

Metamorfózis és technoemésztés

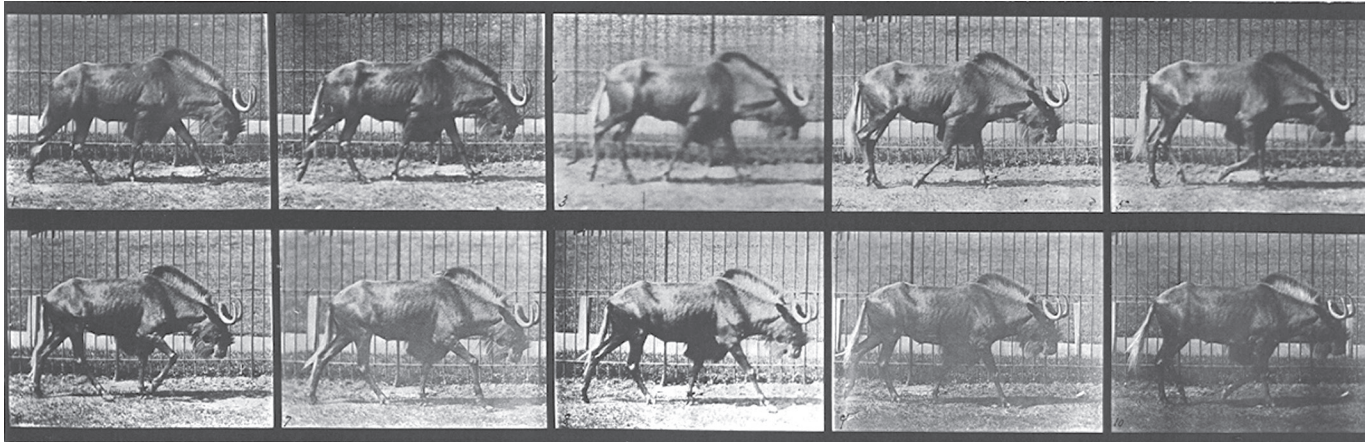
Ovidius és a poszthumán elméletek

Nemes Z. Márió

„**Ú**j alakokká vált testekről indít a lelkem / szólani” – indítja Ovidius *Átváltozások* (*Metamorphoses*) című *perpetuum carmenjét* (Ovidius: *Átváltozások* I. 1–2, ford. Devecseri Gábor). Az „új alakokká vált testekről” szóló szöveg a metamorfózis alakzata jegyében viszi színre a mitológia és kultúra metszéspontjában megképződő emberi létezést. Mindez azt jelenti, hogy „a metamorfózis tétje mindig szükségképpen antropológiai”,¹ hiszen az ember (ki)léte nem önmagában megalapozott evidenciaként tárul fel előttünk, hanem a nem emberihez képest elgondolt reflexív viszonyában, egyfajta állandó kilépésben és önmeghaladásban. Mintha már mindig is az „új alakból” kérdeznénk vissza a „régit” testre/identitásra, miközben ennek a kérdésnek a pozíciója távollét és jelenlét állandó oszcillációjában sohasem rögzül igazán, „mert a metamorfózissal kapcsolatos vitákban valahol mindig az forog kockán, amit a filozófus Elizabeth Grosz »a szubjektivitás testi határainak« nevez [...]”. Az átváltozás épp azért allegorizálható az identitás válságaként, mert valami nehezen megragadható módon szubjektivitás (identitás) és test kapcsolatára, a megtestesülés következményeire kérdez rá”.² Ez a metamorfikus antropológia az emberi és nem emberi közti határok transzgressziójával arra figyelmeztet, hogy a testet öltés tapasztalatában mindig benne rejlik valamiféle „többletre” való ráutaltság, ami Ovidius esetében legtöbbször az isteni szféra irányába mutat. A kortárs antropológiai gondolkodás különböző irányzatai számára egyaránt emblematikussá vált az *Átváltozások* „nyitott” emberképe. Mindez olyan kérdéseket vet fel, hogy miért és hogyan válik a metamorfózis antropológiája a humanista modernitás emberképének kritikájává, milyen „új alakok” kísértik a „régit” testeket”, illetve milyen „többlet” koordinálja a posztmodern alakváltásokat a társadalmi-kulturális „varázstalanítás” kontextusában.

Ezeknek a kérdéseknek a felfejtéshez azonban rekonstruálni kell több antropológia- és kultúratörténeti összefüggést, hiszen a metamorfózist a továbbiakban a poszt-humanizmus kontextusában tárgyalom, ami azonban feltételezi az ember és az állat fogalmában beállt „antrozoológiai” (Randy Malamud) változások értelmezését, vagyis az ember önmagához való viszonyának átalakulását, amely az állatokkal kapcsolatos érzékelési módok és médiumok rendszerébe is beleíródik. A poszthumanizmus interdiszciplináris diskurzusa ugyanis az antropocentrikus európai modernitás egyfajta *gyász munkájaként* (az Ember „halála” fölött érzett megrendülés, pánik és trauma „feldolgozása”) jön létre, amely azonban egy másik gyásztörténettel, mégpedig az Állat halálával és/vagy eltűnésével szövődik össze. Ebben az összefüggésben elengedhetetlen a technológiai kontextus értelmezése is, vagyis azokra a technológiai médiumokra, ábrázolási kódokra és vizuális rendszerekre való reflektálás, melyek keretei között ez a közös gyásztörténet artikulálódik.

Aleida Assmann az európai kultúra egyes strukturális összefüggéseinek értelmezésére vezeti be az átváltozáskultúra és az identitáskultúra fogalom-párját.³ Az Assmann-féle tipológia szerint ezen két kulturális modell váltakozásával írható le a nyugati szubjektumtörténet, noha az átváltozás- és az identitáskultúrák nem homogén rendszerek, illetve nem tisztán elkülöníthető történeti állomások, hanem olyan dinamikus tendenciák, melyek különböző hibrid formákat is létrehozhatnak. A két kultu-



1. kép. Eadward Muybridge: Sétáló gnú (*Animal Locomotion*, 1887, 701. tábla)

rális paradigma közötti alapvető különbség az emberi pozíció határainak, vagyis az emberi és a nem emberi közti viszonyoknak az eltérő kezelésében mutatkozik meg, mert egy olyan „antropológiai gépezet” (Giorgio Agamben) lép itt működésbe, mely kulturális-ideológiai alapokon, kizáró és bezáró műveletek segítségével koordinálja az emberlét lehetséges körvonalait.

Az átváltozáskultúra ebben a tekintetben *inkluzív* karakterűnek mutatkozik, vagyis nyitott emberképet hoz létre, melyet szervesen integrál a nem emberi kozmoszba. A mikro- és makrokozmosz közti integrációban a mámor, ekstázis, illetve a misztikus reveláció olyan tapasztalatformákat, alternatív létállapotokat és önmeghaladási gyakorlatokat képviselnek, melyek nem a szubjektum elszegényítéséhez, hanem az egzisztencia felfokozásához, egy elementáris természet-, összelet- és/vagy transzcendencia-tapasztalat átéléséhez vezetnek. Az identitáskultúra ezzel szemben *exkluzív* karakterű, ugyanis egy zárt emberkép értelmében kategorikusan leválasztja a humán szubjektumot a környező világtól és természettől, miközben meghatározza a személy határait, amelyen belül bármiféle változás és flexibilitás lehetséges. Az identitáskultúra egységes, önazonos és autonóm emberképe megfeleltethető a 18. századi humanista antropológiának, mely a modernitás projektuma számára alapvető jelentőségű.

Kant *Antropológiájának* első paragrafusában szemléletes módon képviseli ezt az álláspontot: „Hogy az ember gondolatban képes megragadni az ént, az őt végtelen magasságokba emeli minden más, a Földet lakó élőlény fölé. Ezáltal személy, és pedig a tudat egységének köszönhetően, essék meg vele bármilyen változás, egy és ugyanaz a személy, azaz valaki a *dolgotól*, amilyenek még az esztelen állatok is, kikkel tetszés szerint tehetni bármit, rangban és méltóságban teljességgel elűtő lény...”²⁴ Ebben a transzcendentális humanizmusban az ember nem csupán a dolgokkal egy szinten kezelt állatok fölötti „végtelen magasságokba” emelkedik, hiszen eközben saját természeti vonatkozásaitól is elkülönül, amit a fiziológiai és a pragmatikus antropológia kanti egyeztetetlensége jelez. A „tudat egysége” által garantált „egy és ugyanazon személy” megfigyelésének módszertani nehézsége a tettetés emberi opciójából adódik, mely lehetőség a 18. századi antropológiák egyik nagy problémája, mert a színlelés, (ön)elváltoztatás és maszkírozás társadalmi gyakorlatai, a *Verstellung* technikái és taktikái az identitáskultúra szempontjából negatív jelenségek.

A protestáns-polgári kultúra autenticitásközpontú, vagyis a lét (*Sein*) és a látszat (*Schein*) között tételezett ontikus differencia etikai-morális hierarchiává alakul át. Ebben a rendszerben a változás külső differencia és belső kontinuitás dialektikájában adódik, melyet a humanista *Bildung* intézménye kanalizál. A színlelés és mássá levés az identitás progressziójával szembeni „performatív fátylak”, mert nem csupán elleplezik az ontikus értékhierarchiát, hanem az eltérítés által destruálják az emberi létezés közvetlenségét és tiszta önonazonosságát. Vagyis az átváltozás, az identitás határainak a „felsértése” nem az ismeret és tapasztalat bővüléséhez vezet, mint az átváltozáskultúrákban, hanem egy olyan antropológiai botrányt celebrál, ahol/amikor az ember a végtelen magasságból visszahull az állati és dologi létezés kaotikus természeti állapotába.

A 19. század természettudományos forradalmi, a biológia általános gondolkodási paradigmává és/vagy „stílusává” (*Denkstil*) válása (melynek a darwinizmus előretörése a legfontosabb szimptomája) egy általános antropológiai-kulturális pánikretorika megjelenéséhez vezetnek, ugyanis a humanista identitáskultúra a legújabb felismerések fényében már nem képes párhuzamos, de elválasztott rendszerekként kezelni az állatok és emberek birodalmát.⁵ A darwinizmus a biológiai evolúció logikája mentén integrálja a két párhuzamos rendszert, ami többek között azt eredményezi, hogy az embernek immár nincs általános és rögzített „helye” – teológiailag és/vagy transzcendentálisan biztosított „kivételessége” –, mert antropológiai identitása a feltörekvő és hanyatló életerők performanciájába oldódik bele. A fájdalom a szellem szeme, írja Helmuth Plessner arra utalva, hogy csak egy olyan kornak van elég intellektuális ereje a világ otthonosságának feltöréséhez, mely alapjaiban rendült meg és önmaga felől támadtak kétségei. „Az elidegenítő tekintet művészete éppen ezért elengedhetetlen előfeltétele minden valódi megértésnek. Kiemeli a láthatatlanságból azt, ami az emberi viszonyokban ismerős, hogy játékba hozza a megértést az eredetileg ismerősből kinyert, idegenkedést keltő feltűnéssel való ismételt találkozás során. Idegenkedés nélkül nincs megértés, ez az ismerőséghez vezető kerülőút, az a sötét elötér, amelyből az ismerős mint jelenet és háttér kiemelkedik és felfoghatóvá válik.”⁶ A modernitás antropológiai válságai visszafordítják az „elidegenítő tekintetet” az emberre, hiszen nem csak a világ otthonossága kérdőjeleződik meg, hanem az a „természet”, ami az

embert összeköti a világgal, amivel közösséget vállalva világalkotóvá válhat.

Ugyanakkor az (ön)azonos jelenlététől elidegenedett ember számára éppen Plessner antropológiájában adódik az a lehetőség, hogy lényének (újra)központosítása helyett a „sötét előteret” ismerje fel ambivalens pozíciója nem-helyeként. Az „ismerőséghez vezető kerülő út” ugyanis az önismeretre törekvés performatív játéktereként értelmeződik át a német szerző filozófiai antropológiájában, miszerint az emberre jellemző excentrikus pozicionalitás a létezés szélső pólusai közötti állandó átmenetben, ugrásban és kivetődésben viszi színre ott-honosság és idegenség kölcsönviszonyát. Ennek értelmében az ember soha nem volt otthon, noha mindig haza akar érni, vagyis folyamatos önlétesítésben, színre vitelben és átalakulásban teremti önmaga váltakozó képeit, miközben egyiknek sem tud autentikus módon megfelelni. Plessner nem esszencialista antropológiájában tehát visszatérnek az Assmann-féle átváltozáskultúra egyes motívumai, noha ebben a modernista koncepcióban már hiányzik az emberi képlékenységet szervező befogadó és artikuláló kozmosz képzete.

A *Grenzen der Gemeinschaft* oldalain kifejtett társadalmi szerepjáték-elmélet szerint az ember folyamatosan a megmutatkozás és rejtkezés tendenciáinak antagonisztikus küzdelmébe van belevetve, ami azt jelenti, hogy az identitás(ok) termelése elképzelhetetlen a *Verstellung* technikái és taktikái nélkül.⁷ Vagyis az ember bármiféle „természetessége” már mindig is művi módon előállított, ami az identitáslehetőségek pluralizálódását és szerepszerű változtatását teszi lehetővé. A különböző szociális radikalizmusok közösségekkel szemben fellépő társadalomantropológiai vízió köztes pozíciót foglal el az átváltozás- és identitásparadigmák között. Plessner hitet tesz a polgári kultúra azon eszméje mellett, miszerint az együttélés alapja a „tartás” (*Haltung*) formaképző ereje, ugyanakkor egyik kulturális forma sem rendelkezik végleges identitásrögzítő erővel, hiszen antropológiai formátlanságunk performatív formaöltésre kényszerít minket, ami időleges szerepek közti metamorfikus identitáscseréket feltételez. A társadalmi-kulturális közegünk mint „második természet” (Lukács György) alól kiveszett az „első természet”, és csak akkor vagyunk képesek megőrizni egyensúlyunkat, ha átváltozó megtestesüléseink összjátékában stabilizáljuk radikális nyitottságunkat.

A poszthumanista áramlatok antropológiai szempontból a Plessnerre is jellemző nem esszencialista pozíciót képviselik, ugyanakkor nagyobb hangsúlyt fektetnek a második természet technológiai struktúrájára. A fogalom kultúraelméleti kontextusban először Ihab Hassan *Prometheus as Performer. Toward a Posthumanist Culture?* (1977) című írásában jelenik meg.⁸ Hassan Prométheust, az embereknek tüzet ajándékozó mitikus titánt nevezi ki a poszthumanitás hőséne, mely választás abból a szempontból is elgondolkodtató, hogy ez a figura és a hozzá kapcsolt titanizmus fogalma már a 18. század végi humanizmusban is jelentős szerepet töltött be mint ideológiai jelölő. Carl Friedrich von Weizsäcker fizikus-filozófus felfogásában a titanizmus mindig egy világegészre irányuló kérdést tételez fel.⁹ Ez a kérdés olyan „radikális pátosszal” nyilatkozik meg, amely hübriszként lepleződik le és szükségszerű retorziót vált ki, de történelmi-szellemi dinamizmusa miatt mégis korszakformáló erejű. A titáni tehát egy olyan, nagyformátumú

gesztusokkal élő forradalmi erő, amely szükséges a történelem előremozdításához, mégis önmagában hordozza saját felbomlásának csíráját. Weizsäcker kultúrtörténeti elemzése szerint ugyanis a titanizmusban mindig van egy belső szakadás, amely a teória és a gyakorlat, a lehetőség és a ténylegesség között nyílik meg. Ez a szakadás vezet ahhoz, hogy a titanizmus művészi formái nem csupán gesztusaikban teátrálisak, hanem *par excellence* színpadi jelenségek, vagyis szükségszerűen elpelleznek valamit saját monumentális reprezentációjukkal.

Hassan Prométheusában ott bujkál az „emberek korát” radikális pátosszal bejelentő titanizmus energiája, ugyanakkor tragikus hős helyett inkább transzformatív *trickster*ként viselkedik. Ezt a vonását jelöli a „performer” kifejezés, mely olyan alkotó megjelenítésre utal, amely egyszerre *Verstellung* és *Bildung*, vagyis az emberi kultúra olyan (újra)megalapozása, mely az identitás mimetikus rendje helyett a metamorfózis irányában elkötelezett. Kortárs körülmények között Prométheus „második eljövételét” ünnepeljük, mert meg kell értenünk, hogy az emberi forma és az emberi szenvedély, illetve mindezek kulturális reprezentációja radikális változásban van és „újra kell tervezni” (*re-visioned*): „A humanizmus ötszáz éve véget ért, és önmagát valalmi olyanná változtatja, amit poszthumanizmusnak kell neveznünk.”¹⁰ A performatív transzformáció arra utal, hogy a humanizmus és a poszthumanizmus vonatkozásában nem beszélhetünk „tisztá” antropológiai cezúráról, a *poszt* prefixum ambivalenciája a két paradigma közötti parazitisztikus viszonyt jelöli. Neil Badmington kritikai poszthumanizmus-konceptiója alapján a poszthumanizmus dekonstruktív módon iterálja és „idézi” a humanizmus formáit, hogy belülről írja szét az antropocentrikus gondolkodást.¹¹ Prométheus – nem temporálisan értett – „második eljövetele” éppen ennek a performatív idézésnek a példája, amikor a humanitás „revíziója” kritikai felülvizsgálat és teremtő átalakulás egyszerre.

A keresztény teológia és antropológia felől megalapozott identitáskultúra számára ez a folyamat „újjászületésként” értelmeződik, mely a „rég ember” *utáni* „új ember” princípiuma szerint kezdené előlről az emberiségtörténetet, noha az új kezdet ideológiája – mely a transzhumanisztikus gondolkodók kiindulópontja – valójában az identitáscentrikus gondolkodás átmentését jelenti egy másik narratív szerkezetbe. A performatív revízió azonban feloszlatja az önaazonos történet lehetőségét, hiszen az alapjául szolgáló metamorfózis-fogalom, melyet a Deleuze–Guattari-féle „leendés” (*devenir*) felől tartok megközelíthetőnek, nem narratív, gépszerű és szeriális esemény, mely szegmentált gyorsítást és burjánzást hoz létre. „Az átváltozásban és utána már csak mozgások, rezgések, küszöbök vannak a hátrahagyott anyagban, megszűnik a történetekké formálható »epikus« anyag. Deleuze-éknél az átváltozás alanya valamiféle cselekvő alanyisághoz jut, de csak azáltal, hogy maximálisan, radikálisan, egyszer s mindenkorra feladja a szubjektivitást, a cselekvő alanyiságnak a szubjektumból kiinduló lehetőségét, a valakiságot.”¹² A mozgások, rezgések és küszöbök burjánzásában a szétosztatott humanizmus üledékformái idéződnek, ugyanakkor ezekből nem áll össze a „valakiság” identitása, hiszen a régi-új alakok zilált konglomerátumában a metamorfózis (túl)gyorsulása megszünteti a jelentésszögzítés lehetőségét.

Hassan ezt úgy fejezi ki, hogy a performatív revízió a kozmoszba szórja szét a humanizmus ember- és testképe számára

központi jelentőségű vitruviusi ember struktúráját. Prométheusz mint performer az antropomorfizmus decentralizálását viszi színre, vagyis a formaadás gesztusába beleíródik a formák szétvetésének az eseménye is. Hassen kozmosz-fogalma ugyancsak performatív karakterű, ami azt jelenti, hogy nem valamiféle autonóm és eredendő nem emberi dimenzióról van szó, hanem a prométheusi létesítésben, alakulásban és átváltozásban felnyíló lehetőségtérről, a leendő szökevényvonalainak olyan térképéről, amely tudomány, mítosz, technológia és képzelet hibridizációjaként keletkezik a posztumán érzékelésben: „Magunk vagyunk ez a performansz, performálunk és performálódunk minden pillanatban. Mi vagyunk a fájdalom és az öröm az Ember számára, aki nem akar többé Ember maradni. Mi vagyunk a Föld és az Ég, a Víz és a Tűz. Mi vagyunk a szenvedély változó formái.”¹³ Ebben a többes számban a deleuze-i sokaság hangja szólal meg, egy olyan kaotikus kórus, mely a „valakiságról” lemondva a metamorfózis szenvedélyére bízta magát, hogy egy nem jelentő intenzitásban szóródjon szét. A kozmosz (Föld és Ég, Víz és Tűz) a metamorfikus átsapásokban együtt gyorsul a sokasággal, hiszen a kölcsönös performálódás eseményében nem lehet elkülöníteni a posztumán Színházzép elemeit.

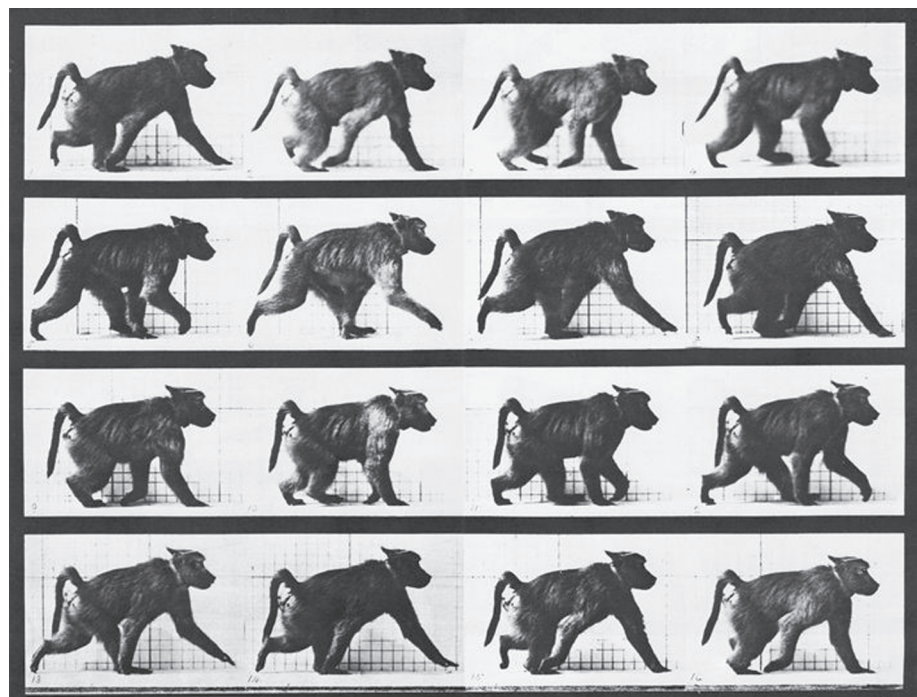
Az ember megújíthatóságának kérdése, ha áttételesen is, már az ovidiusi szövegekben is összekapcsolódott Prométheusz alakjával. Deucalion (aki a titán fia) és Pyrrha történetében Zeus (Jupiter) özönnívvel vet véget a vaskornak, vagyis egy olyan ökológiai katasztrófával sújtja az emberek világát, mely az isteni gondoskodásra méltatlanná vált faj(ok) teljes eltörüléséhez vezet. „Törnek a tág folyamok szabadon, sík réteken által; / fák sorait, veteményt, ragadoznak barmokat, embert, / házakat és szentélyt, szentélyből szobrokat, oltárt.” (Ovidius: *Átváltozások* I. 285–287; ford. Devecseri Gábor.) Deucalion és Pyrrha a katasztrófa eseményében egyszerre válnak az utolsó és első emberpárrá, vagyis a *poszt* prefixum ambivalenciája

általuk köti össze a két embertani korszakot. Ez a kapcsolat azonban a bevégzés és (újra)kezdés paradox játékában adódik, hiszen az „új” emberfaj nem „belőlük” támad életre, hanem Gaia „csontjaiból”, azokból a kövekből, melyeket Themis istennő jóslata értelmében hátuk mögé dobnak.

*És a kövek (hinnéd-e, ha nem tanúsítja a régmúlt?)
már a keménységük levetik, már nem merevek, már
lassan lágyulnak, lágyan formába simulnak.
Majd, hogy megnöttek, természetük is szelidebb lett,
és valamely, még nem tisztult, ám emberi formát
sejtetnek, de csak úgy, mint kezd alakulni a márvány,
s még nem eléggé kész, még nyerseket rajt a vonások.
Mégis, amely részük valamennyire nedvesedett volt
s része a földnek, most húruk lett, része a testnek;
és mi kemény volt s nemhajló, az a csontjukat adta;
és mi előbb ér volt, érvényes az ér neve most is.
Nem telt hosszú idő, s a kövek, miket isteni szóra
férfiu-kéz hajított, öltöttek férfiu-arcot,
és mit a nő hajított, abból kélt újra az asszony.
Innen durva nemünk, munkát-bajt túrni megedzett,
így bizonyítjuk örökkéig, hogy honnan eredtünk.*

Ovidius: *Átváltozások* I. 400–415
(Devecseri Gábor fordítása)

A kövek, vagyis a Föld nem humán ágensei az emberi kéz („hajítás”) által egy antropomorfizációs folyamaton mennek keresztül. Elveszítik szerves keménységüket és hússá/csonttá alakulnak, ugyanakkor nem csak állagukban szervesülnek, hanem emberi formát is kapnak a hajításban közvetve megjelenő érzéki tapintás/érintés gesztusában. Vagyis az utolsó-első emberpár nem a biotörténelmét (DNS-ét) adja át az új fajnak, hanem a *formáját*, mely isteni eredeténél fogva mentes a ko-



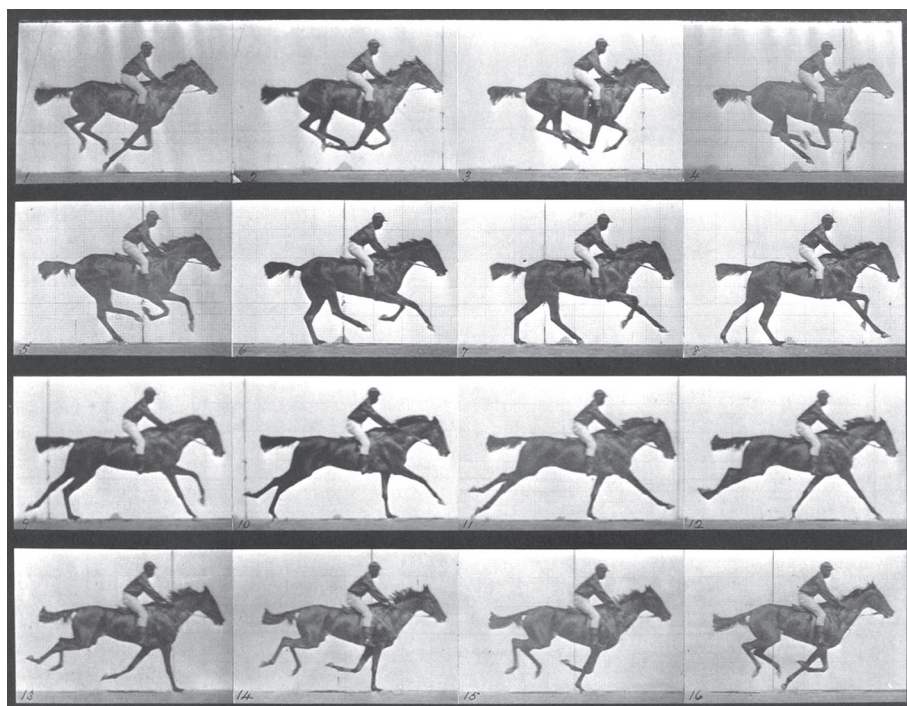
2. kép. Eadweard Muybridge: Négykézláb járó pávián
(*Animal Locomotion*, 1887, 748. tábla)

rábbi emberiségétörténet negatív örökségétől. A hajítás performatív gesztusa ebből a szempontból ellentétes a poszthumán szétszórással, hiszen itt a „valakiség” identitása teremődik újra a kozmosz formátlanságából, mely – és ennek Haraway kiborgelmélete szempontjából döntő jelentősége van¹⁴ – heteroszexuálisan (is) kódolt, mert a nemek keletkezése leképzi a Deucalion és Pyrrha által adott konfigurációt, a férfi dobásából születnek az „új” férfiak, a nő dobásából az „új” nők. Vagyis a narratíva megszakad ugyan, de a forma visszairódása mégiscsak garantálja a humánmitológia kompenzációját és folytatódását. Poszthumán szempontból talán nem is a föld csontjainak emberré változtatása a legizgalmasabb része ennek a történetnek, hanem az özönvíz eseménye, mely a létezéstan határok megsértésével azt a formátlanságot képviseli, ahol – Hassan kifejezésével élve – a szenvedély változó formái elszabadulnak és egymásba hatolnak, amikor „Föld és tenger közt nem akadt már semmi különbség: / tenger volt minden; partnélküli tágterü tenger” (Ovidius: *Átváltozások* I. 291–292, ford. Devecseri Gábor). A Föld és Tenger, lent és fent, ember és állat dichotómiáit meghaladó özönvízvilágban egy korábbi és egy későbbi „rend” üledékei úszkálnak, mozognak és rétegződnek egymásra. Ezt a nyitott ökonómiát a kozmosz metamorfikus ereje strukturálja, melyben az antropomorfizáció is csak egyike a potenciális szökésvonalaknak.

A poszthumanizmus „alapító” szövegeiben máshol is visszatér a tűzrabló titán alakja, mégpedig a Mary Shelley *Frankensteinjére* történő hivatkozásokban, hiszen a gótikus irodalom klasszikus darabjának alcíme *A modern Prométheusz*. Shelley szövege felfogható a Felvilágosodás-projektum dialektikus önkritikájaként, hiszen Victor Frankenstein alakja egy önmagába roskadó titanizmust jelenít meg, mert a teória és a gyakorlat közti szakadásban nem az új ember létesül, hanem szörnytermelés zajlik. A modernitás ambiguitása egy olyan

metamorfózist indít be, melyben Frankenstein doktor egybemontírozódik teremtményével, miközben a „rég ember” transzformálása egy degeneratív hasonmásosság szerkezetében viszi színre a leendés eseményét. A tűz, vagyis a technológiai monopólium kisajátítása pusztító erőként artikulálódik, olyan nekromediális hatalomként, mely a vitruviusi humanitás töredékeit egy hullákból összetákolt „időleges és anyagi dögember” (Antonin Artaud) alakjában képesek csak revizionálni. A Frankenstein-szörny a humanista paradigmát egyszerre kísértő és legitimáló monstrumként képződik meg, amelyet a modernitás antropológiai gépezete elrettentő, rút és fenséges trófeaként preparál az emberi és nem emberi határan.

Shelley története Prométheusz/Frankenstein büntetésének „örök visszatéréseivel” próbálja ellehetetleníteni a „második eljövétel” átváltoztató szabadságát, ugyanakkor ez az idézés a humanizmus olyan immunreakciója, mely nem számol a prométheusi vírus fertőzésével és mutációjával, vagyis azzal a körülménnyel, hogy nemcsak az ember, hanem a természet és a kultúra fogalmában is végbement egy olyan „átdolgozás”, miszerint „az egyik nem lehet többé felhasználható forrás vagy bekebelezés tárgya a másik számára.”¹⁵ Donna Haraway poszthumán kiborgelméletének kidolgozása során éppen abból a szempontból határolja el magát a Prométheusz/Frankenstein-modelltől, hogy az a hierarchikus természet-kultúra-dichotómia, amelyben az ember „természetellenes” technológiai önformálása egy tragikus szindarab szerkezetét öltene, immár inadekvát, hiszen a tisztán elhatárolt értékpólusok és a modernitás purifikációs gyakorlatai nem képesek elfojtani a posztgender kimérák termelését. „Frankenstein szörnyével ellentétben a kiborg nem várja apjától, hogy megváltsa őt az édenkert helyreállításával, azaz egy heteroszexuális társ létrehozása, világának befejezett egésszé (várossá és kozmosszá) való kiteljesítése által. A kiborg nem álmodik az organikus,



3. kép. Eadweard Muybridge: Galoppozó ló
(*Animal Locomotion*, 1887, 626. tábla)

ezúttal az Oidipusz-történet nélküli család közösségéről. A kiborg nem ismerné fel az édenkertet; nem porból lett, és nem álmodhat arról, hogy porrá lesz.”¹⁶ Az „édenkert helyreállításának” nosztalgiaja a tiszta és egészséges természet vágyképeivel kísérti a modernista tudatot, melynek egyik vezérlő eszménye a heteronormatív szexualitás mátrixa. A Haraway-féle kiborg ugyanakkor nem álmodik ilyen organikus álmokat, fel sem ismerné az édenkertet, ugyanis a világ befejezett egészként való kezelése helyett a részlegesség, ironia, intimitás és a perverzitás elkötelezettje. Nincsen a nyugati értelemben vett genealógiája, vagyis az „üdv történeten kívül” helyezkedik el, ugyanakkor a kiborgot nem lehet az abszolút kívülségben se pozicionálni, pontosabb talán, ha a nyugati eredemítoszok és struktúrák *technoemésztése* által létrejött fattyú-entitásként kezeljük, olyan törvénytelen utódként, aki/amely következetesen *hűtlen* saját eredetéhez. A posztgender kiborg a nyugati titánizmus önhasadásában keletkezik, de abban az értelemben hűtlen ehhez az eredethez, hogy hibriditását nem „bűnként” ismeri fel, hanem az „emberek és más élőlények zavaróan és élvezetesen szoros összekapcsolódásaként”,¹⁷ hiszen ahogy az édenkert, úgy a bűnbeesés mítosza is idegen tőle. A kritikai poszthumanizmus által iterálva szétírt humanizmus stratégiája tér vissza ebben a fattyú-paradigmában, mely önnön humán-ideológiai eredetével hűtlenül játszik, és nem hajlandó ezt a törvénytelen kivüliséget traumaként konzerválni.

Míg a Shelley-féle *Frankensteinben* a technológia motívuma az (emberi) természet elevensége és a tudomány élőhalott démoniája közti konfliktusban csak közvetve jelent meg, addig a kiborgmítosz társadalmi és politikai kontextusban tárja fel azt a technokulturális kondíciót, melyben az ember és az állat, organizmus és gép, fizikai és nem fizikai alapvető elhatárolásai összeomlanak. A továbbiakban a poszthumanista diskurzus azon összefüggéseire szeretnék koncentrálni, melyet az állat-technológia-médialitás jelelőláncja különít el, hiszen ennek a metamorfóziskultúrának a vizsgálatában kitüntetett szereppel bír az állat-kiborgok kérdése, amelyet ugyanakkor nem lehet a technológiai médiumok állatrepresentációitól függetlenül vizsgálni. A kiborgok „replikációs barokkjá”¹⁸ ebben a kontextusban egyszerre jelent állattá és technológiáivá válást, mert az Ember és az Állat szubsztanciális egységének felbomlása a technoemésztés – Természet és technológia viszontfertőzésének – horizontjában megy végbe.

Alain Badiou Oszip Mandelstam *A század* című versének elemzése során jut arra a következtetésre, hogy a 20. század tudásának metaforája a vadállat tipológiája: „A normatív kérdés pedig így fogalmazható meg: Mi a valódi élet, mit jelent: valóban élni, méghozzá az élő organikus intenzitásának megfelelő életet? A kérdés végig ott van a században, mert összefügg az új ember problémájával, amelynek Nietzsche emberfeletti embere volt az előképe. Az életről való gondolkodás az élni akarás erejét vizsgálja. Mit jelent élni az élni akarás értelmében? És ha a századról van szó: Mi a század mint organizmus, mint vadállat, mint csontszerkezettel rendelkező és élő erő?”¹⁹ Az „élő organikus intenzitása” és az „új ember” problematikája valóban mélyen összefügg, ezt az életfilozófiák és a filozófiai antropológia közti, század eleji szoros módszertani kapcsolatok is bizonyítják, melyeket Helmuth Plessner munkássága is visszaigazol. Az „excentrikus pozicionalitás” fogalmának kidolgozása ugyanis nem lett volna lehetséges a Hans Driesch

által közvetített vitalizmussal való számvetés nélkül, mert Plessner a „szervesség fokozatainak” (*Stufen des Organischen*) biofilozófiai konstrukciójával jut el az emberi struktúra leírásához. Ugyanakkor a Badiou-féle „vitális identifikációnak” az állatokról való gondolkodás szempontjából van egy ambivalens effektusa, miszerint az identifikáció – főként annak kultúrkritikai formája – allegorikus kisajátítást (is) eredményez, abban az értelemben, hogy az animalitás hirtelen elszaporodó „képei” a humanitás krízisretorikája által felhasznált (ön)projekciós felületté változnak. Vagyis abban a kérdésben, hogy „Mi a század mint vadállat?”, benne rejlik a vadállat „törlésének”, metaforikus domesztikációjának a lehetősége is.

A vadállat vadsága, szörnyszerű vitalitása azt is jelenti, hogy az állat organikus intenzitása nem integrálható tervezhető és kiegyensúlyozott módon az emberi erőforrások társadalmi rendszerébe, sok esetben politikai-gazdasági-földrajzi okok is gátolják a szabad hozzáférést, ezért kivételes egyének (hősök, arisztokraták, politikusok) szimbolikus tőkéjévé válik. A monstnum mindig demonstrál (is), miszerint a vadállat vadsága az őt elejtő, legyőző és „kiállító” hatalom exkluzivitásának reprezentációját szolgálja. Ezáltal a monstnum az általa fenyegetett rendet is bemutatja, hiszen határsértő elevensége folytán a határok láthatóságát és ellenőrizhetőségét biztosítja. A szörnyszerű vitalitás attól szörnyszerű, hogy nem értelmezhető az állati élet formáiról és szabályairól alkotott kulturális elképzelések alapján, illetve megzavarja az antropocentrikus faji hierarchiát, melyet aztán a humán ágenciának a szörny legyőzésével helyre kell állítania. Ovidius Python-története arról számol be, hogy Gaia a Deucalion és Pyrrha-féle célelvű hajításokon kívül is szült lényeket, méghozzá spontán „önműködés” által (ezen teremtmények egyike Python), mely folyamatot a Nílus árterében születő formátlan lényekről szóló hasonlattal világítja meg:

*Így ha a hétfolyamú Nílus mocsaras mezejéről
visszavonul s a vizét medrébe vezérli be ismét,
új az iszap, s átfűti a nap, ha sugára reácsap,
lelnek a földművelők, rögöket forgatva, igen sok
állatot ott köztük, sokfélét; van mi csak éppen
most születik, s van, amely még készen nincs is egészen,
tagjai még kevesek, s ugyanegy test egyfele gyakran
már tele étellel, s nyers föld még mindig a másik.*

Ovidius: *Átváltozások* I. 422–429

(Devecseri Gábor fordítása)

A létesülés „eredete” itt is a föld és a víz találkozásának metamorfikus zónája, ahol a Kozmoszgépezet elevensége pulzál. A rögökből élet keletkezik, ugyanakkor ez az élet „formátlan”, melyet a földművelők próbálnak antropocentrikus kódjaikkal értelmezni, s ezáltal „megformálni”. Ahogy a mitológiából kultúra lesz, úgy válik a teratológiából természettudományos tudás, hiszen a szörnyek formátlanságának jelentések általi legyőzése a természeti vadság megművelésékként értelmezhető. Ez az a működés, ahogy az antropológiai gépezet védekező reakciója monstnumként azonosítja a „hibás” élőlényt, hogy annak hermeneutikai és/vagy hatalmi kolonizálása által biztosíthassa az emberek (a földművesek) kultúráját. Badiou diagnózisa ugyanakkor ennek az elnyomástörténetnek egy olyan fázisára utal, amikor a kiszervezett

vadság identifikációs nosztalgiaik bázisává változik az önnön kultúrájából kiábrándult, saját középpontját elvesztő, illetve elvető ember számára.

Az állati metaforák, képek és jelölők elszaporodását a 19. és 20. század önreprezentációs rendszereiben rendkívül komplex gazdasági, biológiai és technológiai változások motiválják. Akira Mizuta Lippit szerint itt a kísértetképzés ökonómiájáról van szó, ugyanis azzal egy időben, hogy az ipari forradalom térhódítása miatt az állatok egyre inkább eltűnnek a hétköznapok világából, a korszak képpalkotó technológiáinak kitüntetett témájává válik az animális létezés részleteinek rögzítése.²⁰ Vagyis a közvetlen állati jelenlétben megnyilvánuló „élő organikus intenzitás” eltűnik a korszak tapasztalati mezőjéből, ugyanakkor az animalitás ezen redukciójával párhuzamosan beindul egy olyan képteremtés, mely az önnön természetiségében megrendült ember biofiliáját és/vagy vitális identifikációját hivatott kielégíteni. Ezt a jelenséget példázza Eadweard Muybridge *Animals in Motion* (1872) című gyűjteményes fotótanulmánya, amelyben harmincnégy különböző állatot mutat be 132 karakterisztikus mozgásakció közben. Muybridge mániákusan kutatta az állati mozgás fizikai-vizuális törvényszerűségeit, illetve a különböző mozgásfázisok egymáshoz kapcsolódását, melyeket az általa kifejlesztett *zoopraxiscope* segítségével animált. Ebben az összefüggésben az állati elelenség a mozgás szimbólumává változik, ezzel párhuzamosan pedig a gesztusok, pózok és fiziológiai változások rögzítése, (film)képpé alakítása az állatok eltűnésére adott melankolikus válaszként értelmezhető. Mintha a megszülető film az animalitás egyfajta gyászapparátusa lenne, egy olyan technológiai kripta, amelyben az állatok mediális fantomokként kísértik az emberi észlelést.

Muybridge tevékenysége humánideológiai szempontból a kortárs antropometriai, frenológiai és fiziognómiai kutatásokhoz hasonlóan az emberi test fiziológiai és antropológiai feltérképezéséhez szolgáltatott releváns adatokat, ugyanakkor Randy Malamud antropológiai elemzése szerint az állatokról készített mozgástanulmányok valójában az antropocentrikus fajhihegemoniát erősítik meg.²¹ A fényképészet kolonizáló tekintete „foglyul ejti” az animális intenzitást, és a jelenlét kulturális jelentéssé alakítása („az állat mint a mozgás szimbóluma”) során végbemegy egy *nekromediáció* is, hiszen az így előállított képet az állati kísértet „érzékfeletti érzékisége” hatja át. A mozgásképek elidegenítik az állatokat természeti környezetüktől, és egy számmal és grafikai jelekkel ellátott térben bontják fel a mozgás egészlegességét. Ez a képpoétika egy olyan fiziológiai szemléletet közvetít, melyben az állat „masinizálódik”, vagyis a Muybridge által a mozgás másik szimbólumaként kijelölt mozdony mintájára egyfajta természetesen „kivüli” testgéppé változik. Ennek a technológiai állatnak a viselkedése elveszíti az élő mozgásban benne rejlő „környezetintencionált” ritmizáltságot. Ezt a nekromediációs átalakítást találóan jellemzi Plessner azon kifejezésméleti megjegyzése, miszerint ha izoláljuk az organizmust környezetével való intencionális kapcsolatától, és mint „testdolgát” (*Körperding*) „csupaszon” szemléljük, akkor magatartásából helyváltoztatások érthetetlen sorozata marad, a filozófus zenei hasonlatát használva: halott melódia.²²

Az állat technológiai fantomává változását ez a halott melódia kíséri, hiszen a képek által foglyul ejtett, illetve az állatkertekben „kiállított” állatok önmaguk szimulációját termelik, miközben kiszolgálják az ember szentimentális természetigényét. A „karizmatikus megafauna” színre vitele és/vagy a „cukiság ökonómiájában” képződő reprezentációk a globális kapitalizmus gazdasági és hatalmi kontextusában teljesítik be a Haraway-féle technoemésztést, melynek eredménye a természet és technokultúra hibridizálódása.²³ Ezt a folyamatot még tovább gyorsítja, mélyíti és túlhajtja a reprezentációs rendszerek technológiai fejlődésének digitális fázisa, mely az önreferenciális képtapasztalat mentén írja felül a testtapasztalat maradványformáit. A digitális állatkísértetek képrezervátumában az elelenség már csak performatív módon idéződik, vagyis a technológiai biosz kontextusában az ember és állat közti viszonyrendszer mediakonfigurációkon, ezek interferenciáin és részvételre ösztönző ingerein belül jelentkezik. Az ember-állat kiborg, az állattá-leendés posztumán formája nem függetleníthető ezektől a mediális kereszteződésektől, ugyanis az antropológiai hibriditást a technológiai fúziók artikulálják.

A médiumok keresztezésével felszabaduló erők és energiák jelentőségét már Marshall McLuhan is felismeri, ugyanakkor a technomediális környezet komplexitásának ugrásszerű fejlődése a hibridek termelésének felgyorsulását vonja maga után. Lev Manovich szerint a digitális forradalommal a hibridizáció elérkezik a „mély remixelhetőség” (*deep remixability*) állapotába, hiszen már nemcsak mediális „tartalmak” keverednek el, mert a fúzió a fundamentális technológiai struktúrák szintjén megy végbe, ami a mozgóképet mediális kompozitumok digitális szövetségévé alakítja át.²⁴ A „szoftverfajoknak” ebben a metahibridjében a különböző képmédiumok közti ontológiai differenciák irrelevánssá válnak, mert a 3D számítógépes animáció újmédiája mintegy bekebelezi az analóg médiumokat (fotó, film, videó stb.). Ez a folyamat radikálisan átalakítja a vizuális kultúrát, ugyanis a látszólag önidentikus képfarmak ugyanannak a metahibrid termelésnek a különböző kimeneti csatornáiként jönnek létre. A kortárs digitális film például egyike ezeknek a kimeneti csatornáknak, ami a film identitástörténetét is újraírja, ugyanis „az animáció szülötteként a film az animációt a határait szorítja, csak azért, hogy a végén maga is az animáció egy speciális fajtájává váljon.”²⁵

Az animáció, festés, szerkesztés és a vágórendszerek konvergálása olyan inherens változékonyságot hoz létre az emberi és a nem emberi formák megjelenítésben, melyet Elizabeth Swanstrom az „összeomlás” (*collapse*) digitálesztétikai stratégiájaként ír le.²⁶ Az összeomlás arra a performanciára utal, ahogy a digitális műalkotás médiumszövetében az ökoszféra és technoszféra közti határátlépések lejátszódnak. Swanstrom összeomlás-fogalma, melyet olyan konkrét példák segítségével fejt ki, mint a *Kinectimals* Xbox-játék, vagy a 3D alapú, online virtuális tér, a *Second Life* részeként működő *Empress & Hierophant* szimuláció, a metamorfózis médiumreflexív változataként értelmeződik, mely genealógiát a szerző antik utalásai (Ovidius, Homéros, Lukianos stb.) is megerősítik. Ugyanakkor fontos kiemelni, hogy a mély remixelhetőség mediális kondíciói közt összeomló „új alakok” és „régie testek” nem egy rögzített pályájú, stabil referenciával rendelkező elő- és utófázisra

tagolódó átalakulásban vesznek részt. A Deleuze–Guattari-féle leendés-modell annyiban érvényes erre a metahibrid fúzióra is, hogy a metamorfózis a technológiai layerek végtelen szövetségében lezárhatatlan marad, hiszen a replikációs barokk nyitottságát az animáció totalizálódása tartja fent.

A digitálesztétikai összeomlás lezárhatatlanságának szemléletes példája *A majmok bolygója* franchise-t 2011-ben megújító reboot-trilógia (*A majmok bolygója: Lázadás*, 2011; *A majmok bolygója: Forradalom*, 2014; *A majmok bolygója: Háború*, 2017) majom(ember)-reprezentációja. A majom és ember közti átmenet és köztesség a modernista humanizmus egyik klasszikus filozófiai antropológiai toposza, mely ugyanakkor releváns filmtörténeti motívummá is vált a tömegfilmek kontextusában, amit Hollywood technológiai küzdelme kísért a minél „realisztikusabb” majomábrázolás megteremtése érdekében. Ebben a több szálon futó történetben jelent(het) fordulópontot a reboot-trilógia, hiszen az Andy Serkis és társai által bemutatott *motion capture*-színház túllép a digitális és analóg képek dichotóm szembeállításán. A filmben megjelenő majombereknek „nincs arcuk”, de nem azért, mert egy állatnak valamiféle humanista antropológia és/vagy metafizika szempontjából *nem lehet* arca, hiszen ezek a metamorfikus határ-nyelvek épp az ehhez hasonló esszencialista elhatárolásokat irritálva válnak kísértetiessé. Az antropológiai határsértést ebben az esetben kiegészíti és felerősíti a technoemésztés, ugyanis arcok helyett – Hans Belting fordulatára utalva²⁷ – itt olyan digitális maszkokról van szó, melyek heterogén „valóságok”

összeprogramozását teszik lehetővé. A majomemberek biokiborgként működnek, akik/amelyek digitális maszkja egy „valódi” archoz, mimikához és gesztusrendszerhez tapad, ugyanakkor ez a természetesség technológiai idézetként szóródik szét a mély remixelhetőségben. Az eredmény egy (poszt)digitális palimpszesztus, melyben nem elkülöníthető az emberi és az állati, az állatot játszó ember és a humanizálódó állat, hiszen áttetsző rétegekként egymásba tűnnek át, illetve folyamatosan egymásba olvasódnak a nézői tapasztalatban.

A végtelenített metamorfózis szökésvonalai tehát a hiányzó arc nem-helyén létesülnek. Talán ez magyarázza, hogy a film legmegrázóbb pillanatai azok, amikor a néző a digitális majom/ember maszk inherens változékonyságától megbabonázva figyelheti természet és technokultúra egymásba omlását. Nehezen megválaszolható kérdés, hogy vajon ez a megrázókódítás a plessneri értelemben vett szellem fájdalom-e, és valamiféle gyásztörténet feldolgozásáról lenne szó, vagy inkább a „kiszámíthatatlan pályájú és eredményű sarjadás”²⁸ eksztatikus szabadságélménye a meghatározóbb? Az ugyanakkor bizonyosnak látszik, hogy a többlet, amire a kortárs metamorfóziskultúra rá van utalva a testet öltés megjelenítésében, a digitális hibriditás technológiai struktúráiban kereendő. Mintha az Ovidiusnál megidézett metamorfikus Gaia helyett a mély remixelhetőség szupermédiája vált volna az új „nagy anyává”, aki-ami a szökésvonalak eleveenségét mozgásban tartja.

Jegyzetek

- 1 Bényei 2013, 29.
- 2 Bényei 2013, 17.
- 3 Vö. Assmann 2006.
- 4 Kant 2005, 21.
- 5 Vö. Hejl 2000.
- 6 Plessner 2011, 199.
- 7 Plessner 1981.
- 8 Hassan 1977.
- 9 Weizsäcker 1989.
- 10 Hassan 1977, 831 (saját fordítás – N. Z. M.).
- 11 Badmington 2003, 14.
- 12 Bényei 2013, 45.
- 13 Hassan 1977, 850 (saját fordítás – N. Z. M.).
- 14 Vö. Haraway 2005.

- 15 Haraway 2005, 109.
- 16 Haraway 2005, 109.
- 17 Haraway 2005, 110.
- 18 Haraway 2005, 108.
- 19 Badiou 2010, 32–33.
- 20 Lippit 1994; Lippit 2008.
- 21 Vö. Malamud 2012, 61–69.
- 22 Plessner 1982, 79.
- 23 Vö. Malamud 2012, 116; Zertuche 2017.
- 24 Vö. Manovich 2007, 77.
- 25 Manovich 2009.
- 26 Vö. Swanstrom 2016, 53–82.
- 27 Vö. Belting 2014, 296.
- 28 Bényei 2013, 79.

Bibliográfia

- Assmann, A. 2006. „Kulturen der Indentität, Kulturen der Verwandlung”: A. Assmann – J. Assmann (szerk.): *Verwandlungen: Archäologie der literarischen Kommunikation*. München, 25–45.
- Badiou, A. 2010. *A század*. Ford. Mihancsik Zs. Budapest.
- Badmington, N. 2003. „Theorizing Posthumanism”: *Cultural Critique* 53, 10–27.
- Belting, H. 2014. *Faces. Eine Geschichte des Gesichts*. München.
- Bényei T. 2013. *Más alakban. A metamorfózis lehetséges poétikai és politikái*. Pécs.
- Haraway, D. 2005. „Kiborg kiáltvány: tudomány, technika és szocialista feminizmus az 1980-as években” (ford. Kovács Á.): *Replika* 51–52/11, 107–139.
- Hassan, I. 1977. „Prometheus as Performer. Toward a Posthumanist Culture?”: *The Georgia Review* 31/4, 830–850.
- Hejl, P. M. 2000. „Biologische Metaphern in der deutschsprachigen Soziologie der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts”: A. Barsch – P. M. Hejl (szerk.): *Menschenbilder. Zur Pluralisierung der Vorstellung von der menschlichen Natur (1850–1914)*. Frankfurt am Main, 167–214.

- Kant, I. 2005. *Pragmatikus érdekű antropológia* (ford. Mesterházi M.): I. Kant: *Antropológiai írások*. Budapest, 7–306.
- Lippit, A. M. 1994. „Afterthoughts on the Animal World”: *Modern Language Notes* 109/5, 786–830.
- Lippit, A. M. 2008. *Electric Animal. Toward a Rhetoric of Wildlife*. Minneapolis.
- Malamud, R. 2012. *An Introduction to Animals and Visual Culture*. New York.
- Manovich, L. 2007. „Deep Remixability”: *Artifact* 1/2, 76–84.
- Manovich, L. 2009. „Mi a film?” (ford. Gollowitzer D.): <http://apertura.hu/2009/osz/manovich-3> (hozzáférés: 2017. 11. 29.).
- Plessner, H. 1981 [1924]. „Grenzen der Gemeinschaft. Eine Kritik des sozialen Radikalismus”: Uő: *Macht und Menschliche Natur. Gesammelte Schriften*. V., 7–134.
- Plessner, H. 1982 [1925]. „Die Deutung des mimischen Ausdrucks. Ein Beitrag zur Lehre vom Bewußtsein des anderen Ichs”: Uő: *Ausdruck und menschliche Natur. Gesammelte Schriften*. VII., 71–127.
- Plessner, H. 2011. *Más szemmel* (ford. Hecker H. – Iványi-Szabó R. – Tóth Cs.): Bacsó Béla (szerk.): *Tér, fenomén, mű*. Budapest, 195–207.
- Swanstrom, E. 2016. *Animal, Vegetable, Digital. Experiments in New Media Aesthetics and Environmental Poetics*. Alabama.
- Weizsäcker, C. F. von 1989. *A német titanizmus*. Ford. Molnár A. Budapest.
- Zertuche, H. 2017. „Animal Representations in Visual Culture. An Overview and a Haunting”: <http://tracejournal.net/trace-issues/issue1/06-zertuche.html> (hozzáférés: 2017. 11. 29.).