis után, miután a kísérleti alanyok hozzászóltak a képekhez, és megfelelően tudták értelmezni azokat, a médium továbbra sem vált az eddig tárgyalt értelemben áttetszővé, mivel az afrikaiaknak eddig nem volt lehetőségük kialakítani azt a kollektív választ a perspektivikus képre, fotóra vagy realista filmre, amit a nyugati kultúrának mára már sikerült elsajátítania. Az a tény azonban, hogy az emberek ilyen gyorsan képesek voltak megtanulni, miként kell értelmezni a képeket a nyugati szokás szerint, azt jelzi, hogy a kép előnyt követ a fény terjedésének tulajdonságából, amely ugyanolyan a fejlődő országokban, mint nyugaton. A társadalmi beágyazottságtól függ, hogy mi számít áttetszőnek vagy hipermediáltnak, de a közvetlen hozzáférés társadalmi meghatározottsága nem önkényes, és technikai részletektől sem mentes. Viszonylag könnyű volt a lineáris perspektívát áttetszőnek és természetesen láttatni, mivel a láttatás folyamata a fény és a látás (nyugati) fizikájára támaszkodik.

A közvetlen hozzáférés és a hipermediáció társadalmi dimenziója legalább annyira fontos, mint a formai vagy a technikai szempontok. Szükségtelen lenne ugyanakkor tagadni az utóbbi fontosságát ahhoz, hogy értékelni tudjuk az előbbi, és szükségtelen lenne lefokozni a technikai és pszichológiai szempontokat a társadalmi dimenzióhoz képest. A médium bármely aspektusának

háttérbe szorítása felesleges. Ugyanez vonatkozik a médiumok gazdasági vonatkozására is, aminek a marxisták (és kapitalisták) igyekeznek minden más tényezőt alárendelni. Mi több, úgy reagálhatunk legkönnyebben a technikai meghatározottság bosszantó kérdésére (még ha nem is tudjuk egyértelműen megválaszolni), ha igyekszünk minden tekintetben feltárni a médiumokat és a közvetítettséget.

A MŰALKOTÁS A REMEDIALIZÁCIÓ KORÁBAN

Mielőtt a technológiai meghatározottság kérdésével foglalkozunk, szólnunk kell a remedializáció politikai dimenziójáról is. Annak ellenére, hogy a remedializáció nem másolás vagy technikai sokszorosítás, nem tudunk a társadalmi és politikai dimenziókról beszélni úgy, hogy ne említenénk meg Walter Benjamin meghatározó, *A műalkotás a technikai reprodukálhatóság korában* (1936) című esszéjét. Benjamin azzal érvel, hogy a technikai reprodukálhatóság alapvetően megváltoztatja a művészet természetét, egy olyan változást hoz, amely tönkreteszi a műalkotás „auráját” azzal, hogy kiemeli a műalkotást a rítus és a hagyomány kontextusából, amelybe addig történetileg beletartozott.

A fotográfiára és különösen a filmre hivatkozva Benjamin leszögezi, hogy a technika újfajta politikai vagy forradalmi lehetőséget teremt a tömeges művészet számára, egy olyan lehetőséget, amely veszélyes is lehet – ahogy arra esszéje végén Marinetti és a futuristák tárgyalásánál figyelmeztet minket.

Benjamin érvelésének, miszerint a technikai reprodukálhatóság eljárásai politikai hatalmat jelentenek, megvan a mai megfelelője abban az állításban, hogy az újmédia, különösen az internet, egy újfajta demokráciát fog hozni. Howard Rheingold szerint például „a számítógépes kommunikáció politikai jelentősége annak tudható be, hogy képes versenyre kelni a meglévő politikai hierarchia kommunikációs eszközeinek monopóliumával, és így talán képes újjáéleszteni az állampolgári demokráciát.” (1994: 14) A vita legextrémebb verziója John Perry Barlow *Cyberspace függetlenségi nyilatkozata*,^[4] amelyben kijelenti, hogy a kibertér egy olyan új politikai színtér, amelyben az ipari kapitalizmus törvényei már nem alkalmazhatók, és hogy a monitorainkon (esetleg közvetlenül azokon túl) egy új politikai rend található. Ezek az internet- és újmédia-fanatikusok sokkal naivabbak vagy legalábbis kevésbé kifinomultak, mint Benjamin, hiszen azzal érvelnek, hogy a digitális technológia egy olyan áttetsző demokráciát ajánl, amelyben a politikai reprezentáció médiuma eltűnik, és az állampolgárok közvetlenül egymással vagy a kormánnyal tudják megbeszélni nézeteiket. Benjamin úgy gondolta, hogy a film sokkal összetettebb módon oktatja a közönség tömegeit.

Benjamin azzal kezdi gondolatmenetét, hogy a filmtechnológia vagy az általános értelemben vett technikai reprodukálhatóság szétmorzsolja a művészeti alkotás auráját azáltal, hogy megszünteti vagy teljesen eltörli a távolságot a mű és befogadója között. Azzal, hogy a műalkotást elmozdítják a múzeumokból és katedrálisokból, az közelebb kerül a nézőhöz. Elsőre úgy tűnhet, hogy Benjamin

tulajdonképpen azt mondja, hogy a technikai reprodukálhatóság az áttetsző közvetlenség iránti igényre válaszol, sőt esetleg eleget is tesz annak, hiszen az aura eltávolítása formailag kevésbé közvetetté, pszichológiai értelemben közvetlenné teszi a műalkotást. Másfelől pedig úgy tűnik, hogy a Benjamin által emlegetett technikai reprodukálhatóság kivált egyfajta lelkesedést is a médiumok iránt. A film esetében Benjamin úgy jellemzi a nézőt, mint akit megzavar a jelenetek gyors egymásutánisága; egyszerre elbűvöli és felrázza a film. Benjamin ezért állítja szembe a filmnézést egy festmény megtekintésével. A filmnézővel szemben a festmény szemlélője elmerül a képben, mintha maga a médium eltűnne. Talán Benjamin számára a film nyújtotta közvetlen hozzáférés tulajdonképpen az, ami a médiumok iránti csodálatból nőtte ki magát: a közvetítettség elismert megtapasztalása.

Benjamin számára a film olyan médium, amely a technika és a valóság elválaszthatatlanságát demonstrálja. Hangsúlyozza a film elkészítéséhez kapcsolódó apparátus bonyolultságát, aminek következményeként a jelenetekben nincs egység és teljesség. Pontos operatőri, szerkesztői és egyéb reprodukciós munkálatokat igényel, hogy a film összefüggőnek, varratmentesnek látszódjék, hogy közvetítettsége eltűnjön. Ironikus, hogy míg a filmkészítők azon fáradoznak, hogy eltüntessék az anyagi és technikai közvetítettség jeleit, a végső termék mégis épp a képek gyors egymásutániságával hívja fel a figyelmet az esztétikai, időbeli és formai közvetítettségre, méghozzá úgy, ahogy azt a hagyományos festészet soha nem tenné. Benjamin szerint a festő és az operatőr egészen más munkát végeznek:

“A festő munkája során természetes távolságot tart tárgyával szemben, az operatőr mélyen behatol a dolgok szövetébe. A kettejük által alkotott képek hihetetlenül különbözőek. A festőé totális, az operatőré darabokra szabdalt, a sok apró rész pedig egy újfajta törvény szerint illeszkedik össze. *Így a mai ember számára a valóság filmbéli ábrázolása azért hasonlíthatatlanul jelentősebb, mert a valóság apparátustól mentes látványát, ami a műalkotásoktól joggal elvárható, éppen az apparátussal történő legintenzívebb áthatás biztosítja.*” [5]

Benjamin arra sarkall minket, hogy újrafogalmazzuk a kérdést: vajon „a remedializáció korában” mit kérhetünk számon egy műalkotáson? Olybá tűnik, Benjamin szerint egyszerre lehetséges az, hogy a közvetítettséget magunk mögött hagyva eljussunk egy olyan valóság szemlélethez, amely minden eszköztől mentes, és hogy ennek eredményeképpen akár egy politikai forradalom is bekövetkezhet. Mivel egy olyan időszakban, mint amilyen most a miénk, a média és a közvetítés folyamata nyíltabban elismert és megbecsült, az esztétikai cél és annak politikai következményei is jelentősen különböznek. A művészeti alkotás ma már egy olyan valóság szemléletet kínál, amely képtelen mentesülni a közvetítettségtől és a remedializációtól, miközben az újmédia arra törekszik, hogy egy közvetítésmentes valóság szemléletet jelenítsen meg. Ennek megfelelően a remedializáció nem teszi tönkre a műalkotás auráját, hanem mindig egy másik médiaformává alakítja.

TECHNOLÓGIAI DETERMINIZMUS

Míg Benjamin esszéjét gyakran a klasszikus marxista gondolat implicit technológiai meghatározottságának kifejeződéseként olvasták, a mai gondolkodók igyekeznek elkerülni a determinizmus vádját. Az angol marxista Raymond Williams (1975) még két évtizeddel ezelőtt is az ellen érvelt, hogy az új technikákat „a kutatás és fejlesztés belső folyamata során fedezik fel, melyek azután meghatározzák a társadalmi változás és haladás feltételeit.” [6] Egy olyan nézet ellen tiltakozott, amelynek népszerűsége az 1960-as, 1970-es évektől napjainkig nyilvánvaló. Akár hibáztatják, akár dicsőítik a technológiát, a politikusok, a jövőkutatók, valamint a nyomtatott és az elektronikus média gyakran esnek a technológiai determinizmus retorikájának hibájába. Az olyan cyberspace-fanatikusok, mint John Perry Barlow, úgy hiszik, hogy az internet új kultúrát hozott létre, ezzel szemben a konzervatív politikusok úgy nyilatkoznak, hogy az internet a pornográfia új típusát szabadította ránk. Mindeközben Williams és sokan mások majdnem minden történetet, társadalomtudóst és bölcsezt meggyőztek arról, hogy a technológiai determinizmus a hagyományos marxizmus egyik jellemzője, amit a posztmodern elmélet és a kritikai kultúrakutatás visszaütött. A vád mostanra súlyossá vált: a technológiai determinizmusból semmi jó nem származhat, mivel az az állítás, hogy a technológia társadalmi változást okoz, szintén a késő huszadik századi, technológiavezérelt kapitalizmus túlzásainak igazolása.

Williams a fentiekben McLuhan (1964) azon meghatározó elgondolására reagált, amely a médiumot az ember „meghosszabbításának” tekinti. Williams szerint McLuhan a médiát elkülönítette és elvonatkoztatta a társadalmi kontextustól, mintha az közvetlenül tudna munkálkodni az emberi természet absztrakt definícióin. Williams (1975) mást is kifogásolt McLuhan munkáiban:

“ahogyan a formalista hagyomány egészében, a médiumokat soha nem tekintették gyakorlatnak. Az egyes gyakorlatok egy önkényesen kijelölt pszichikai funkciónak rendelődtek alá, és ennek eredményeképpen nemcsak a specifikus, de az általános szándékok is feloldódtak. (...) Az összes médium működése lényegileg társadalmiatlanná vált; egyszerű fizikai történések az érzékelés elvonatkoztatott modelljében, és csak eltérő érzékelési arányuk [sense-ratio] szerint lehet őket megkülönböztetni.” [7]

Az *Understanding Media* (1964) című könyvében McLuhan sokszor állítja azt, hogy a média megváltoztat minket, és érvelését a technológiai determinizmus mai népszerű formáinak bevonásával folytatja. Annak ellenére, hogy az 1960-as években McLuhant radikálisnak tartották, ma már az információs forradalom védőszentjének tekintik. Az 1960-as években az általa alkotott „globális falu” terminus úgy hangzott, mint egy társadalmi tüntetés és a hippik kultúrájának igazolása, manapság pedig a kommunikációs óriások nagy előszeretettel kölcsönzik ezt a kifejezést reklámjaikhoz. A technológiát előállító és forgalmazó vállalatokat nyilvánvalóan nem fenyegeti az az elgondolás, miszerint a kommunikáció új elektronikai technológiája fogja meghatározni a

társadalmi berendezkedést.

Az *Understanding Media* című kötetben McLuhan gyakran felhívja a figyelmet a média és a kulturális termékek közötti szövevényes összefüggésekre. Bár Williamsnek igaza van abban, hogy McLuhan újra és újra ahhoz az állításához tér vissza, amely szerint a média kulturális változást hoz, a könyv fejezeteiben hemzsegek a populáris és irodalmi kultúra kortárs és történelmi példái. McLuhan néhány észrevételét mégis érdemes figyelembe venni, hiszen sokuk szintén a remedializáció irányába mutat (különösen a nyomtatás, rádió, film, televízió példáira vonatkoztatva). A remedializáció sokszor olyan társadalmi gyakorlatokat jelent, amelyek magához a médiumhoz társulnak – például ahogy a mai amerikai család tévét vagy filmet néz. Hagyjuk az okokon és következményeken való elmélkedést, és vizsgáljuk meg inkább a médiumok közti kapcsolatot, ami mellett McLuhan is érvel. Nem szabad megijednünk McLuhan „formalizmusától” addig, amíg szem előtt tartjuk, hogy a formai szempontok a technológiák mindössze egyetlen, egyszerre társadalmi és gazdasági aspektusát jelentik. McLuhan megfogalmazása, miszerint a médium az érzékszervek meghosszabbítása, úgy is felfogható, mint Donna Haraway kiborgjának előzménye. McLuhan felhívta a figyelmet arra, hogy a médium a testtel és az érzékekkel való interakció segítségével juttatja el jelentését, ezt a gondolatot azonban a feminista szerzők már az 1970-es években úgy dolgozták át, hogy arra McLuhan nem is gondolhatott. McLuhan determinizmusát tehát visszautasíthatjuk ugyan, de a különböző médiumok remedializáló erejére vonatkozó elemzését el kell ismernünk.

Williams (1975) kritikájának azon részét is szükséges megvizsgálni, amelyben arra figyelmeztetett, hogy vigyázzunk azzal az elgondolással, miszerint a „determinált technológia az emberi folyamatoknak szintén egyoldalú változatát mutatja. A determinizmus valódi társadalmi folyamat... azonban soha nem működik úgy, mint az okok mindent megszabó, tökéletesen megjósolható láncolata”. Szerinte a társadalmi erők „határokat állítanak fel és nyomást gyakorolnak, de a végeredményt teljesen sosem szabják vagy jósolják meg.” (130)

Annak érdekében, hogy egyaránt elkerüljük a technológiai determinizmust és a determinált technológiát, tekintsük a társadalmi erőket és a technikai formákat ugyanazon jelenség két aspektusának, hogy magukat a digitális technológiákat mint a technikai, materiális, társadalmi és gazdasági tényezők hibridjeit tárjuk fel. Így a virtuális valóság nemcsak egy fejre húzható kijelző és egy számítógépes hardver és szoftver, hanem azoknak a szórakoztató és fejlesztő eszközöknek az összessége is, amelyekhez ezt a hardvert és szoftvert kötik, továbbá az az intézményes és vállalkozói tőke, amelyet ezekre a felhasználási formákra fordítanak. Végül pedig a virtuális valóság egy olyan szubjektív esztétikát jelenít meg, amelyet a mi kultúránk általában az újmédiával hoz kapcsolatba. A virtuális valóság kulturális jelentéseinek ezen aspektusai annyira szorosan összekapcsolódnak, hogy felesleges megkísérelni a szétválasztásukat. Mint egy elemi részecske esetében, egyetlen szempont sem létezik elkülönítve; bármelyik érv, amely elég erőteljes ahhoz, hogy egy szempontot leválasszon a kapcsolatok hálózataról, szükségszerűen egy másik kulturális hálózathoz fogja kötni azt. Mivel a reprezentáció digitális technológiai egyszerre anyagi termékek és társadalmi konstrukciók, szükségtelen ahhoz ragaszkodni, hogy bármely aspektus ok vagy

következmény lenne.

Nehéz azonban szem előtt tartani a technológia minden vonatkozását minden retorikai pillanatban. E könyv [Remediation: Understanding New Media – *a ford.*] olvasói olyan mondatokat fognak találni, amelyekben a technológia egy cselekvő ige alanya. Igyekeztek elkerülni az olyasfajta hihetetlen általánosításokat, amelyek McLuhant annyira ijesztővé teszik Raymond Williams és az őt követők számára. Megkérjük olvasóinkat, hogy kezeljék munkahipotézisnek az olyasfajta kijelentéseket, mint: „a digitális média kétségbe vonja a televízió és a film státuszát”. A hosszabb és találóbbs megfogalmazás a következőképpen hangzik: a digitális médiát létrehozó és használó egyének, csoportok és intézmények úgy kezelik a digitális médiát, mint a televízió és a film továbbfejlesztett változatait. A médiumoknak igenis van ágenciája, de az korlátozott és hibrid. Az állítás, miszerint a digitális média „kétségbe vonja” a korábbi médiát, csak akkor tekinthető a technológiai determinizmus retorikájának, ha a technológiát elszigeteltnek tekintjük. Amit mondani szeretnénk az, hogy a kulturális változás ágenciája a formai, anyagi és gazdasági logikák kölcsönhatása, amelyre az egyének és társadalmi csoportok hol rátalálnak, hol pedig kicsúszik a kezükből.

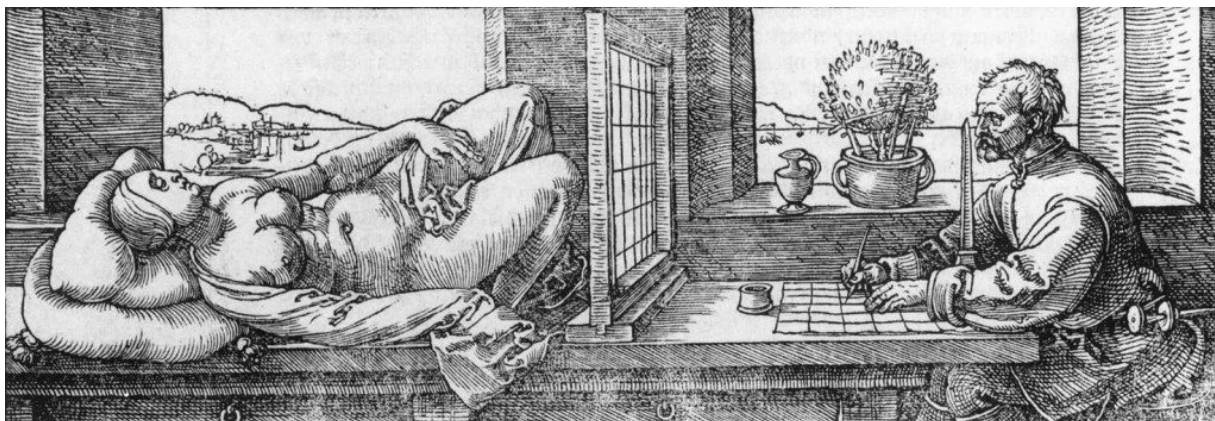
Mindemellett beszédmódunk és a stratégiánk oly módon helyezi előtérbe az újmédiát, ahogyan az sok posztmodern gondolkodó számára elfogadhatatlannak bizonyulhat, leginkább a frankfurti iskolától örökölt gyanakvásuk miatt. A frankfurti iskola szerint ugyanis a fejlett technológia lett a társadalmi fejlődés és a gazdasági pártatlanság fő akadály. Nem fűzünk reményeket ahhoz, hogy eloszthatjuk ezt a gyanakvást, sőt, amennyiben sikeres az érvelésünk, a gyanakvás erősödni fog. Úgy hisszük, hogy az új digitális média jelentőségét nem lehet önmagukban elítélni vagy dicsőíteni, különösen azért, mert ezek a médiumok olyan hibridek, amelyek kultúránk sok részéből merítenek. Az újmédia elmarasztalása a kortárs kultúra elmarasztalását is jelenti – egy olyasfajta siránkozás ez, amely néhány humanistát gazdaggá tett, de nem segített megmagyarázni a jelenlegi kulturális helyzetünket. Kísérletet teszünk arra, hogy ne ítélezzünk, hanem inkább feltárjuk a működő remedializáció kettős logikáját a huszonegyedik század küszöbén.

A NEM ÁLTAL MEGHATÁROZOTT TEKINTET [GENDERED GAZE] ¹

^{8]} REMEDIALIZÁCIÓJA

Még egy elméleti kérdés maradt, mégpedig a nemre [*gender*] vonatkozó következtetések a remedializációról alkotott értelmezésünkben. A lineáris perspektíva reneszánsz elméletének egyik legismertebb illusztrációja Dürer fametszete, amelyen egy rajzoló férfi tárgyiasítja és matematikai értelemben feldarabolja női modelljét (Alpers 1982: 184-185, 187; Haraway 1997: 182-183). Ezen a képen egyértelmű a művész klinikai tekintetének a közvetlen hozzáférés iránti vágya, látszik, hogy elemezni, irányítani, ha nem egyenesen birtokolni akarja nőnemű tárgyát. A fametszet annak a lehetőségével kecsegtet, hogy a lineáris perspektíván alapuló áttetsző közvetlenség technológiája (mint amilyen a perspektivikus festészet, a fotográfia, a film, a számítógépes grafika és a virtuális

valóság) az úgynevezett férfi tekintetet juttatja érvényre, kizárva ezzel a nők mint szubjektumok teljes részvételét – tárgyként kezelve őket.



Aktrajzoló (Albrecht Dürer, ~1525)

Elképzelhető, hogy Alberti ablakával kezdődően az áttetsző közvetlenség fogalma tulajdonképpen nemhez köthető meghatározás. Martin Jay (1988) szerint az Alberti-féle technikai perspektíva és Descartes filozófiai dualizmusának összekapcsolódása a „kartezianus perspektivizmus” létrejöttét eredményezi, egy olyasfajta látásmód kialakulását, amely a nyugati kultúrát a huszadik századi modernizmus kezdetéig jellemezte. Evelyn Fox Keller és Christine Grontkowski (1996) Descartes dualizmusát a vizualitás kitüntetésével és a nyugati, férfiközpontú tudománnyal (187-202) azonosította. Azt is kiemelték, hogy „van egy olyan feminista mozgalom, amely egyértelműsíti azt, ami eddig bizonytalan vélemény volt ... hogy a vizualitás logikája valójában férfi logika. Az egyik szerző [Luce Irigaray] szerint ebből a logikából a női vágy hiányzik” (187). Ezen feministák számára tehát a vizuális közvetlenség iránti vágy férfi vágy, mely nyilvánvalóan szexuális jelentést vesz fel, amikor a reprezentáció tárgya, és így vágya is Dürer képéhez hasonlóan egy nő.

A film az a médium, amelynek kapcsán a feministák kifejtették a férfi tekintet talán legerősebb és legnagyobb hatású kritikáját. Az 1970-es években Laura Mulvey mára már klasszikussá vált tanulmányában azt állította, hogy a hollywoodi film szinte önkéntelenül is a férfi nézést [*looking*] alkalmazza, mivel mind az operatőri munka, mind a narratív felépítés a férfi főszereplővel való azonosulást eredményezi, továbbá azt, hogy a néző a férfi szereplővel közösen vegye szemügyre a nőt:

A nő megjelenítése mint a férfi (aktív) tekintetének (passzív) nyersanyaga egy lépéssel továbbviszi a gondolatmenetet a reprezentáció tartalmának és felépítésének területére, további ideológiai jelentésmezőt biztosítva a patriarchális rend számára annak kedvenc filmi formájában, az illúzióteremtő elbeszélő filmben. (...)Ezen egymásra ható szintek egyike sem elidegeníthetetlen sajátja a filmnek, de csak a filmben valósulhat meg ezeknek tökéletes és gyönyörűsége ellentmondása, hiszen a film képes egyedül a nézőpont váltakoztatására. A nézőpont határozza meg a filmet, vagyis annak váltakoztathatósága és leleplezhetősége. Ez teszi a film voyeurisztikus lehetőségeit olyannyira különbözővé attól, amire például a

sztriptíz, a színház, a revü stb. képes. A film messze túlmegegy azon, hogy csupán kihangsúlyozza a nő néznivalóságát, a mozi arra is rávezet, hogyan kell a nőt nézni, hogy látvánnyá váljon. A film (...) megteremti a tekintetet, a világot és a tárgyat, megalkotva ezzel a vágyhoz szabott illúziót. [9]

A vágy, amiről Mulvey beszél minden bizonnyal az, amit mi a közvetlen hozzáférés iránti vágnak nevezünk, ami a nő birtoklásának vagy akár elpusztításának vágya a férfiben. Ez legtisztábban a detektívfilmekben látszik, például Hitchcock *Szédülés* (Vertigo, 1958) című alkotásában, melyben a detektív követi, megfigyeli a nőt, és nem meglepő módon beleszeret abba, aki után nyomoznia kell. Hitchcock áttetsző stílusán keresztül osztozunk a detektív tekintetén, és talán a kognitív és szexuális közvetlenség vágyában is, mely a film tulajdonképpeni témája. Mulvey azt mondja, hogy a film kifejezetten az a médium, amely megjeleníti ezt a vágyat, mivel csak a film képes ilyen mozgó és változatos nézőpontot felmutatni. Talán még túloz is. A sztriptíz (és talán általában véve a színház) ugyanígy azt mutatja be, hogy miként kell a nőt látványosságként szemlélni, hiszen mi más a sztriptíz, ha nem a nők nézegetésének erősen stilizált formája. A film viszont úgy hozza létre a közvetlenséget, hogy sokkal precízebben definiálja és irányítja a tekintet. Mulvey valójában amellet érvel, hogy a film a nézőpontváltás képességének segítségével remedializálja a sztriptízt és a színházat (hozzátennénk, hogy a fotográfiát és a festészetet is), és ezzel a remedializációval kínál új lehetőséget egy ismerős vágy kielégítésére.

Lehetséges, hogy a film és más áttetsző, a közvetlen hozzáférésen alapuló technológiák a nézésnek a nem szempontjából meghatározott formáját működtetik. Másrészt azonban a vizuális média a tökéletes áttetszőségeen kívül más utakat is talál a közvetlenséghez. A televízió szerint a közvetlenség nemcsak az áttetszőségtől függ (a konvencionális televízió vizuálisan nem olyan pontos, mint a film), hanem attól, hogy képes „előben” közvetíteni. Az olyan újmédiális formák közvetlenségének, mint amilyenek a számítógépes játékok és a világháló, az interaktivitáson keresztül kellene megvalósulnia, azáltal, hogy ezek az újmédiás eszközök képesek nézőpontot váltani a nézőnek vagy a felhasználónak megfelelően. Valójában az interaktivitás részben a virtuális valóság közvetlenség iránti igényét formálja. Végül létezik egy olyan közvetlenség is, amely áthatol a hipermediáción, amely a médium pusztá elismeréséből fakad, és nem a világ tökéletes vizuális újraalkotásán alapszik. Az ilyen esetekben a médiumot nem a lineáris perspektíva logikáján keresztül szemléljük, sokkal inkább a médiumot, vagy olyan médiumok sokaságát nézzük, amelyek egy monitor ablakaiban, egy kollázs vagy montázs elemeiben tűnnek fel. Nem bámulunk [gaze], inkább csak rápillantunk [glance] a média számtalan megnyilvánulására. Ez a közvetlenség nem azon a vágyon alapul, hogy irányítsuk vagy birtokba vegyünk a női vagy bármely más formát, és nem is feltétlenül kapcsolható egyértelműen nemhez [10].

Még a mozin belül is előfordulhat olyan hipermediáltság, amellyel Mulvey nem számolt. Linda Williams (1995, 1-22) és más filmteoretikusok azt kritizálták Mulvey megközelítésében, hogy nem vette figyelembe a nézők sokféleségét és a filmnézés több lehetséges pozícióját. A korai film olyan alternatív nézőpozíciót határozott meg, amelyet Tom Gunning (1995) „az attrakciók mozijának” nevezett, és amelyhez a számítógépes grafika segítségével a mai hollywoodi film is visszatér. Más

teoretikusok amellet érvelnek, hogy a filmes nézést a többi médium vagy a közvetített tapasztalat kontextusában kell megértenünk – a korai film esetében például az jelentette az örömet, hogy végigsétálhatunk a sugárutakon vagy az árkádok alatt, benézhetünk a boltokba, vagy múzeumot és kiállításokat látogathatunk (Friedberg 1995: 59-83; Schwartz 1995: 87-113). Vanessa Schwarz mindezt úgy folytatja, hogy összehasonlítja a kortárs mozit a plázák közvetített tereivel; Paul Young (1998) szerint pedig a korai film már számolt a telegráf, az internet és a rádió lehetséges versengésével, vagyis a mozi már korán remedializációs kapcsolatba lépett a többi médiummal, és ezek a kapcsolatok esetleg az előirányzott férfi tekintet mellett másfajta nézésre is ösztönöznek.

A Christian Metz és Laura Mulvey által ajánlott modell a mozit elszigetelt médiumként kezeli. Valójában azonban a néző filmmel kapcsolatos élményét tartják kényszerű elszigeteltségnek: a néző a sötét teremben ül a moziapparátus képzeletbeli bűvöletében. Mai, médiával átitatott kultúránkban azonban a filmet más médiumokon keresztül nézzük, a többi médiumot pedig a filmen keresztül, mindkét esetben a kölcsönös remedializáció játékában. Az áttetsző közvetlenség élménye a kortárs hollywoodi filmekben továbbra is fontos marad, de nem ez az egyetlen élmény, amit a hollywoodi film kínál. A médiumtól való ismétlődő elragadtatás még a férfi nézőtől is eltávolítja és bekeretezi a filmnézés élményét, a néző a közvetlen hozzáférés iránti vágy és a médium okozta elragadtatottság érzései között ingadozik. Ez az eltávolodás és keretezettség nem csak az elsötétített moziteremben érzékelhető a néző számára, de az elszigetelt élményt megelőző és az azt követő esetekben is: a kivetítőn lejátszódó előzetesek a mozi előterében, a videokazetták otthoni nézése, a filmelőzetesek, filmkockák megjelenése, az információ a világhálón, és így tovább. A remedializáció ezen ügynökei a régi és kortárs filmeknél egyaránt szolgálatban vannak. Talán 1958-ban még más médiumoktól viszonylag elszigetelten lehetett megnézni a *Szédülést*. (Korábban a tévé sokkal gyakrabban közvetített kabarékat és előszínházat, mint filmet.) Most azonban még a régi filmeket is a hipermediáció logikájában kapjuk. Az 1990-es évek közepén kiadták a *Szédülés* felújított verzióját moziváltozatként, és a felújítás részét képezte a digitális javítás is. A mozifilm elérhető lett videóformában, a digitális változat pedig a számítógépen való keresés több mint kétezer olyan webhelyet eredményezett, mint például a *Movie* oldal. A *Szédülés* című filmjét, ezek közül sok pedig állóképeket is tartalmaz.



Egy fejre erősíthető készülék (transzháló) segítségével rögzítik az élményeket, amelyre csatlakozva az emlékek mások számára is megtapasztalhatóvá válnak. A halál napja (Strange Days. Kathryn Bigelow, 1995)

Ezen remedializációk eredményeképpen a filmet és más vizuális médiumokat mindannyian azzal a sokszoros tudatossággal vagy „kettős vággyal” éljük meg, amit Teresa de Lauretis (1984: 155) a női nézőhöz köt, aki szükségszerűen ki van zárva az átlátszó férfi tekintet bárminemű használatából (vö. Doane 1991: 17-32). A férfi tekintet [*male gaze*] remedializációja jelen van *A halál napjában* (*Strange Days*. Kathryn Bigelow, 1995), amikor Lenny egy felvételenkeresztül egyszerre él meg a brutális nemi erőszakot és gyilkosságot a férfi támadó és a női áldozat nézőpontjából.^[11] A férfi tekintet erőszakos potenciálja nincs megtagadva, a felvétel remedializáló ereje azonban egyértelműen árnyalja azt. A férfi tekintet is eltávolítható és bekeretezhető az újmédia segítségével, vegyük például azt az amszterdami webkamerát, melynek lényege, hogy a prostituáltak szobáinak ablakait figyelje. Bár egy ilyen kamera látszólag a férfi tekintetet szolgálja, ezt az oldalt mégsem találta erotikusnak senki. A néző nyilván kíváncsi, hogy mi történik az árnyékok mögött, de ezt a vágyat gyorsan felváltja a médium iránti csodálat.

Az sem világos, hogy a közvetlen hozzáférés iránti váagnak a férfi tekintet szkopofiliájával kell-e kifejezésre jutnia, hiszen ha a férfi tekintet számára az egyetlen cél, hogy irányítsa és birtokolja a nőt, akkor a közvetlenség iránti vágy egy másfajta nézést is feltételez. Tehát a közvetlenség iránti vágy annak a vágya, hogy a médium mögé menjünk, magához a reprezentáció tárgyához. A különböző médiumok ezt eltérően érik el. Bár a lineáris perspektivikus ábrázolás és a film távol tartja a nézőjét attól, amit lát, a virtuális valóságban a néző belép Alberti ablakán, és a reprezentáció tárgyai közé kerül. Ehhez hasonlóan, a szexuális közvetlenség iránti vágy célja a reprezentáció tárgyainak voyeurisztikus vizsgálata és a velük való egyesülés. Ha a cél a passzív (voyeurisztikus) szemlélődés, akkor a néző a hagyományos férfi tekintetet gyakorolja, de ha a cél az egyesülés, akkor a közvetlenség iránti vágyat lacani értelemben a tükörstádium vágyódó tekintetével azonosíthatjuk. Ebben az értelemben a vágy az eredendő egységhez (az anyához) való visszatérést jelenti, ami azt a szakadást előzte meg, amely a szubjektumot meghatározza, és egyidejűleg kíválsággal ruházza fel a férfi *szimbolikus* rendjét az *imaginárius* rendjével szemben. A közvetlenség iránti vágy ekkor a képzelet tartományába való visszatérés iránti vágy lesz, amit a női szemlélővel meg lehet osztani.

Végül ha a férfi tekintet kizárólag a hatalom és a birtoklás gyakorlására alkalmas, felmerül a kérdés, hogy egy olyan tekintet megmaradhat-e a kortárs vizuális médiában, amely folyamatosan egyik médiumot a másikra remedializálja, emlékeztetve ezzel minket arra, hogy hiábavaló elhinnünk, hogy bármely technológia teljesen kitörölheti magát. Lehetséges, hogy a férfi tekintet sosem volt problémamentesen ábrázolva, még a látszólag áttetsző médiumokban sem. Ha ismét megnézzük Dürer metszetét, akkor láthatjuk, hogy az is hipermediált, legalábbis annyiban, hogy nemcsak mozgósítja a férfi tekintetet, de ábrázolja is. Elvégre nem a rajzoló szemén és személyén keresztül, nézőponti szemszögből nézünk, hanem a rajzoló látjuk, amint néz. Mivel nem egy mozgóképről van szó, nincs meg se a megalapozó beállítás, se a nézőponti és a reakcióbeállítás

egymásutánja, amelyek sokkal nyilvánvalóbban irányítanak a férfi tekintetet. Ehelyett az a nézői pozíció tudatosul bennünk, aminek köszönhetően észrevevesszük a rajzoló felszabdalo tekintetét. A fametszet témája a lineáris perspektíva azon technikája, amely a feminista kritika számára olyannyira kifogásolható. A közvetlenség iránti vágy tehát elmúlik a médium iránti elragadtatottsággal. Ebben az esetben a konvencionális heteroszexuális férfi tekintet nyitott marad egy hipermediált tekintet számára.

Mindez az átlátszó közvetlenség és hipermediáció dichotómiájának egy pszichoszexuális értelmezését sugallja. Az áttetsző közvetlenség igyekszik elérni a lineáris perspektíván keresztül a dolgok egyedüli, „helyes” ábrázolását. A lineáris perspektíva egy megfelelő, normatív módja lesz a világ szemlélésének, míg a hipermediáltság a nem konvencionális, szokatlan és bizonyos értelemben deviáns nézések összességét jelenti. A hipermediáció a nézőpontok és a nézés tárgyhöz való kapcsolat (beleértve a szexuális tárgyakat is) sokszerűségénél fogva maga is sokszerű és deviáns. Lorraine Gamman (1989: 12) úgy véli, hogy a női tekintetet éppen sokoldalúságánál fogva lehet megkülönböztetni a férfiéétől – olyannyira, hogy talán nem is megfelelő női tekintetről beszélni, sokkal inkább különböző perspektívákból irányuló tekintetek soráról kellene szólni.

Judith Butler ugyanakkor (1990) azt mondja, hogy kulturális értelemben a heteroszexualitás is a homoszexualitástól függ. Míg a heteroszexualitás társadalmilag elfogadott gyakorlata azt keresi, hogy mit zárhat ki mint deviáns viselkedést, pontosan magával a kizárással teszi lehetővé, hogy a heteroszexualitás normálisnak és normatívnak határozza meg önmagát: „ahhoz, hogy a heteroszexualitás különálló társadalmi formaként sértetlen maradjon, *szükség van* a homoszexualitás érthető fogalommá tételére és tiltására, azáltal, hogy kulturálisan érthetlenné válik. A [Butler által átértelmezett] pszichoanalízisen belül a biszexualitás és a homoszexualitás elsősorban libidinális hajlamként jelennek meg, és a heteroszexualitás az a kimunkált alakzat, amely e kettő fokozatos elfojtására alapul.” [12]

Ugyanígy érvelhetünk amellett, hogy a heteroszexuális férfi tekintetet működésbe hozó lineáris perspektíva attól a hipermediációtól függ, melyet a világ „természetellenes” nézéseként határoznak meg. A hipermediáció, mint a természetellenes reprezentációk összessége, arra is használható, hogy igazolja a lineáris perspektíva közvetlen jellegét. Pontosán ezért lehetséges, hogy a hipermediáció mindig újra feltűnik minden területen, függetlenül attól, hogy mennyire erőlködnek az áttetszőség technológiái, hogy kizárják azt. Az áttetszőségnek szüksége van a hipermediációra.

[A fordítás alapjául szolgáló kiadás: Bolter, Jay David and Grusin, Richard: *Remediation: Understanding New Media*. Cambridge, MA: MIT Press, 1999. 64-84.]

Fordította: Babarczi Katica

Jegyzetek

1. Az angol remediation fogalom a szövegben egyszerre jelent „újra közvetítést” és „orvoslást”, „jóvátételt” (remedy), ami helyenként további jelentésekkel ruházza fel a magyarban remedializációként (máshol remediatizációként) használatos terminust. [– *A ford.*]
2. Lényegét tekintve a korábbi camera obscurához hasonló eszköz, amely lencsékkel és tükrökkel teszi lehetővé a rajzoló számára, hogy perspektivikus képet készíthessen. Lásd. u.i. 272. [– *A ford.*]
3. Eastman rájött, hogy miként lehet automatizálni vagy „blackboxolni” a fotográfiai rendszernek nemcsak a mechanikai, de a kereskedelmi aspektusait is (Latour 1987: 115, 122, 124, 131).
4. http://www.artefaktum.hu/kozgaz/Cyberspace_fugnyil.htm
5. Benjamin, Walter: *A műalkotás a technikai sokszorosíthatóság korszakában*. Ford. Kurucz Andrea, Mélyi József. (http://aura.c3.hu/walter_benjamin.html; 2011.03.20.)
6. Williams, Raymond: *A televízió – technika és kulturális forma*. Ford. Veres Júlia. Budapest, Tömegkommunikációs Kutatóközpont, 1976. 9.
7. Ford. mód. Williams, Raymond: i. h. 143.
8. A férfi-nő dichotómiáját jelző „társadalmi nem” fordítással szemben a *gender* kifejezést (Judith Butler fogalomhasználata mentén) az alábbiakban „nem”-ként fordítom, amelynek megfelelően a *gendered gaze* a nem által meghatározott tekintetként vagy női tekintetként fordítható és magyarázható. Hivatkozás Barát Erzsébet előszavának lábjegyzetére Judith Butler *Jelentős testek. A „szexus” diszkurzív korlátairól* című kötetéből. Bővebben Lásd. Judith Butler: *Jelentős testek. A „szexus” diszkurzív korlátairól*. Ford. Barát Erzsébet és Sándor Bea. Budapest, 2005. [*Barát Erzsébet javaslata alapján – A fordító megjegyzése*]
9. Mulvey, Laura: *A vizuális élvezet és az elbeszélő film*. Ford. Juhász Vera. *Metropolis* 4 (2000) no. 4. (<http://www.c6.hu/metropolis/?aid=118&pid=16>; 2011.04.10.)
10. A pszichoanalitikusok szerint a közvetlenség (immediacy) nem egyöntetűen nemhez kötött. Freud értelemben véve a közvetlenség iránti vágy lehet az anyával való egyesülés és az anyaméhbe való visszatérés fallikus vágya. Ezen a vágyon a nők osztozhatnak. Még lacani értelemben is a teljesség iránti vágy – a vágy hogy visszalépünk a pszichés szétszakadás, a tükörfázis előtti állapotra – olyasvalami, amit férfiak és nők egyaránt érezhetnek, csak épp eltérő módon.
11. A filmben egy fejre erősíthető készülék (transzháló) segítségével rögzítik az élményeket, amelyre csatlakozva mások számára is megtapasztalhatóvá válik az emlék. Az említett részletben a gyilkos áldozata fejére is készüléket helyez, így az saját szenvedése közben átéli gyilkosa élvezetét is. A rögzített felvételen keresztül a főszereplő ezt a kettős élményt tapasztalja meg. [– *A ford.*]
12. Judith Butler: *Problémás nem. Feminizmus és az identitás felforgatása*. Ford. Berán Eszter és Vándor Judit. Balassi Kiadó, Budapest, 2005. 150.

Irodalomjegyzék

Alpers,

Svetlana: *The Art of Describing: Dutch*

Art in the Seventeenth Century. Chicago, University of Chicago Press, 1983.

Benjamin, Walter: The Work of Art in the Age of

Mechanical Reproduction. Ford. Harry Zohn. In *Illuminations*. Szerk. Hannah

Arendt. New York, Schocken, 1969. 217-252. [Magyarul: u.ő.: *A műalkotás a technikai sokszorosíthatóság korszakában*. Ford. Kurucz Andrea, Mélyi József. (http://aura.c3.hu/walter_benjamin.html); 2011.03.20.)

Butler, Judith: *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity*. New York, Routledge, 1990.

[Magyarul:

Problémás nem. Feminizmus és az identitás felforgatása. Ford. Berán Eszter és Vándor Judit. Balassi Kiadó, Budapest, 2005.]

Doane, Mary

Ann.: *Femmes Fatales: Feminism, Film*

Theory. Psychoanalysis. New York, Routledge, 1991.

Friedberg, Anne:

Cinema and the Postmodern Condition. In *Positions:*

Ways of Seeing Film. Szerk. Linda Williams. *Viewing*. New Brunswick, N. J., Rutgers University Press, 1995. 59-83.

Gamman,

Lorraine: Watching the Detectives: The Enigma of the Female Gaze. In *The Female Gaze: Women as viewers of Popular Culture* Szerk. Lorraine Gamman and Margaret Marschment. Seattle, The Real Comet Press, 1989. 8-26.

Gunning, Tom: An

Aesthetic of Astonishment. In *Viewing*

Positions: Ways of Seeing Film. Szerk. Linda Williams. New Brunswick, N. J., Rutgers University Press, 1995. 114- 133.

Hagen, Margaret

A. (Szerk.): *The Perception of Pictures*.

Vol 1 : Alberti's window: The Projective model of Pictorial information. Vol 2:

Dürer's devices: Beyond the projective model of pictures. New York: Academic Press. 1980.

Haraway, Donna

J.: *Modest Witness@Second Millenium*.

Female Man@ Meets OncoMouse TM: Feminism and Technoscience. New York, Routledge, 1997.

Jay, Martin:

Scopic Regimes of Modernity. In *Vision and Visuality*. Szerk. Hal Foster. Seattle, Bay Press, 1988. 3-23

Keller, Evelyn

Fox and Christine R. Grontkowski: The Mind's Eye. In *Feminism and Science*. Szerk. Evelyn Fox Keller and Helen E.

Longino. Oxford, Oxford University Press, 1996.

Kellner, Douglas:

Media Culture: Cultural Studies, Identity and Politics Between the Modern and the Postmodern. London: Routledge. 1995.

Kemp, Martin: *The Science of Art: Optical themes in*

western art from Brunelleschi to Seuvat. New Haven: Yale University Press. 1990.

Latour, Bruno: *Science in Action: How to follow scientists*

and Engineers through Society. Cambrige, Mass. Harvard University Press. 1987.

de Lauretis,

Teresa: *Alice doesn't: Feminism,*

Semiotics, Cinema. Bloomington, Indiana University Press, 1984.

McLuhan,

Marshall: *Understanding Media: The*

Extensions of Man. New York, New American Library, Times Mirror, 1964.

Messaris, Paul: *Visual Literacy: Image, mind and reality*.

Boulder, Colo.: Westview Press. 1994.

Mulvey, Laura: *Visual and Other Pleasures*. Bloomington,

Indiana University Press, 1989. [Magyarul: u.ő.: *A vizuális élvezet és az elbeszélő film*.

Ford. Juhász Vera. *Metropolis* 4. 2000. no. 4. (<http://www.c6.hu/metropolis/?aid=118&pid=16>; 2011.04.10.]

Rheingold,

Howard: *The Virtual Community: Homesteading on the Electronic Frontier*. New York: Harper Collins. 1994.

Schwartz,

Vanessa: Cinematic Spectatorship Before the Apparatus: The public Taste for reality in Fin-de-Siecle Paris. In *Viewing Positions: Ways of Seeing Film*. Szerk. Linda Williams. New Brunswick, N. J., Rutgers University Press, 1995. 87- 113.

Steinberg, S.

H.: *Five Hundred Years of Printing*. New York. Criterion. 1959.

Trachtenberg,

Alan (Szerk.): *Classic Essays in Photography*. New Haven, Conn.: Leete's Islands Books. 1980.

Young, Paul: *Virtual fantasies, Public realities:*

American cinema and the Rival Media, 1895-1995. Ph.D. disszertáció, University of Chicago, 1998.

Williams,

Raymond: *Television: Technology and Cultural Form*. New York: Schocken Books, 1975.

Williams, Linda

(Szerk.): *Viewing Positions: Ways of Seeing Film*. New Brunswick, N. J., Rutgers University Press. 1995.

© Apertúra, 2011. tavasz | www.apertura.hu

webcím: <https://www.apertura.hu/2011/tavasz/bolter-grusin-remedializacio-halozatai/>

