

MÜLLNER ANDRÁS

Új törzsiség

Marshall McLuhan az Oedipus-mítoszról

A médiumok kérdése a humán-tudományokban mindig is összefüggött a (jövő)idő kérdésével, és nem történt ez másképp a 20. században sem. A marxizmus, amely az alap fejlődésétől, azon belül a technológiai termelő-eszközök fejlődésétől várta a forradalmi helyzet kialakulását, ugyanúgy technológiai deterministának nevezhető, mint a vele rokon oralista iskola, amelynek Marshall McLuhan neves képviselője. A meghatározó marxista médiaelmélet-írók közül Walter Benjaminget és Bertolt Brechtet szokás emlegetni,¹ mint akik hittek a technológia, közelebbről a kommunikációs technológia demokratizáló és emancipatív erejében (az ő korukban a kommunikációs technológia lényegében a rádiót és a filmet jelentette). Hozzájuk hasonlóan, csak épp harminc évvel később és a televízióra vonatkoztatva, McLuhan is az aktuális elektronikus technológia demokratizáló és bevonó potenciálja mellett érvelt. Ezek a szerzők az idő kérdését annyiban érintették, amennyiben mindegyikük jóslásokat tett a jövőbeli fejlődést illetően. Ebben nem térnek el, ahogy azt fentebb említettem, más és őket megelőző filozófusoktól: a médiumok elemzésekor igencsak csábító az emberi társadalomra gyakorolt hatásuk firtatása és az erre alapozott jóslás. Marshall McLuhannek is ambíciója a prognosztizálás, és ezt már a kortársai is látták, amikor jósnak és prófétának nevezték, hát még mai olvasói, akiknek az lehet az érzésük, hogy McLuhan

1 Werber, Niels: *Media-Theory after Benjamin and Brecht: Neo-Marxist?*, ford. Almut Müller, in Hans Ulrich Gumbrecht – Michael Marrinan (szerk.): *Mapping Benjamin. The Work of Art in the Digital Age*, Stanford UP, Stanford, California, 2003, 230–238. – Werber kritikus módon elemzi a kortárs német médiaelmélet-írók, Norbert Boltz és Friedrich Kittler munkásságát, valamint feltárja latens marxista örökségüket.

konkrétan róluk és az internetről beszél, amikor a globális falut és az (újra) törzsvivé válást emlegeti. Közülük az egyik konkrétan így utal rá: „Tiresias, a látnok”.² Az említett szerző „sötét jóslatokról” beszél, ám ez a kifejezés eltér a McLuhanról kialakított képtől. Az általánosan elterjedt sztereotip kép szerint McLuhan osztozni látszik a marxista szerzőkkel abban, hogy a technológiai determinista elképzelések nála is optimista hangvétellel párosulnak, és ez az optimizmus egyszerre vált ki elismerést a követői és rosszállást kritikusai részéről. McLuhan már saját korában is sokan bírálták,³ és a későbbi, nem utolsósorban egyébként McLuhannel sokban összekapcsolható szerzők, mint például az ún. képi fordulathoz sorolt Thomas Mitchell, vagy a dekonstrukció elindítójaként ismert Jacques Derrida, hasonló módon gyakoroltak kritikát McLuhan leegyszerűsítő, teleologikus médiaelméletén, és az azt megalapozó historizáló korszakoláson – igaz, mindketten csak említésszerűen.⁴ McLuhan olvastán azonban valóban az lehet az érzésünk, hogy amilyen mértékben igazolható a szerző elfogult teleologizálása, amelynek révén írásai egy amolyan „vidám optimizmussal” teltek (ez Mitchell kifejezése), legalább oly mértékben követhető végig bennük az az árnyék, amelyet a médiumok terrorisztikus természetének helyenkénti említése vet rájuk. A sötét oldal (lásd „sötét jóslatok”) persze lehet ugyanolyan leegyszerűsítő, mint a napfényes, pusztán azt kell észrevennünk, hogy a sztereotip és egyértelmű üzenet, amelyet Marshall McLuhan nekünk címez (sokszor értelmezőin keresztül), nem feltétlenül egységes, sőt, már magában a szerző szövegeiben szerteágazik: összetett, akárcsak a jelenünk. Ha igaz van John Durham Petersnek a kommunikáció ideájának és fá-

- 2 „[...] Here we meet again with the *visionary Tiresias* in the Underworld whose dark sayings once lit the late afternoon of the twentieth century. These critical readings create a time-out to question him again and to open space-time interstices for alternate thoughts and alternate actions.” (Michael Heim a *Transforming McLuhan: cultural, critical, and postmodern perspectives* című könyvről, fűlszöveg. Kiemelés tőlem – M. A.)
- 3 Az egyik legkorábbi könyv, amelyet teljes egészében McLuhan tézisei kritikájának szenteltek: Finkelstein, Sidney: *Sense and Nonsense of McLuhan*, International Publishers, New York, 1968. A Halász László által válogatott szöveggyűjtemény magyar nyelven ad átfogó képet a mcluhani téziseket bíráló és továbbgondoló szerzőkről. Lásd Halász László (szerk.): *Vége a Gutenberg-galaxisnak?* Gondolat, Budapest, 1985.
- 4 McLuhan és az oralista iskola a logocentrizmussal jellemezhető: az írás végének jövőndölése, az új szóbeliség és a jelenlétre alapozott kommunikáció központi téziseik közé tartozik. A mediális reflexió és a médiatudományok egyik megalapozója részéről ez mindenképpen ellentmondás, hiszen végső soron a médium transzparenciája mellett érvel. Lásd Derrida, Jacques: *Signature Event Context*, ford. Alan Bass, in *Margins of Philosophy*, The Harvester Press, University of Chicago, 1986, 329. (A francia eredeti: *Signature événement contexte*, in *Marges de la philosophie*, Editions de Minuit, 1972.) Lásd még Mitchell, Thomas W. J.: *The Work of Art in the Age of Biocybernetic Reproduction, Modernism/Modernity*, Vol. 10, No. 3, 499. (4. számú végjegyzet), valamint uő. *What do pictures want? The lives and loves of images*, University of Chicago Press, 2010, 221. (Az *Addressing Media* című tanulmány 27. lábjegyzete.)

tumának történetéről szóló könyvében arra vonatkozólag, hogy „kommunikációs aktusaink, mint minden más, alá vannak vetve az esetleges megszakításoknak”,⁵ akkor McLuhan proféciája is sokrétű és önmagának ellentmondó, vagyis szakadozott, ezért aztán olyan mûsorszórásként működik, amely nem őrzi meg az üzenet integritását.

Mégis, mi volna a „sötét oldala” McLuhan üzenetének? Nem kevesebbről van szó, mint a médiumok terrorisztikus természetéről, ahogy arról fentebb már történt említés. Ez visszatérő és nem is annyira rejtett motívum a szerző írásaiban. Erre az első példa a McLuhan által forrónak, vagy másképpen nagy felbontásúnak (*high definition*) nevezett médiumok kapcsán jön elő, és azt hivatott magyarázni, hogy a nézőjüket passzivitásra kényszerítő, mert annak figyelmét teljes mértékben lekötő, túlzottan forró médiumok erőszakos, vagy másképp szólva irritáló eseményei miképpen indukálnak egy fordított folyamatot, melynek során épp nem a várt hatás következik be. Az *Understanding Media* című esszékötet *Forró és hideg médiumok* című darabjában azon elmélkedik a szerző, hogy vajon mi szab gátat annak, hogy a néző egy forró médiummal teljes mértékben azonosuljon; mi az, ami miatt a forró médium üzenete nem tud teljes mértékben célhoz érni. A forró médiumokban, mondja McLuhan, mindig van valami „kicsapódás” (*precipitation*), valami fordított folyamat, ami nem engedi a befogadó elméjének teljes és maradéktalan „átforrosítását”. Az elrettentés céljából használt erőszak látványa nem feltétlenül idegenít el az erőszaktól (például nem tudni, hogy pozitív nevelő hatása van-e), a médiumban hosszan kitartott terror pedig talán nem permanens rettegést, hanem zsidbadságot okoz.⁶ McLuhan termodinamikai metaforáit folytatva és egyben azokat magyarázva, mindezt úgy érthetjük, hogy a forró médium nem tudja annyira felhevíteni a befogadóját, hogy az teljes mértékben „elpárologjon” – mindig visszamarad valami „kicsapódás” a nézőben. Ez a tézis valamennyire segít árnyaltabban elgondolni a McLuhanról élő determinisztikus képet. Nem is annyira a „sötét oldalra”, mint inkább éppen optimizmusra szolgálhat példaként a kicsapódás eseménye, ugyanakkor a szerző bizonyos pontokon erőteljesen megnyilvánuló dialektikus gondolkodásának a

5 Peters, John Durham: *Speaking Into the Air: A History of the Idea of Communication*, University of Chicago Press, 1999, 167. – Argumentációjában a dekonstrukcióra támaszkodó Peters szerint a kommunikáció eszméjének privát kapcsolatként való fölfogása félrevezető (például Ágoston, Locke, Mesmer szolgálnak), ti. a jelek mindig ki vannak téve a kihallgatásnak. E kihallgatás, ahogy arra az ELTÉ-n rendezett McLuhan-konferencia füles-borítékos logója utal, a jelek strukturális olvashatóságán és mindenkori adaptálhatóságán alapul. Peters szerint erre vonatkozik Szókratész írással kapcsolatos megjegyzése a *Phaidrosban*: „ha egyszer le van írva, minden szöveg megfordul[hat] mindenütt”. A „mindenütt megfordulni” eredeti kifejezése a *kulindeisthai*, mely ezt jelenti: „hányódni külsországban”.

6 McLuhan, Marshall: *Media Hot and Cold*, in uő: *Understanding Media. The Extensions of Man*, The MIT Press, Cambridge – Massachusetts, London – England, 1995, 30.

példájaként is felfogható. Az ellentétpárok (jelen esetben a hűvös és forró médiumok) nem szélsőségesen gondolandók el, a hiba lehetősége beléjük van kódolva. Ezen a ponton a technológiai determinizmus legalábbis relatívvá válik, nem érvényesíthető teljes mértékben McLuhannel szemben, és a média ún. terrorja sem a 18. századi burke-i fenséges hatásával egyező, ti. hogy annak hatása alól nem tudja kivonni magát az ember.

A következő részlet már inkább mondható sötét vízióknak a médiumok terrorszerű működéséről:

Mindenesetre a kísérleti művészet által az emberek pontos meghatározásokat kapnak azt illetően, hogy saját ellen-irritánsaik vagy technológiájuk felől miféle erőszak jelent veszélyt önnön pszichéjükre. Ugyanis azon részeink, amelyeket új találmányok formájában kibocsátunk, arra való kísérletek, hogy szembeszálljunk a közösségre nehezedő nyomással és izgatással, vagy semlegesítsük azokat. De az ellen-izgatószer, amelyen droghasználat módjára, általában nagyobb fertőzésnek bizonyul, mint a kezdeti izgatás. És ez az a pont, ahol a művész megmutathatja nekünk, hogyan kell „elhajolni az ütés elől”, ahelyett, hogy „belemennék az ütésbe”. Csak ismételni tudjuk, hogy az emberi történelem a „belemenni az ütésbe” krónikája.⁷

Ebben az idézetben egy olyan metafora szerepel, amelyet McLuhanról szólván nem szoktak idézni. Ez pedig a fertőzés metaforája – az eredetiben *plague* –, amely sorscsapást és dőghalált jelent. Ezt a metaforát McLuhan az ún. ellen-izgatószerre fejleszti ki, vagyis a médiumokra, amelyek intencionált funkciója az idézet szerint a külső izgató hatásokkal szembeni védekezés, más szóval a test és környezete közti egyensúly megteremtése.⁸ A „nagyobb fertőzés” arra utalhat, hogy a médiumokon keresztül megteremtteni kívánt egyensúly, maga az emberi adaptáció nem vihető végbe, mert adott esetben maga a médium az, amely „fertőző betegséggként” terjedve akadályt képez éppen abban a gyógyító (adaptív) folyamatban, amelynek elősegítésére feltaláltak.

- 7 „At any rate, in experimental art, men are given the exact specifications of coming violence to their own psyches from their own counter-irritants or technology. For those parts of ourselves that we thrust out in the form of new invention are attempts to counter or neutralize collective pressures or irritations. But the counter-irritant usually proves a greater plague than the initial irritant, like a drug habit. And it is here that the artist can show us how to »ride with the punch«, instead of »taking it on the chin«. It can only be repeated that human history is a record of »taking it on the chin.«” (McLuhan: *Challenge and Collapse. A Nemesis of Creativity*, i. m. 66.)
- 8 McLuhan: *Roades and Paper Routes*, i. m. 98. – A *homeostasis* és az *equilibrium* kifejezésekkel a szerző nemcsak a darwini evolúciós diskurzust, hanem az azt később hasznosító kommunikációelméleti diskurzust is feleleveníti – mindkettő az adaptáció folyamatát hivatott magyarázni. A homeosztázis kommunikációelméleti metaforájához lásd Goody, Jack– Ian Watt: *Az írásbeliség következményei*, ford. Turi László, in Nyíri Kristóf – Szécsi Gábor (szerk.): *Szóbeliség és írásbeliség. A kommunikációs technológiák története Homérosztól Heideggerig*, Áron Kiadó, Budapest, 1998, 116.

Erre még visszatérünk, de előtte érdemes előszámlálni McLuhan egy másik testtel kapcsolatos metaforáját is. A globális falu szlogenje a „fertőzéshez” hasonlóan nem implikálja McLuhannek azokat a képeit sem, amelyeket a médiumoknak az emberi testhez való viszonya magyarázatakor alkalmaz. Ezek közül talán a legerőteljesebb a csonkolás metaforája (*amputation*). A csonkoló hatást McLuhan a mindenkori médiumnak tulajdonítja, egy viszonylag könnyen belátható folyamat eredményeként. Ez a folyamat voltaképpen a médiumok eredete. Vegyük például azt, hogy miképpen született a kerék. Az idegrendszer egy testrészen, a lábon keresztül érték a felgyorsult társadalmi kommunikációból származó irritációk, ezekre a mozgás felgyorsításával kellett válaszolni. A kereket tehát, mondja McLuhan, a környezeti irritációk ellensúlyozására találták fel, oly módon, ahogy az minden médium születésére érvényes. A kérdéses végtagot és érzékszervet, mely mint emberi adottság nem tudott megfelelni a feladatnak, elkülönítették, leválasztották arról az egységről, amelyben addig a többi érzékszervvel és testrésszel együtt részt vett, és határfokát egy eszközzel megnövelték. Így keletkezett a „forgó láb” (*feet in rotation*). Ezzel a kiterjesztéssel ugyan megnövelték a láb terhelhetőségét, ugyanakkor csonkolták is, hiszen helyettesítették egy médiummal. Más szavakkal, ha a külvilág felől támadás ér egy érzékszervet vagy egy testrészt, akkor azt azonnal izolálni, blokkolni és csonkolni kell, majd ellenhatásként létre kell hozni az adott érzékszerv vagy testrész kiterjesztését – ez tehát a médiumok mcluhani eredettörténete. Az elektronikus hálózat (mint az egyik legújabb médium) már nem egy szervnek, hanem magának a központi idegrendszernek az „élő modelljeként” terjesztődik ki. Ez az utolsó „kétségbeesett és öngyilkos öncsonkolás”;⁹ mert most már nem egy érzékszerv vagy végtag nyúlik ki a külvilágba egy médiumon keresztül, hanem maga a központi idegrendszer, amelyet így közvetlenül ér csonkolás.¹⁰

Ennek a specializációs folyamatnak, melynek során tehát egy érzék kiválasztása, csonkolása és meghosszabbítása zajlik egy bizonyos technológia segítségével, további állomásai a felcsatolás (*embrace*) és a rázárulás (*closure*) – és ezek valójában ugyanazt jelentik. McLuhan a médiumokhoz való adaptációt, azoknak az emberi testre történő felcsatolását és ily módon az azokra való rázárulást (és egyben az érzékelés lezárulását) allegorizáló szokásához híven egy idézettel világítja meg, jelen esetben a Zsoltárok könyvéből: „Ilyenek azok is, akik csinálták őket, s

9 McLuhan: *The Gadget Lover. Narcissus as Narcosis*, i. m. 43.

10 Jól ismertek ennek az utolsó állomásnak a filmes elbeszélései: *Mátrix, eXistenZ*.

mindnyájan, akik bennük bíznak.”¹¹ Az adott szöveghelyen ez a kritika a bálványimádókról szól, és ennek allegorikus jelentése a médiumok felhasználói esetében az, hogy mindenki olyanná válik, amilyen médiumon keresztül kommunikál, vagy amilyen közvetítő technológiát használ.¹² Sőt, az ember-gép hierarchia megfordul, hiszen (a szerző szavával élve) mindannyian saját eszközeink *szervomechanizmusai*, kiszolgáló eszközei vagyunk, vagy egy „természetesebb” hasonlattal élve, az ember a technológiai környezet nemzőszerve, ahogy a méh a növényvilágé. Ezen a ponton elérkeztünk oda, ahol már látni McLuhan üzenetének összetettségét, világos és sötét oldalát, az emberiségnek Schiller és Beethoven által megénekelt testvériségét előrevetítő globális falu képét, és ugyanakkor az ember testének médiumok általi patológizálását (megfertőzését és széttagolását), amelynek allegorikus elbeszélését már oly sokan azonosították például Kafka műveiben. De most ahelyett, hogy a felvilágosodás és a modernizmus utópikus és/vagy disztópikus művészi hagyományát elevenítenénk fel, tekintsünk messzebbre vagy mélyebbre az időben, az ókori mítoszok irányába. Mindezt elsősorban nem abból a célból, hogy McLuhan kommentárjai tükrében nyerjünk magyarázatot a mítoszra, hanem azért, hogy a mítoszon keresztül fejtsük meg McLuhan enigmatikus szövegét, illetve jóslatát.

Egyik hajdani tanítványa visszaemlékezése szerint McLuhan azt állította, hogy a mítoszok a mi korunkban sírfeliratokként értelmezendők.¹³ Tény, hogy a fent már említett allegorizáló példázatoságot szívesen kiterjeszti a mítoszokra, amolyan sírfelirat-silabizálóként, enigma-fejtőként. A legismertebb ilyen mítoszelemzése Kadmos királyhoz kapcsolódik, és ez visszatérő motívum például az *Understanding Media* szövegeiben:¹⁴ a mítoszból ismert két történetet (az írás és katonaság megalapítása) McLuhan összeköti, és a lineáris-fragmentált fonetikus betűvetésből vezeti le általában a modern értelemben vett katonaság homogén, mechanikus és uniformizált jellegét. Egy további mitikus példázatot előszámálva és még mindig a Kadmos-háznál

- 11 „De az ő bálványaik csak arany és ezüst, emberi kéznek művei. / Van szájuk, de nem beszélnek, van szemük, de nem látnak, / van fülük, de nem hallanak, van orruk, de nem éreznek, / van kezük, de nem markolnak, van lábuk, de nem mozdulnak, és torkukon nem jön ki a szó. / Ilyenek azok is, akik csinálták őket, s mindnyájan, akik bennük bíznak.” (Zsolt 115, 4-8)
- 12 A rómaiak rabszolgákból éltek, tehát tudattalanul maguk is rabszolgák voltak, mondja az *Understanding Media* egy helyén. Ez a kijelentés nemcsak a relatív identitás tételéhez áll közel, de történetileg is igazolható, ha például a görög kultúrának a rabszolgákon keresztül Rómára kifejtett hatását, valamint a görög kultúrával szembeni, soha nem szűnő római megkésetttség-érzést tekintjük. (Lásd a *The Medium is the Message* című bevezető tanulmányt, i. m. 21.)
- 13 Dilworth, Tom: McLuhan as Medium, in John Moss – Linda M. Morra (szerk.): *At the Speed of Light There Is Only Illumination: A Reappraisal of Marshall McLuhan*, University of Ottawa Press, 2004, 19.
- 14 Lásd a *Challenge and Collapse. A Nemesis of Creativity* című tanulmányt (i. m. 71–72.), valamint a *The Written Word. An Eye for an Ear* címűt (i. m. 82.).

maradva vegyük Oedipust. Egy helyen (Toynbee nyomán) McLuhan megemlíti, hogy a görög drámaírók a kreativitást olyként jelenítették meg, mint ami óhatatlanul megteremti önnön vakságát.¹⁵ Oedipus sorsa szolgál erre példázatként, mégpedig abban az értelemben, hogy az (akár megalapozott) emberi önteltség, görög nevén a *hübrisz*, az istenek büntetését vonja maga után, és ez fordulatot teremt a drámában, valamint a főhős sorsában egyaránt. Mintha a görögök úgy érezték volna, hogy a kreativitás egy bizonyos dologban, amely Oedipus esetében a Szfinx rejtvényének megoldását jelentette, a totális mező átlátásának megvonását érdemli ki büntetésként.¹⁶ Bár azon a bizonyos mcluhani szöveghelyen nincs kifejtve, érthetjük mindezt úgy, hogy az elmésségre specializált Oedipus („akkor jöttem én, / én, a tudatlan Oedipus, s megoldtam azt / pusztán eszemmel, nem madárjelek szerint”) már racionális individuum, ugyanakkor ekként a totális érzékelés szempontjából erősen korlátozott fonetikus ábécé médiumának terméke. McLuhan a racionális individuum megszületését egyértelműen a fonetikus ábécéhez köti. A törzsből kiváló egyéniségnek, Oedipusnak vizuális–fonetikus korlátozottságáért éppen azzal az érzékszervével kell fizetnie, amely a fonetikus ábécé vonatkozásában kitüntetett, mégpedig a szemével. Így az írásbeliség előtti érzékelés, a totális bevonódást elősegítő hallás az, mely számára megmarad: „ha hallás forrásának is / volna zsilipje, nem haboznék percre sem / oly teljesen elzárni gyászos testemet, / hogy se ne lássak, se ne halljak”. A drámai történet dialektikus mozgásából, vagyis a megfordulásból/visszajátszásból fakadó tanulságot McLuhan az életmű egy másik szöveghelyén le is vonja. Ezen a helyen Freudot azért kárhoztatja, mert nem figyel fel a pszichikus állapot mediális feltételezettségére, technológiailag determinált voltára, hiszen az Oedipus-komplexusnak, mondja McLuhan, nincs értelme/funkciója az írástudó társadalmon kívül, mert a vizualitás kitüntetett szerepére épül.

Történetileg Oedipus maga egy technológiai változás terméke. Amikor a szóbeli és törzsi görögség alávetette magát a vizuálisan orientáló ábécé törzstől megfosztó hatásának, újonnan megszerzett személyes identitása hirtelen erőszakos módon szembekerült a régi, csoportos vagy vérfertőző identitással. Mi magunk a közvetlen visszajátszását [replay] éljük meg, mondhatni, annak a történeti változásnak, amit a görögök éltek

15 Oedipusnál ez a vakság egyszerre metaforikus és szó szerinti: „Mert letépve az aranyból vert kapcsokat, / melyek fölfogták a királynő köntösét, / fölkapta s szeme golyójába szúrta, így / kiáltva: »Nem láttátok, miben éltem én, / nem láttátok, mily rémségeket tettem én, / ne lássátok, most, kiket oly jó látnotok, / s kiket legjobb lett volna sohse látnotok!«” Szophoklész: *Oedipus király*, ford. Babits Mihály, Magyar Elektronikus Könyvtár, <http://mek.niif.hu/00500/00502/00502.htm> – A tanulmányban ezután következő Szophoklész/Babits-idézetek szintén innen származnak.

16 McLuhan: *Reversal of the Overheated Medium*, i. m. 39.

meg a szóbeliből a vizuális kultúrába való átlépéssel, ahogy ma az elektronikusság jóvoltából a vizuálisból az akusztikus kultúrába térünk.¹⁷

Szerzőnk tehát Oedipus király történetét két mediális rendszer konfliktusából származó drámaként mutatja be, középpontban a látással. Oedipus maga az eszes individuum, aki levált a törzsről, McLuhan szavával élve „törzstelenedett” (*detrribalization*), abban az értelemben is, hogy a történet szerint egyedül vándorolt és idegenként tért vissza Thébába, és abban az értelemben is, hogy nem az istenek jeleire, hanem önmagára hagyatkozva fejtette meg a Szfinx enigmáját. McLuhani szempontból és a fenti idézet alapján Oedipus megvakulása tehát a vizuális megvonását és az auditív előtérbe lépését jelenti, egy bizonyos visszafordulást vagy visszajátszást (*replay*), amit mi most, a saját tapintás- és hallás-dominálta korunkban előrehaladásként élünk meg, oedipusi tragédia nélkül. Az érzékszervek közti váltás McLuhan számára elég ahhoz, hogy a király sorsában korunk tendenciáit azonosítsa. Oedipus a törzsi társadalmat az autonóm és racionális individualitás révén legyőző görög írásbeliség allegóriája, és az már egy másik dolog, hogy egyben azt is bemutatja, miképpen fordul önnön ellentétébe minden túlzásba vitt folyamatom.

A fentiek alapján tehát kijelenthető, hogy két fordulatot azonosíthatunk Oedipus történetében. Az első az individuum megszületése, a másik az individuum hanyatlása.¹⁸ Ezek valóban fordulatokként magaslanak ki a történetből, hiszen először Oedipus megfejtja a „Nagy Talányt”, aztán pedig megvakítja önmagát.¹⁹ De látnunk kell, hogy bár ezek valóban fordulópontokként tagolják a történetet, ugyanakkor nemcsak fordulópontokként, hanem egy már mindig is létező állapot kibomlásaként is érthetők. Oedipus valójában nem hagyja maga mögött a törzsi állapotot, hiszen „fertőben” él, csak épp nincs tudomása erről – ez

17 „Historically, Oedipus himself was the product of technological change. When the oral and tribal Greek was submitted to the detrribalizing action of the visually oriented alphabet, his new private identity was suddenly in violent interface with the old corporate, or incestuous, identity. Today we have an instant replay, as it were, of the Greek historical shift from oral to visual culture as we move from visual to acoustic culture, electrically.” (*Letters of Marshall McLuhan*, idézi Alice Rae: *McLuhan's Unconscious*. Doctoral Dissertation, School of History and Politics, University of Adelaide, May 2008, 206.) <http://digital.library.adelaide.edu.au/dspace/bitstream/2440/49671/1/02whole.pdf>

18 Tegyük hozzá ehhez, hogy McLuhan mindkét fordulat azonosításakor explicit módon egy vagy több általa olvasott szerzőre támaszkodott. Az első esetben az olvasmányélményt az írásbeliség kialakulását és a kommunikációs technológiáknak a görög világszemlélet átalakulásában játszott szerepét kutató ókorász Eric Havelock jelenti (többek között a *Preface to Plato* című könyvével), a másik esetben pedig a már említett Kenneth Boulding (*The Image: Knowledge in Life and Society*), valamint Arnold Toynbee (*Study of History*). Boulding az ún. töréshatár elméletével, Toynbee pedig a görög drámai ív kibontakozása, a meg- vagy visszafordulás bemutatásában szolgált előképül.

19 Oedipus történetének beható vizsgálatához lásd Edmunds, Lowell: *Oedipus*, Routledge, London and New York, 2006. – E könyv szerint Oedipus történetének legkorábbi nyomai az idő előtti 8. századba vezetnek vissza.

a tudattalan mindenkori „jelenléte”, munkája, aktivizálódása.²⁰ Hasonlóképpen a racionális tudat megnyilatkozása sem egyszeri eseményhez köthető, hiszen maga a történet egy nyomozás, melynek során fény derül a múltra. Ilyenformán kevésbé az idő előrehaladásával, mint inkább állapotok térbeli egymásba íródásával, nyomódásával kell számolnunk. Az állapotok egymásba fonódása-csavarodása jól jellemezhető azzal, hogy a racionális Oedipus a mitikus Szfinxszel mint egy korábbi korszak képviselőjével áll szemben, ugyanakkor osztozik azzal az állati tulajdonságokban. Szemben áll vele, hiszen az oroszlánlábakon járó, szárnyas női szörny (a „szárnyas csodalány”, a „kemény dalnok”, a „dalnok eb”) találós kérdését megfejtí, és így megmenti a várost a kannibalizmussal sarcoló szörnytől. Ugyanakkor nagyon is közösek ők ketten, hiszen Oedipus is, miként a Szfinx, ember-állat keverék, amennyiben embernek látszik, de két olyan alapvető tiltást szeg meg, amely az emberlét definíciója. Apját öli, anyjával hál – elpusztítja a totemet (király) és megsérti az incestustilalmat, így visszalép a kultúra előtti természeti állapotba.²¹ A Szophoklész-dráma szövegében motivikusan is megjelenik kettejük párhuzama, hiszen a Szfinx döghalált hozott a városra, Oedipus tisztátalansága szintén ugyanezt eredményezte. A történet szekvenciális és lineáris struktúráját ellensúlyozó egyidejűség, mondhatni térbeliség a Szfinx jegyezte enigmában is feltárul.²² Egyrészt értesülünk egy rejtvényről, amely azt kérdezi, hogy mi az, ami négy lábon, aztán két lábon, végül három lábon jár. Az ember, hangzik Oedipus helyes válasza, mert csecsemőkorban négy lábon, felnőtt korban két lábon jár, öregkorára pedig bottal, ami a harmadik lába. Tény azonban, hogy éppen maga Oedipus nem felel meg ennek az egyedfejlődési szabálynak. Mikor csecsemőként kilökték, megelőzendő, hogy a jóslat, mely szerint megöli apját és anyjával hál, beteljesüljék, összekötötték a lábát, és ezzel nyomorekká tették (mint azt a neve is mutatja: 'Dagadt-lábú'). Vagyis Oedipusra bizonyos értelemben mindig is állt az, amit a dráma végén kijelent magáról: „mert ki jól látott, vakon, / s ki gazdag volt, koldulva tapogatja majd / botjával útját ismeretlen földeken” – legalábbis ami a botot és a vakságot illeti. Az élete során konkrét végtagproblémákkal és metaforikus értelemben látási problémákkal küszködő Oedipus tehát a felszínen egyik korszakból a másikba lép, aztán vissza, a mélyben azonban ezek

20 A „fertő”, „fertőzet” szinonimái magyarul, angolul, görögül: fertőzet – defilement – miazma; betegség/döghalál/dögvész – plague.

21 Claude Lévi-Strauss szerint a kannibalizmus és az incestus-tilalom megsértése összetartozó bűnök a közösség szemében. Az egyik a határsértő önfenntartás, a másik a határsértő fajfenntartás. Lásd Lévi-Strauss, Claude: *The Savage Mind*, The University of Chicago Press, 1966, 105.

22 A görög eredetiben, legalábbis a Szophoklész jegyezte *Oedipus király*ban valóban ez a kifejezés szerepel: αἰνίγμα, enigma, Babits fordításában a „Nagy Talány”. A görög eredetit és angol fordítását lásd Sophocles: *Oedipus Tyrannus*, szerk. Sir Richard Jebb, Perseus Digital Library, <http://www.perseus.tufts.edu/hopper/text?doc=Perseus%3Atext%3A1999.01.0191%3Acard%3D1516>

a korszakok nem egymás után következnek, hanem egymásba ágyazódnak, újra megerősítve azt, amit fent az időbeli egymásutániságot ellensúlyozó térbeliségnek neveztünk.

Láttuk, McLuhan számára Oedipus a *töréshatár* allegóriája: eszes individuumként és a vizuális világ első hírnökeként érkezik, és megváltja a többieket, megszabadítja őket törzsi betegségeiktől, melyek a Szfinxben testesülnek meg, és amelyek nem engedik őket a természetből a kultúrába átlépni. A többiek e megváltás következtében egyrészt sikeresen kilépnek a természetből, másrészt megbüntetik Oedipust, bűnbakot csinálnak belőle a törzsi törvények eltörléséért, és nem mellesleg azért, mert ezek a meghaladni kívánt törvények nem várt módon éppen őbenne testesülnek meg. Oedipus alakjában tehát egy összetett allegóriát szemlélhetünk, az egyszerre autonóm és nem-autonóm személyiség allegóriáját, aki a történet szerint leválik a törzsi hiedelmekről, és *szuverén* uralkodóvá lesz (Oedipus Tyrannos, mondja az eredeti cím, vagyis „abszolút uralkodó”),²³ ugyanakkor az apagyilkosságon és incestuson keresztül egy primitív törzsi huok részesévé is válik a beltenyészet fertőzetével. Ezt a beltenyészetet a szophoklészi dráma szövegében az Oedipushoz társuló betegség-metaforák teszik egyértelművé (fertőzet, betegség, ragály, szenny). Oedipus tehát öntudatlanul rázárul (*closure*) saját törzsére, saját vérére, és ennek következtében *le* is zárul. Több értelemben is lezárul, hiszen most már szó szerint megfosztja önmagát a vizuális érzékelés lehetőségétől, továbbá a szaporodástól, amennyiben egyes értelmezések szerint a vizuális lezárulás metaforikusan a kasztrációt jelenti, a szem és a genitáliák szimbolikus egymásra vonatkoztatásának alapján.²⁴ Persze, McLuhan nyilván *nem* ilyenén voltában von párhuzamot Oedipus (vagy inkább Szophoklész i. e. 5. századának) kora és az elektronikus kor között. Tehát nem a vérfertőzés és az apa-

- 23 „Általánosságban tyrannus alatt olyan királyt értünk, aki erőszakosan kormányoz, nem tekintve igazságra és törvényre. Szűkebb értelemben tyrannus alatt egy magánzemélyt értünk, aki jogtalanul bitorolja a királyi hatalmat. Így értelmezték a görögök a »tyrannus« szót; különbség nélkül alkalmazták minden jó és rossz fejedelemre, ha nem volt törvényes hatalma. Így tehát tyrannus és trónbitorló ugyanazt jelentik.” Rousseau: *Társadalmi szerződés*, ford. Radványi Zsigmond, Phönix-Oravetz, Budapest, 1947, 97, lásd <http://mek.oszk.hu/08800/08879/08879.pdf> – Ebből a definícióból kiderül, hogy a türannosz kifejezés annak ellenére illik Oedipusra, hogy a nép akarta őt királynak. Oedipus ugyanis jogtalanul bitorolja a hatalmat. Ugyanakkor nem képes az abszolút szuverenitás státuszát elnyerni, amennyiben valami más uralkodik fölötte, mégpedig az, amiről nincs tudomása.
- 24 A *kasztráció* etimológiailag rokon az *incestussal*: a tisztátalanság (incestus) radikális metszéssel (castrum) gyógyítandó. Mindkét szó az indoeurópai **kes* (levágni, elkülöníteni, különválasztani) igéből származik. Lásd Online Etymology Dictionary, http://www.etymonline.com/index.php?term=caste&allowed_in_frame=0 – Fel kell figyelniünk e szavaknak a *kaszttal* való etimológiai rokonságára is. A törzset már a legkorábbi idők óta az elkülönülés értelmében vett tisztasággal azonosították. Azonban a legtökéletesebb tisztaság – a beltenyészet. Oedipus története a szélsőséges fajtisztaság története, egyben annak lehetetlenségéé is.

gyilkosság törzsiéként jellemzett korába való visszatérés az, ami köztünk és Oedipus között a hasonlóság, hanem a vizuálisból az akusztikusba való „visszajátzás”, a kortárs elektronikus társadalom esetében előrelépés. Továbbá az sem hangsúlyozódik, legalábbis az általam ismert McLuhani szöveghelyeken, hogy Oedipus önvakítása, egyelőre függetlenül a történet egyéb rétegeitől, felidézi a csonkolás metaforáját. Ez érthető, hiszen Oedipus sorsából McLuhan elsősorban nem a vizuális médium (az írás) okozta érzékesztést, hanem a hallás érzékének visszanyerését szeretné kiolvasni. Vagyis Oedipus drámája, ha saját korunk allegóriájaként értelmezzük, ránk nézve pozitív véggel kell hogy záruljon az újra-törzsiesség jegyében. Oedipus ezen a helyen és máshol is csak ebből a szempontból érdeklí McLuhant, és nem követi azt a vér- vagy nyomvonalat, hogy így mondjam, amely tehát a mitikus törzsiébe való visszaoltódást jelenti. Nem látjuk nyomát McLuhannál, hogy vajon ez az ödipális mozgás, a törzsiébe való rázáródás detektálható-e a mi korunkban.

De vajon tényleg nem látjuk nyomát? Bizonyos értelemben maga McLuhan jelöli ki ezt a nyomvonalat, amikor a médiumoknak mint ellen-irritánsoknak a veszélyeiről, az általuk okozott „nagyobb fertőzésről” beszél, valamint a médiumok kontextusában értett rázárulás/elzárulás metaforákat használja. A globális falu törzsi metaforája elfeledtetni, hogy McLuhan profetikus szövege alapján az ember nem más emberekhez, hanem más emberek *képéhez*, vagyis elsősorban is a médiumokhoz kerül közelebb, és azokkal alkot beltenyészetet. Mindez kiolvasható a Szfinx enigmájának háromfázisú történetéből, amely az ember ontogenetikai fejlődésén túl a filogenetikai fejlődést is bemutatja. Ekkor az első szakasz négylábúja az állatot, a középső kétlábúja az embert, a harmadik szakasz háromlábúja pedig a protézissel kiegészített embert láttatja.²⁵ Magát Oedipust, aki sorsában (tudatlanságában és dagadt lába révén) már mindig is viselte a rázáródás, vagyis az újra- vagy vissza-törzsiesség nyomait, azt a bizonyos nagyobb fertőzést. Valójában ebből a kérdésfelvetésből indult ki a jelen tanulmány. Abból tehát, hogy a globalizáció, a világfalu, és az ezekkel párban járó újra-törzsiesség az őket megjósoló optimista szólamokon túl milyen változásokat hoz az emberiség

25 Erre a lehetőségre mutat rá enigmatikusan Roberto Calasso: „Take the most famous one of all, the Sphinx’s: »What is the being that has but one voice and yet sometimes has two feet, sometimes three, sometimes four, and is progressively weaker the more feet it has?« Oedipus answers: »Man«. But if we think about that answer, we realize that precisely the fact that »man« is the solution to such an enigma suggests the enigmatic nature of man. What is this incongruous being that goes from the animal condition of the quadruped through to the prosthesis (the old man’s stick), all the time preserving a single voice? The solution to the enigma is thus itself an enigma, and a more difficult one.” (Calasso, Roberto: *The Marriage of Cadmus and Harmony*, Knopf, 1993. Lásd <http://marshallandme.com/have-you-ever-noticed-part-3/> – Eredeti nyelven lásd: Calasso, Roberto: *Le Nozze di Cadmo e Armonia*, Adelphi Edizioni, Milano, 1988, 384.

életébe, de leginkább az ember definíciójába. A csonkolódást, az érzékelés elvesztését és a médiumra való rázárulást olyan „kisebb körként” érthetjük, amely a globális falu „nagyobb körével” szemben az újra-törzsisedés egy másik, elfedett vagy legalábbis előlünk egyelőre fedésben lévő története. Utalhatunk itt Thomas Mitchell tanulmányára, amelyben a szerző Walter Benjamin 1936-os, a technikai sokszorosításról szóló tanulmányát adaptálta biokibernetikus környezetbe. A Mitchell által itt bemutatott művek McLuhani szempontból is értelmezhetőek. Ezek a képzőművészeti alkotások megfelelnek annak az elvárásnak, amelyet McLuhan állít az általa kísérletinek nevezett művészettel szemben. Megpróbálják bemutatni a mediatisztált ember felé „közeledő erőszakot”, a médium felcsatolását, és az arra való rázárulást, az önmagával beltenyészetet alkotó embert.²⁶ Ez az elektronikus globális falu „másik oldala” – talán éppen az ökumenikussá váló világfalu legbelsejében beágyazódva. Mitchell minden szempontból egyetérthetünk, amikor a biokibernetika két részének, a *bio*-nak és a *kibernetika*-nak az összekapcsolásából keletkező, ambivalens, feszültséggel teli jelentést elemzi, és arra jut, hogy így vagy úgy, de a mesterséges képek a genetika és a klónozás korában már az ember definícióját is átírják, magyarul beleíródnak az emberbe. McLuhan elektronikus világfaluja, többek között az Oedipus-történet és az új-törzsiség tükrében olvasva, nem „felhőtlenül optimista” már magánál McLuhannél sem, legalábbis összetettebb, mint ahogy azt Mitchell egy másik helyen kritikusan állítja.²⁷ Még akkor sem felhőtlenül optimista az újra-törzsisedés jóslata, ha maga McLuhan annak szánta. Az allegóriák nem mindig engedelmessé válnak – ebben hasonlítanak a médiumokhoz.

Végezetül egy megjegyzés az új törzsiség szó szerint vett jelentéséről. Oedipus története bizonyos értelemben és paradox módon a tiszta fajról szőtt álom története, ugyanakkor a tudattalanul végrehajtott öngyilkossága is egyben. Egy rémálom, amelyet minden emberi társadalom álmodott, és így vagy úgy, de realizált is már, kezdve a kasztrendszerrel egészen a népi társadalomig. Hogy a McLuhan által megjósolt globális falu és a mediális környezet segítségével végrehajtott szélsőséges bezárulás mit tartogat az új törzsiséget illetően, arra Jonathan Crary-tól álljon itt egy idézet:

26 A beltenyészetre/önfelfalásra a Mitchell által hivatkozott egyik művet hozhatjuk példaként: Gormley, Antony: *Sovereign State*, lásd <http://www.antonygormley.com/uploads/images/4e1340972085d.jpg>

27 „McLuhan hanyatlása és Benjamin felemelkedése olyan történet a médiatudományok történetében, amely még elmondásra vár. McLuhan felhőtlen »globális falu«-optimizmusa és a törzsi elmével kapcsolatos misztikus víziói nem mutatnak jól a posztstrukturalista gyanakvás és a döntően baloldali irányultságú médiatudományok korszakában.” (Mitchell, Thomas W. J.: *What do pictures want? The lives and loves of images*, University of Chicago Press, 2010, 221. Az Addressing Media c. tanulmány 27. lábjegyzete.)

A cyberspace-rajongók interaktív globális faluról dédelgetett álmával szemben egyre áthidalhatatlanabbá válik a szakadék az eltérő technikai fejlettség szintjén álló társadalmak között. S ha figyelembe vesszük a gyógyászati és a genetikai technika jövőjét, azzal kell számolnunk, hogy a protetikai és gyógyászati nanotechnika, a genetikai szelekció egy, még a legősibb pre-modern társadalmakban is elképzelhetetlen, új elit réteg, hierarchia és kasztrendszer kialakulásához vezet.²⁸

28 Crary, Jonathan: Az érzékelés modernizálása, ford. Szabó Ottó, *Gondolat-Jel*, 1995/5, 10-27, lásd <http://www.caesar.elte.hu/gondolat-jel/95/crary.html>