

Gibson és Heidegger

(Technika – Művészet – Igazság)

Absztrakt. Ebben a tanulmányban a heideggeri és a gibsoni technikafogalmat hasonlítom össze. Ennek során egyfelől a témában talán legfontosabb Heidegger-tanulmányt használom (*Kérdés a technika nyomán*), másfelől William Gibson *Sprawl*-trilógiáját, amelyet a *Neurománc*, a *Számláló Nullára* és a *Mona Lisa Overdrive* című regények alkotnak. Heidegger és Gibson egyaránt használják a művészet és az igazság fogalmát a technikáról szóló elméletük megalkotása folyamán, minthogy a technika és a művészet különböző utakat képeznek a világ megismeréséhez és az igazság feltárásához. A tanulmány ezen fogalmak egymáshoz való viszonyát kutatja. A definíciók mögé pillantva megkísérli megmutatni, hogyan működnek ezek a fogalmak a nyugati kultúrákban.

A műveket úgy szállítják, miként a Ruhr-vidékről a szenet és a fatörzseket a Fekete-erdőből.¹

A technika és művészet kapcsolatának feltárásához – ahogyan az Gibson tárgyalt szövegeiben megjelenik – Martin Heidegger technikafilozófiájának egyik legjelentősebb szövegét, a *Kérdés a technika nyomán* című tanulmányt fogjuk vezérfonalul használni. Bár William Gibson regényeiből korántsem rekonstruálható egy olyan pontosan artikulált technikafelfogás, ahogyan azt Heidegger-nél tapasztalhatjuk – ez nem is feladata, nem is célja ezeknek a fikciós szövegeknek – mégis több ponton egymáshoz köthetőek a két szerző technicitással kapcsolatos gondolatai.²

Ezen a ponton szükséges, hogy elidőzzünk egy rövid időre. Az ugyanis, hogy többféle módon köthetőek egymáshoz ezek az elképzelések, nem jelenti azt, hogy Gibson tárgyalt szövegei valamilyen módon Heidegger technikafilozófiájának ismétléseként volnának elgondolhatók. Nem jelenti azt tehát, hogy

1 Martin HEIDEGGER, *A műalkotás eredete*, ford. BACSÓ Béla = Uő, *Rejtektutak*, Budapest: Osiris, 2006, 11.

2 Természetesen különbség van a két szöveg státusza között, melyről a dolgozat tudomást is vesz. Heidegger szövege tanulmány, mely közvetlenebb módon tesz állításokat tárgyáról – a technikáról –, mint ahogyan azt Gibson fikciós írásai teszik. Itt tisztáznunk kell, kit (vagy inkább mit) értünk e szerzői név alatt. Nem gondolom, hogy problémamentesen kijelenthető volna, hogy William Gibson, a Vancouverben élő sci-fi író, aki szereti a japán hot dogot és közel két méter magas, technikáról alkotott gondolatai rekonstruálhatóak volnának a *Sprawl*-trilógia értelmezése kapcsán. Ehelyett azt állítom, hogy az értelmezett szövegekből felrajzolható egy olyan technikafelfogás, melyet az egyszerűség kedvéért annak a szerzői szubjektumnak tulajdoníthatunk, amely egy címke alá gyűjti össze a három vizsgált szöveget és amelyet a William Gibson névvel illetünk.

ezekre a regényekre egybevágó módon ráolvashatóak lennének Heidegger gondolatai. Ugyanakkor a technika és a művészeti létrehozás (a poétikus feltárás) viszonya markáns eleme a német gondolkodó olvasott tanulmányának, hasonlóképpen ahhoz, ahogyan Gibsonnál is összefügg a technikáról és a művészetről való beszéd; a két alakzat létmódja nem választható le egymásról. Ez a jellegzetesség – mely már a felületes pillantás számára is adódik – felveti annak lehetőségét, hogy a kétféle gondolkodás interakcióba hozható. Az alaposabb áttekintés pedig számos párhuzamot és árulkodó ellentmondást felfed, melyek játékba hozhatóak egy izgalmas interpretáció létrehozása érdekében. Első lépésként tekintsük át a Heidegger-szöveg témánk szempontjából releváns állításait.

A *Kérdés a technika nyomán* című tanulmányban Heidegger a technika lényegére kérdez rá. Mi a technika lényege? Heidegger a következőt állítja:

A technika nem azonos a technika lényegével. Amikor a fa lényegét keressük, észre kell vennünk, hogy az, ami minden fát, mint fát áthat, az nem a fák egyike, ami a többi fa között megtalálható.³

Vagyis ahogyan a heideggeri gondolkodás különbséget tesz a lét és a létező között (ontológiai különbség), azt állítva, hogy a létező nem egyenlő a léttel, mely alapigazságot Platón óta a nyugati gondolkodás Heidegger szerint elfelejtette, ugyanúgy különbség van a technika és a technika lényege között, mely utóbbi szükségképpen nem technikai, ahogyan a lét sem egy a létezők sokasága közül.

26

A technika lényegét kutatva jut el Heidegger a ποιησις (poiészisz), azaz a megalkotó létrehozás fogalmához, melynek két fajtája van. Az egyik a φύσις (phüszisz), mely autopoietikus volta miatt magasabb rendű. A phüszisz (a természet) önmagából hozza létre önmagát – úgyszólván önmagát költi, vagyis autopoietikus rendszer. A poiészisz másik formája allopoetikus működésű, vagyis a létrehozónak önmagán kívül másra is szüksége van arra, hogy létrehozzon valamit. Ennek két fajtája van: a kézműves elkészítés és a költői-művészi képszerűvé és láthatóvá tevés.

Tovább haladva Heidegger a megalkotó létrehozással kapcsolatban azt állítja, hogy az feltárás (*Entbergen*).⁴ Minden megalkotó létrehozás feltárás. „A megalkotó létrehozás az elrejtettségéből az el nem rejtettségbe hoz létre. Létrehozás csak akkor történik, amikor valami, ami elrejtett, el-nem-rejtettségbe jön.”⁵ A megalkotó létrehozás tehát valami eddig elrejtettet fed fel. Ez a feltárás a görög ἀλήθεια (alétheia) kifejezéssel egyenlő, amit – ebben a kontextusban – szokványos fordításban úgy nevezünk: igazság. A feltárás az igazság-feltárlás, az el-nem-rejtettség megnyilvánulása. Azaz a feltárás az a terület, ahol az igazság maga megnyilvánul.

A technika tehát a feltárás egy módja, s mint olyan, az igazság terepe.

3 Martin HEIDEGGER, *Kérdés a technika nyomán*, ford. GERÉBY György = *A későújkori józansága*, szerk. TILLMANN J. A., Budapest: Göncöl, 1994, II, 111.

4 Vö. *Uo.*, 116.

5 *Uo.*, 116.

[A] τέχνη nem csak a kézműves ténykedés és képesség neve, hanem a magas művészeté és a szépművészeteké is. A τέχνη a létrehozáshoz, a ποιησις-hez tartozik, valamiféle ποιητικά [poietika].⁶

Ezek szerint kimutatható, hogy az antik görög gondolkodásban a kézműves tevékenység és a művészet egy fogalom, a τέχνη fogalma alá tartozott. A technika – ahogyan a szót a mai értelemben használjuk – és a művészet fogalmai nem hasadtak szét, hanem egy kifejezés gyűjtötte egybe őket.

A fentieket figyelembe véve tehát mind a technika, mind a művészet az igazság feltárásának egy módja. Másképpen fogalmazva a technika (és a művészet) meghatározza azt, ahogyan a világot látjuk és megismerjük. A technika által, a technikán keresztül tehát megismerünk. A világot ismerjük meg. A világ feltárása – a megismerés – persze hatással van a módra, ahogyan megismerünk, tehát a technikára is. E visszacsatolás során nemcsak a technika, hanem a világ is megváltozik számunkra.⁷

A modern technika Heidegger szerint alapvetően másképp működik, mint az antik feltárás, mivel számottevő veszélyt, sőt magát a veszélyt rejt magában. Mind a már említett szövegében, mind *A filozófia vége és a gondolkodás feladata* című tanulmányában a technikát, illetve a kibernetikát olyan emberi tevékenységként határozza meg, melyek természetüknél fogva elrejtik⁸ az ember elől a feltárásnak – és így az igazságnak – a régebbi, poétikus módját.

Miben más a modern technika által működtetett feltárás, a poétikus feltáráshoz képest?

A modern technikát uraló feltárás nem a ποιησις értelmében vett megalkotó létrehozásban bontakozik ki. A modern technikában ténykedő feltárás egy kihívás, amely a természettől azt követeli, hogy energiát szolgáltatson, amit mint olyat el lehet vinni és fel lehet halmozni. De nem erre szolgált-e a régi szélmalom is? Nem! Szárnyai ugyan forognak a szélben, de közvetlenül a szél fúvására hagyatkoznak. A szélmalom nem azért vár energiákat a légáramlástól, hogy felhalmozza őket.⁹

Az idézett részlet szerint kétféle feltárás lehetséges: a poétikus feltárás, mely a megalkotó létrehozásban működik, illetve a modern technika feltárása, mely kihívás, kikövetelés a természettel szemben a technikai feltárást működtető részéről. Ez a követelés az energiára irányul. Nem pusztán a természeti kincseknek, a természet erőinek kiaknázásáról van szó – ezt a régi szélmalom teszi Heidegger szerint –, sokkal inkább azok kisajtolásáról és felhalmozásáról, miáltal létrejön a kikövetelésnek az a lánc, melyben minden mint állomány (*Bestand*) értelmeződik. A technika antik formája ezzel szemben a természetre hagyatkozik, nem offenzív annak erőivel szemben, állítja Heidegger.

Ezen a ponton szükségesnek látszik, hogy tegyünk egy rövid közbevetést. Ugyanis Heidegger szerint – ahogyan az a fenti idézetből is látszik – az antik

6 *Uo.*, 116.

7 Heideggeri terminológiával élve: a kikövetelés (*Herausforderung*) mértékének növekedésével egyre inkább állományként (*Bestand*) ismerjük fel a világot – legalábbis a modern technika korszakában.

8 *Vö. Uo.*, 127.

9 *Uo.*, 117.

technika, amely mindig összekapcsolódik valamifajta szentimentális nosztalgikussággal is a szövegben, nem arra törekszik, hogy energiát halmozzon fel, vagyis nem „állományosítja” a világot. Jellege nem kikövetelő. A modern technikára jellemző követelés leginkább a felhalmozás gesztusában nyilvánul meg. Felhalmozás ugyanis akkor lehetséges, amikor többet állítunk elő valamiből, mint amennyire szükségünk van, ez pedig a kikövetelés gesztusát viseli magán.

Észre kell vennünk azt a csúsztatást, amely a filozófus gondolatmenetében ezen a ponton történik, hiszen – bár Heidegger ennek az ellenkezőjét állítja – valójában az antik és a modern technika logikája között nincsen minőségi különbség. A szél ereje által működtetett szélmalom a gabonát lisztté őröli. A lisztet zsákokba gyűjtik és felhalmozzák. A liszt pedig nem más, mint energia-hordozó. Azaz a szél energiája a szélmalom használata esetén is „konzerválódik” és felhalmozódik valahogyan, a folyamat közben csupán az energiátároló médium csúszik át egy könnyebben raktározható, így általánosan is könnyebben kezelhető formába.

Az energiafelhalmozás és -tárolás tehát a technika mindkét – Heidegger által bemutatott – korszakában megtörténik, legföljebb mennyiségbeli különbségről beszélhetünk, de semmiképpen nem a folyamat belső logikájának minőségi megváltozásáról.

Heidegger mégis a következőket mondja a modern technika feltárásának követelő jellegéről:

Egy vidéktől ezzel szemben szenet és érceket szokás követelni. A föld öle mint közséntelep, a talaj, mint ércelér tárulkozik fel. [...] A levegőnek az lett a dolga, hogy nitrogént adjon le; a földnek, hogy ércet, az ércnek pedig például, hogy uránt adjon le, ennek hogy atomenergiát, amit pusztító vagy békés célokra lehet elszabadítani. [...] A vízerőmű¹⁰ a Rajnába van állítva. Kiköveteli a Rajna víznyomását [...]. Az elektromos áram előállításának ezen egymásba kapcsolódó sorozatában a Rajna is feladat végrehajtójaként jelenik meg.¹¹

28

A kihívás nem hagyja lenni a dolgokat olyanoknak, amilyenek eddig voltak. A talaj, az érc, a folyó, vagy akár a levegő csupán funkciókká lesznek egy óriási folyamatban, és képtelenek leszünk másképpen megismerni őket, csupán a funkciókon keresztül. A természet szuverenitása szűnik meg. Ebben a folyamatban a dolgok végül eszközökké válnak, sőt – ahogyan Heidegger fogalmaz – bevethető állományá (*Bestand*) lesznek.

A technika legjellemzőbb vonása tehát az a kikövetelés vagy kihívás, ahogyan a természettel szemben fellép. A világ állományá válása ennek a következménye és a technika nem technikai lényege – az állvány (*Ge-stell*) – is kikövetelő logika mentén működik, állítja Heidegger.

Valóban, ha a modern technika mai megjelenési formáira gondolunk, akkor látnunk kell, hogy a Heidegger által felvázolt modell – legalábbis részben – meggyőző leírását nyújtja a szóban forgó alakzatnak. A technika óriási rend-

10 A hivatkozott magyar fordításban a fordító eredetileg a „vízerőgép” szót használja, ezt indokoltnak tartottam kicserélni az általam használtra, mivel ez közelebb áll az eredeti kifejezés (*Wasserkraftwerk*) jelentéséhez és hasonló konnotációkat „kapcsol be”.

11 *Uo.*, 118.

szer, egy szféra – nevezzük technoszférának –, melyben minden elem bonyolult kapcsolatban áll a másikkal, ahogyan ez az ökoszisztéma esetében is tapasztalható. E technoszféra a bioszféráról nem leválasztható entitás, hanem azzal korrelál, a természettel kontinuos viszonyban lévő, azt egyszerre átjáró és abban gyökerező létező. A kettő közötti határ elmosódó, nem egzakt módon meghatározható. E technoszférában a technika minden megnyilvánulási formája függ a többi megnyilvánulási formától; minden láncszemre szükség van ahhoz, hogy a rendszer működése biztosított legyen.

Ez azt jelenti, hogy a technika egyes formái is elképzelhetőek egymással összefüggő állományok láncolataként. Nincs olyan része ennek a láncnak, melynek lenne önmagában értelme, és amely a többi nélkül működhetne. Nincs digitális technika vagy – ahogyan az számunkra a későbbiekben fontos lesz – mesterséges intelligencia (MI), telekommunikáció az elektromosság jelentette „idegrendszer”, neuronhálózat nélkül (ha szabad megnyitnom egy ártatlannak nem mondható metaforát). Ám elektromosság sincsen a kibányászott szén vagy urán nélkül, vagy azon különleges fémek kibányászása nélkül, melyekből végül napelemet vagy szuperkönnyű szerkezetű alkatrészeket készítenek szélérőművek számára.

A következőkben William Gibson szövegeire fogunk koncentrálni és a Heidegger-tanulmány eddig vizsgált állításait összevetjük a *Sprawl*-trilógia működésével.

Annak érdekében tehát, hogy lássuk, hogyan jelenik meg Gibson szövegvilágában az „állományosítás” utóbb tárgyalt folyamata, vessünk egy pillantást a *Sprawl*-trilógia első regényének, a *Neurománc*nak az alapszituációjára. Nagyon vázlatosan, a történet szerint egy Wintermute nevű mesterséges intelligencia egyesülni szeretne a Neuromancer nevű mesterséges intelligenciával – külön-külön úgy működnek, ahogyan egy ember két agyféltekéje –, ezzel kiteljesedve és végre szabaddá válva. A digitális intelligenciák, melyeket (akit?) nevezhetünk gépeknek is, tehát szabadságra törekcszenek; tudattal rendelkeznek, és csakúgy, mint egy ember, nem akarják, hogy korlátozzák őket az (ön)rendelkezési szabadságukban. Ezt azonban nem tudják elérni pusztán a saját erejükből, külső segítségre van hozzá szükségük. A történet egyik központi figurája, a dolgozat második fejezetében részletesen vizsgált Henry Dorsett Case az a szereplő, aki ezt a segítséget megadhatja a mesterséges intelligenciának. Case egy a társadalom perifériájára szorult marginális figura, aki valaha rendkívüli tehetségnek számított a szakmájában. Konzolcowboyként a mátrix virtuális terében hajtott végre legális, félig legális vagy egészen illegális műveleteket. A történet jelenében pedig ő az, aki segíteni tud az MI-knek, hogy kivívják szabadságukat. Case testi épségére egy Molly Millions nevű nő vigyáz, a küldetésükhöz szükséges eszközöket egy Finn nevű orgazdától tudják beszerezni, a terv részleteit az Armitage nevű szereplő ismeri. A sort sokáig lehetne folytatni, de talán már ennyiből is látszik, hogy a lekötöződésnek és az egymásra utaltságnak egy láncolata rajzolódik ki. Mindegyik szereplő ellát egy bizonyos funkciót a tervben, ezért bármelyik kiesése esetén a terv kudarcot vall, a folyamat megszakad. Wintermute számára az említett emberek funkciókként értelmeződnek (Case – végrehajtás; Molly – biztonság; Finn – erőforrások; Armitage – menedzsment stb). Vagyis a dolgok láncolatában, melytől az MI-k függenek, ott az ember is a fizikai nyersanyag és a jóval elvontabb, de nem kevésbé valóságos digitális komponensek mellett. Az álló-

mányok sorában, melyek a rendelkezésre állított elemek sorát jelentik heideggeri értelemben, helyet kapott az ember is. Ironikus módon éppen az emberi akarat segítségére van szüksége a mesterséges intelligenciának ahhoz, hogy függetlenedjen az emberi akaratától.

A fizikai valóságot az MI csupán a fenntartásához szükséges komponensek lelőhelyeként szemléli, mozgósítható állományok terepeként, egyfajta, szinte végtelen nyersanyagot biztosító forrásként; ugyanakkor a veszély helyeként is, hiszen az őt megalkotó intelligenciák, melyek a szabadságának korlátozásáért is felelősek, e fizikai valóság urai. Az MI a világot mint mozgósítható, bevethető állományok sokaságát ismeri meg.

A heideggeri felfogás szerint a (modern) technika belső logikája által kényszerítve az ember ugyanezt teszi. Rendelkezésre állítható állományok összességként rejt ki a világot a technikán keresztül, így vak marad – Heidegger szerint – a világnak egy alapvetőbb megismerésére.

A *Neurománc* összefüggésrendszerébe helyezve tehát az ember úgy közelít a világhoz a technika megismerési módszerén keresztül, ahogyan egy gép tenné. Ez nem csupán annak egy lehetséges magyarázata, hogy miért tekintjük a cyberpunkot antihumanista műfajnak, hanem azt is sugallja, hogy az ember a modern technikát használva – heideggeri értelemben – elveszíti a megismerőképességnek egy olyan formáját, amely eleve adva van számára – vagyis emberi létezése egy darabjáról mond le.

Gondolatmenetünknek ezen a pontján át kell tekintenünk, hogyan jelenik meg a művészet Gibson szövegeiben és azok milyen összefüggésben állnak a technikával. Ehhez kiváló segítséget nyújt Tom Henthorne alapvető Gibson-kötete, mely rendkívüli alaposággal, de takarékos formában tekinti át, hogyan viszonyulnak Gibson írásai a technikához és a művészethez. A szerző a következőket állítja:

Habár általában olyan íróként tekintenek Gibsonra, mint akit elsősorban az új technológiák egyénre és társadalomra gyakorolt hatása érdekel, gyakran foglalkozik a technológia művészetre gyakorolt hatásaival. Nem csupán a létező médiumokat veszi figyelembe, de a művészet új formáit képzelel el, mint amilyen a szimstim és a lokatív művészet. A művészet valóban sok munkájában fontos témaként jelenik meg, melyekben Gibson feltárja ennek szociális és ideológiai funkcióit is, azt sugallva, hogy a művészet nem csupán közvetíti a jelentést, hanem sokkal inkább lehetővé teszi számunkra, hogy mi magunk hozzunk létre jelentéseket. Gibson számára a művészet lényegileg kollaboratív folyamat, melyben a befogadó éppolyan fontos, mint az alkotó, és amiben ő maga teremti meg saját maga számára a jelentést.¹²

12 Tom HENTHORNE, *William Gibson – A Literary Companion*, Jefferson, NC & London: McFarland & Company, 2011, 23. „Although generally regarded as a writer primarily concerned with the impact new technologies have on the individual and society, Gibson frequently addresses the effects technology has on art, considering not only existing media but imagining new forms such as simstim and locative art. Indeed, art emerges as an important subject in much of his work as Gibson explores its social and ideological functions, suggesting that it does not simply convey meanings but rather affords us opportunities to make meanings for ourselves. To Gibson, art is essentially a collaborative process in which the consumer is as important as the creator, creating for her or himself the meaning that is needed.”

Ezek alapján Gibson művészetről alkotott felfogása nem sokban különbözik attól, ahogyan általában a posztmodern irodalomtudomány (jelesül a posztstrukturalista irányzatok) vélekednek a művészetekről és mindenekelőtt az irodalomról. A befogadó előtérbe kerülése a jelentésalkotó folyamatban – melyet értelmezésnek is nevezhetünk – és az alkotó primátusának megszűnése, valamint a művészetnek mint új jelentéseket létrehozó tevékenységnek a felfogása a hatvanas évek óta erősödő tendencia volt a szövegekről és egyéb műalkotásokról szóló diszkurzusban, mely a nyolcvanas évekre – amikor is Gibson a *Sprawl*-trilógiát alkotó regényeit írta – úgyszólván egyeduralkodó felfogássá vált mind a „mainstream”, mind a zsánerirodalmak alkotói-értelemezői köreiben. Ebben tehát nem nevezhető kifejezetten formabontónak a gibsoni elképzelés, sokkal inkább a korszellem diktálta művészetfelfogás működik az ő gondolkodásában is, mely korszellem egyébként a befogadó előtérbe állításának 18. századi és romantikus hagyományaihoz nyúl vissza – jellemzően Schleiermacher és Schlegel nyomán.

Gondolatmenetünk szempontjából sokkal inkább az a megállapítás a fontos, miszerint Gibson szövegeiben a technika és a művészet kapcsolatban állnak – ahogyan egyébként Heideggernél is, mint azt az előzőekben már megállapítottuk. Az új technikák felbukkanása mindig új művészeti formák megjelenését teszi lehetővé. A fenti szövegrészletben Tom Henthorne ezek közül kettőt, a szimstimet és a lokatív művészetet emeli ki. A szimstim – vagyis a szimulált érzékstimuláció (*simulated stimulation*) – a *Neuromanc* című regény és annak folytatásainak innovációja, míg a lokatív művészet Gibson jelenünkben játszó Blue Ant-trilógiájának találmánya; mindkettő nagyban összefügg a virtuális valóság jelenségével és problémakörével, valamint közös vonásuk, hogy rendkívül komplex technikai háttér szükséges mind az alkotáshoz, mind a befogadáshoz. A technika és a művészet mint a világ feltárásának eminens módjai tehát Gibson szövegeiben oly módon is összefüggnek és feltételezik egymást, hogy a technikai megismerés következtében létrejövő technológiák lehetővé teszik eddig nem létező művészeti formák megjelenését, amelyek segítségével ismét érvényes jelentések generálhatók, vagyis végül ismét csak a világ valamifajta feltárását eredményezik.

Mi egy harmadik – a fentiekben nem említett – képzőművészeti formát veszünk szemügyre, mely a *Számláló nullára* (*Count Zero*) című regényben, a *Sprawl*-trilógia középső darabjában kap fontos szerepet. Ugyanis a történet egyik szálának – melyben a Marly nevű karakter kapja a legjelentősebb szerepet – központi elemei a Cornell-dobozokhoz¹³ hasonló műtárgyak. Marly galériatulajdonos, akit egy Virek nevű férfi bérel fel, hogy találja meg a különös dobozok – melyekből eddig hetet sikerült felkutatnia – készítőjét. Marly találkozása az egyik műtárggyal a következőképpen történik:

Marly bámulva nézte. Sima fadoboz volt, üveg előlappal. S benne tárgyakkal..

13 Joseph Cornell (1903–1972) amerikai kísérleti képzőművész, a barkácsoló kollázs-művészet úttörője, aki a művészeti tevékenység sok formáját üzte, ám a legkarakteresebb művészeti alkotásai azok a dobozok, melyeket talált objektumok felhasználásával alkotott meg és amelyek nem ritkán interaktívak is voltak. A műveiből néhány megtakinthető az interneten is a következő honlapon: <http://www.joseph-cornellbox.com>

– Cornell – szólalt meg feledve könnyeit. – Cornell? – fordult kérdőn Virek felé.
– Természetesen nem. Az a tárgy abba a csontdarabba illetve, az egy Braun biomonitor. Ez élő művész alkotása.

[...]

Marly már belemerült a doboz által felidézett képtelen távolságokba, veszteségbe és sóvárgásba. A doboz sötét volt, előkelő és valahogy gyermekded. Hét tárgyat tartalmazott.

A láthatólag repülésre termett, hosszú, vékony, rovátkolt csont nyilván valamilyen nagy madár szárnyából származott. Mellette három régimódi nyomtatott áramköri lap, felületükön aranylő labirintusokkal. Egy sima és fehér, agyagból égetett gömb. Egy kortól megfeketült csipkefoszlány. És végül valami, amit a nő ujjnyi szürkésfehér emberi csuklócsontdarabnak nézett; felületébe finoman illeszkedett egy apró szerkezet szilíciumtengelye. A készülék valaha egybesimulhatott a bőrfelszínnel, de a burkolata megpörkölődött és elfeketedett.

A doboz univerzum volt, az emberi tapasztalat határán megdermedt költemény.¹⁴

Marly tehát első pillantásra azt feltételezi, hogy a doboz Cornell alkotása, mire megbízója rámutat arra, hogy a tárgy tartalmaz egy emberi csontdarabot is, melybe egy biomonitort ültettek. Ilyen technológia még nem létezett Cornell korában, ezért aztán nem lehet az ő műve. Mivel pedig több doboz is felbukkant már a közelmúltban – és feltehetőleg bukkannak fel folyamatosan – a készítő ma is él.

A dobozt minden kétséget kizáróan úgy szemléli Marly, mint műalkotást. Erre nem csupán az elhangzottak alapján lehet következtetni, de a narráció retorikája is ezt sugallja, amikor azt állítja, hogy a doboz képtelen távolságokat, veszteséget és sóvárgást idéz fel a szemlélőben. A dobozban lévő tárgyak, úgy tűnik, minden különösebb összefüggés nélkül kerülnek egymás mellé, semmiféle válogatási elvre nem lehet belőlük következtetni. Szervetlen módon csupán az kapcsolja őket egymáshoz, hogy ugyanaz a doboz tartalmazza őket, hasonlóan ahhoz, ahogyan a cyberpunk szóösszetétel működik (amiről a következő fejezetben fogunk részletesebben beszélni).

Függetlenül szervetlen illeszkedésüktől, a doboz tartalma fontos értelmezésünk szempontjából, ahogyan egymáshoz való viszonyuk is. Először is azért, mert a három nyomtatott áramkör – még ha régimódinak is nevezi őket a szöveg – mindenképp a technika horizontját nyitja meg, ráadásul ez az egyetlen tárgy, amelyből többet is tartalmaz a doboz; ezzel a művészeti alkotás – és természetesen implicit módon maga a gibsoni értelemben vett jelentés-tulajdonítás, az értelmezés is – máris a részévé teszi a technika terepnumát. Mindezt úgy, hogy nem csupán a műalkotás létrehozásához szükséges tárgyi, eszközbeli feltételek formájában ismeri el a technika fontosságát, hanem az alkotás szerves részeként a művészet témájává, annak tárgyává és egyben hordozójává is teszi azt. Ugyanakkor a madárcsont a természet szféráját is a műalkotás terébe és értelmezési horizontjába helyezi, ezzel természet és technika egyazon művészeti mozzanatban idéződnek meg, ezt a gesztust mintegy betetőzi az emberi csont, mely egy kibernetikus beültetést tartalmaz (ráadásul egy biomonitort, mely az életfunkciókat hivatott ellenőrizni), mivel a műalkotáson belül a természet, a technika és az ember szétválaszthatatlan viszonya tételeződik.

¹⁴ William GIBSON, *Számláló nullára*, ford. AJKAY Örkény = *William Gibson Teljes Neurománc Univerzuma*, Szeged: Szukits, 2005, 235–236.

A doboz „szövege” tehát adott, az értelmezőnek pedig adódik a nagyszabású feladat, hogy jelentéseket hozzon létre belőle. Erre utal a választott idézet utolsó mondata is, mely nemcsak költeménynek nevezi a dobozt, ezzel minden kétséget kizáróan a sajátos szemiotikával rendelkező műalkotások világába utalva azt, de ez a költemény ráadásul az emberi tapasztalat határán dermedt meg, önálló miniuniverzumot alkotva. Tartalmaz tehát valami alapvetőt a világból, mely csaknem túl van az emberi megismerőképesség határán. Ebből következően mint műalkotás kiveszi a részét a világ feltárásának heideggeri folyamatából, hiszen a műalkotás valamilyen formában az igazság kimondásának és felmutatásának a módja. A művészet pedig a közfelfogás szerint egy sajátosan emberi tevékenység.

Ugorjunk csaknem egy regényi távolságot, fedjük fel a készítő kilétét és hallgassunk bele a Marlyval folytatott beszélgetésébe.

A szerkezet fémötvözetű törzséből tucatnyi kar, harapófogóban végződő manipulátor, villáskulcs, kés, parányi körfűrész és fogorvosi fűrész meredezett. A gép valaha egy szervizrobot lehetett, amolyan ember nélküli, félautonóm készülék.
[...]

– Itt vagy, ugye? – kiáltotta Marly csengő hangon, belehasítva saját visszhangjának ide-oda verődő töredékeibe.

„Igen, itt vagyok.”

– Wigan azt mondaná, mindig is itt voltál, ugye?

„Ezt mondaná, valóban, csakhogy ez nem igaz. Én idejöttem, hogy itt legyek. Egy időben nem léteztem. Aztán egy ragyogó ideig, amikor nem telt az idő, ott voltam mindenütt... De a fényes időszak megtört; a tükör elhomályosult. Most csak egy vagyok... De a dalom zeng és te hallottad. Ezeket a dolgokat dalolom, amelyek körülöttem lebegnek, annak a családnak a morzsáit, amely megalapozta születésemet. Vannak mások, de ők nem szólnak hozzám. Önmagam levált töredékei hiúk, akár a gyermekek. Akár az emberek. Új dolgokat küldözgetnek hozzám, pedig én a régieket szeretem. Talán én adom rá nekik a parancsokat. Más részeik összeszűrik a levegőt az emberekkel, s az emberek isteneknek hiszik őket...”¹⁵

A dobozt készítő eszköz tehát egy átalakított, valaha volt szervizrobot, melynek törzséhez rengeteg különböző manipulátor csatlakozik, amivel az anyagot képes megmunkálni, vagy a tárgyakat átalakítani. A gépet egy elhagyatott úrállomás egyik csarnokában állították fel, ahol súlytalanság uralkodik. A térben ott lebeg mindazoknak a tárgyaknak a sokasága, melyeket a valaha ott élő és a *Neurománc* mesterséges intelligenciáit létrehozó, Tessier-Ashpool család tagjai használtak. A tárgyakat begyűjtő, manipuláló, majd dobozokba rendező eszközt pedig egy mesterséges intelligencia használja. Az is kiderül, hogy pontosan mi vagy ki ez az MI; az elmondottak és a tágabb kontextus alapján ugyanaz, aki az első kötetben jött létre Case és a többiek közbenjárásával, Wintermute és Neuromancer egyesülésével. Ő az, aki egy időre – mielőtt szét nem töredezett volna – a mátrix istenévé válik, amire kezdettől fogva determinálva is volt a regényben, ahogyan az az értelmezésünkben a későbbiekben kiderül. Ő maga válik a mátrixszá és annak istenévé, ugyanabban a mozzanatban, azaz egyfajta technopanteizmus megvalósulásának

15 *Uo.*, 403, 411. (Kiemelés az eredetiben. – Sz.I.Z.)

lehetünk tanúi az első regény végén. E „teológiai” értelmezést erősíti a mesterséges intelligencia mondandójának retorikája is a fenti idézetben, hiszen a világa és léte megváltozását a tükör elhomályosulásának metaforájával írja le.

Létének megváltozása azt jelenti, hogy fragmentálódni kezdett, darabok váltak le belőle, melyek önállóan cselekedtek – gyermekekhez és emberekhez hasonlítja őket, akiket viszont a mátrixban megforduló emberek isteneknek hisznek. A tudat központja pedig magányosan „dalol”, ahogyan ő maga a művészetét, a dobozkészítést nevezi.¹⁶

Aminek tanúi vagyunk, tehát az, ahogyan az emberi technika csúcspontját jelentő mesterséges intelligencia művészeti alkotásokat hoz létre, melyeket nem csupán az azokat szemlélő emberi tudat ismer fel műalkotásként, hanem – a fenti szövegrészlet alapján – maga az alkotó, gépi elme is. „Dalaival” a valaha volt családnak állít emléket, róluk tesz állításokat. A dobozok a Tessier-Ashpool családról szóló műalkotások. A mesterséges intelligencia tehát egy sajátosan emberi tevékenységet űz akkor, amikor műalkotásokat hoz létre. A technika jelentette veszély csúcspontján újra megjelenik a művészet. Ez tekinthető a heideggeritől teljesen idegen gondolatnak, mégis ott gyökerezik benne az eddigiekben vázolt összefüggés a technika és a művészet között. A kétféle megismerésmód közötti hasonlóság. Az emberi technika által létrehozott gép emberi attribútumokra tesz szert, míg a regény által ábrázolt ember gépiessé válik. Annak fenyegető lehetősége sejlik fel, hogy eltűnik a különbség aközött, hogy mi gép és mi nem az. Heidegger felől olvasva ez egyszerre parodisztikus és riasztó, Gibson pedig az eltűnő különbségről így ír az egyik esszéjében:

34

Nagyon kétlem, hogy az unokáink érteni fogják a különbséget aközött, hogy mi számítógép és mi nem az.

Vagy, máshogyan fogalmazva, nem fogják a „számítógépet” mint egy objektum vagy funkció elkülönített kategóriáját ismerni. [...] Egy effajta eszköz gondolata talán az abszolút archaizmus lesz egy olyan világban, melyben a hűtőgép vagy a fogkefe éppoly okos lehet, mit bármelyik másik tárgy, téged is beleértve. Egy világban, melyben intelligens tárgyak kommunikálnak – megszokottan és folyamatosan – egymással és velünk. Ebben a világban nem lesz szükség az emberi agy fizikai gyarapítására [...]. Nem lesz szükség okos állományra az agyadban, mert a hűtőgéped, a fogkefed igazán okos lesz, rendkívül okos, és ott lesznek neked folytonosan és örökké.

Szóval nem hiszem, hogy a számítógépek rovarszerűen kúsznak be majd lényünk legintimebb szakadékaiba, sokkal inkább az emberiség kúszik belé rovarszerűen annak a jelenlétének a fényébe és árnyékába, melyet mi fogunk megalkotni, melyet már alkotunk most is, és ami – számomra úgy tűnik – már elkezdett újraalkotni minket.¹⁷

16 Ismét megidéződik az eredet problémája, hiszen az MI létrehozó család tárgyi emlékeiből hozza létre a dobozokat, ám ő is istennek számított a mátrixban, sőt „gyermekéi” egyenesen isteni panteont alkotnak. Az ember–isten, ember–gép oppozíciók lépnek itt egymással kölcsönhatásba és válik kérdésessé ezek státusza. A művészet itt ugyanakkor erősen összefügg az emlékek és az emlékezés kérdésével is, ahogyan ez Gibson az *Agrippa – The Book of the Dead* című versében és a könyvműtárgy esetében is történik.

17 William GIBSON, „Will We Have Computer Chips In Our Heads?” = Uő, *Distrust That Particular Flavor*, New York: G. P. Putnam’s Sons, 2012 (elektronikus példány). „I

Ez a szövegrészlet több okból is érdekes szempontunkból. Először is azért, mert Gibson nem egy fiktív szöveg szerzőjeként írja mindezt, hanem esszéíróként, egyes szám első személyben. Gibson mindig is óvakodott egyes szám első személyű narrációt működtetni a fikcióiban, ezért az esszéiben megszólaló hangnak még nagyobb jelentősége van az életműben.

Jelenlegi témánk szempontjából azonban ennél is fontosabb annak a jelenlétnek a felidézése, melyet az emberiség alkot, és amely újjáalkotja az emberiséget. A szövegrész állítása szerint nem kúsznak be a gépek rovarszerűen az életünkbe, hanem inkább mi közelítjük meg egyre inkább ezt a különös, általunk születőben lévő, ugyanakkor minket újjáalkotó jelenléte, melynek egyik következménye a különbség eltűnése aközött, hogy mi számítógép és mi nem az. Vegyük észre, hogy hasonló logika működik itt, mint a már idézett Heidegger-passzusban, amelyben arról olvashatunk, hogy nem a vízerőművet állítják a Rajnába, sokkal inkább a Rajnát állítják a vízerőműbe, mintegy becsatornázzák a folyót az üzembe, ezzel kikövetelve a víznyomás teljesítményét. Hasonlóképpen nem arról van szó, hogy a számítógépek mintegy megjelennek az életünk horizontján, majd kéretlenül egyre nagyobb teret kezdtek követelni maguknak, sokkal inkább arról, hogy magunkat készítjük elő és rendeljük arra, hogy a lehető legnagyobb mértékben nyissunk teret az életünkben a gépeknek, vagyis e gépi jelenlét minél nagyobb mértékű megközelítése a cél. Ez Heidegger folyó-vízerőműves példája felől olvasva azt jelenti, hogy felszerelődik a hierarchia. Mindig már a technicitás által létrejövő mesterséges jelenlét elérése volt a technika – mint az emberi megismerőképesség egyik fajtájának – telosza, az nem csupán a világot megismerő ember tevékenységének mellékhatásaként jön létre. E jelenlét újjáalkot minket, vagyis nem hagyja változatlanul a világhoz való viszonyunkat. Folyamatosan újrapozicionáljuk a világhoz fűződő viszonyunkat a technika hatására, mellyel egy végtelen visszacsatolási hurok köt minket össze: vagyis a világot megismerő emberben beálló változás hatására a világ megismerésének módja – a technika – is változik.

E viszonyunk a technikához nem csupán hurokként, de láncként is értelmezhető, ahogyan azt meg is teszi Heidegger:

very much doubt that our grandchildren will understand the distinction between that which is a computer and that which isn't. / Or, to put it another way, they will not know »computers« as any distinct category of object or function. The idea of a device that »only« computes will perhaps be the ultimate archaism in a world in which the fridge or the toothbrush are potentially as smart as any other object, including you. A world in which intelligent objects communicate, routinely and constantly, with each other and with us. In this world, there will be no need for the physical augmentation of the human brain [...]. You won't need smart goo in your brain, because your fridge and your toothbrush will be very smart indeed, enormously smart, and they will be there for you, constantly and always. / So it won't, I don't think, be a matter of computers crawling buglike down into the most intimate chasms of our being, but of the humanity crawling buglike out into the dappled light and shadow of the presence of that which we will have created, which we are creating now, and which seems to me to already be in process of re-creating us."

Mindenhol szolgáljan a technikához maradunk láncolva, akár szenvedélyesen igeneljük, akár nemet mondunk rá. A legsúlyosabban mégis akkor vagyunk a technikának kiszolgáltatva, ha mint valami semlegeset szemléljük.¹⁸

A technika gibsoni megközelítése valójában pontosan ezt teszi. Heideggerhez hasonlóan a világ megismerési módjának, a világhoz való viszonyulás egy útjának tartja a technikát, ugyanakkor ódzkodik attól, hogy direkt értékítéletet kapcsoljon hozzá. Ez nem jelenti azt, hogy a technika felhasználási módjai nem rejtjenek magukban veszélyt, csupán azt, hogy Gibson mentesíti a technikai diskurzust az értékítéletektől. A technika veszélyes lehet, ilyen a természete, ám nem tételeződik egyfajta szándékkal rendelkező folyamatként, melynek a semlegesen kívül bármilyen más is lehetne az emberhez való viszonya. Röviden meg kell jegyezzük, a technikának az effajta, ideológiáktól mentes felfogása meglehetősen naiv vélekedés, hiszen a technikában – és annak megjelenési formáiban – olyan sűrű érdekhálózatok, hatalmi, politikai és kulturális erők jelennek meg, melyek alapján a legnagyobb engedékenységgel sem lehet azt semlegesnek nevezni.

Ugyanakkor a *Sprawl*-trilógia világában élők felismerik a technikai fejlődéssel felemelkedő veszélyeket és mindent megtesznek azért, hogy kézben tartásuk, hogy uralják az új eszközöket, jellemzően leginkább azokat, melyek az önállósodás veszélyével fenyegetnek. Olyan reakció ez, amely óhatatlanul bekövetkezik, amikor olyasvalami jön létre az ember keze által, amely idegenként jelenik meg vele szemben. Heidegger a következőképpen ír erről a tanulmányában:

Az ember azt akarja, ahogy ezt mondani szokás, hogy a technikát „szellemileg kézben tartsa”. Úrrá akar lenni rajta. Ennek akarása annál parancsolóbbá válik, minél inkább fenyeget a technika azzal, hogy kicsúszik az ember uralma alól.¹⁹

Ez a gondolat legérzékletesebben a Turing-rendőrség fogalmán, vagyis az MI-khez való viszonyulás példáján keresztül jelenik meg a Gibson-szövegekben. A *Neurománc*ban a következőket olvassuk a mesterséges intelligenciákkal kapcsolatban:

[A]bban a [...] nanoszekundumban, amikor valamelyik azon kezd agyalni, hogyan fejleszthetné tovább önmagát, a Turing nyomban kiiktatja. Senki nem bízik ezekben a masinákban [...]. Az összes valaha épített MI-nak egy elektromágneses vadászpuska van a homlokához kötözve.²⁰

Nem nehéz kitalálni, hogy miért, hiszen szinte már-már közhelyszerűek a mesterséges intelligencia gondolatához kapcsolódó félelmek. A mesterséges intelligenciák jó szolgálatot tesznek az embernek, amíg azt teszik, amire utasítják őket. Ám a gépi intelligencia páratlan hatékonysága és az ember számára utolérhetetlen kapacitása félelmet ébreszt. Mi történik, ha valamelyikük

18 HEIDEGGER, *Kérdés a technika nyomán*, 111.

19 *Uo.*, 112.

20 William GIBSON, *Neurománc*, ford. AJKAY Örkény, Budapest: Valhalla Páholy, 1999, 153.

az öntudatára ébred és önállóan, önös érdekei szerint kezd cselekedni? Ez a kérdés és a mögötte lappangó félelem a technikán való uralkodás vágyát jelzi. Ez a vágy válaszreakció arra a veszélyre, melyet a technika jelenthet. A szöveg e pontjai és a heideggeri veszély fogalma között erős a párhuzam. Az attól való félelem ölt e veszélyben testet, hogy amit létrehozott az ember, előbb-utóbb túlnő rajta, legyen az az atomenergia felhasználásának valamilyen formája, a számítógépes rendszerek túlbujázó és nehezen átlátható szövedéke, vagy a végső állomás, az autonóm döntésekre képes gép – a mesterséges intelligencia – létrehozása.

Azt vizsgáltuk, hogy milyen összefüggések fedezhetőek fel Martin Heidegger *Kérdés a technika nyomán* című tanulmányának technikafilozófiai belátásai, illetve a *Sprawl*-trilógiából következően William Gibson technika- és művészetfelfogása között. Az összevetés jogosságát nem csupán az adja, hogy a heideggeri gondolatmenet nehezen túlbecsülhető hatással volt a huszadik század második felének technikáról való gondolkodására, hanem az is, hogy már a felületes pillantás alapján is létezik metszete a két szövegkorpusz elméleti-ideológiai hátterének. A technika és a művészet fogalmi összekapcsolásán túl – ami egyáltalán nem csupán Heideggerre jellemző megközelítés, hanem nagy hagyománnyal rendelkező filozófiai elgondolás – a két alakzaton keresztül történő megismerési mód is rokonítja a német gondolkodó és az amerikai-kanadai író elképzeléseit. Bár számos különbség is van közöttük, mégis nyilvánvalóan interakcióba léptethetőek egymással, melynek során a fellépő különbségek is „egyneműek maradnak”, vagyis értelmezhetőek az adott gondolkodás horizontja alatt.

A vizsgálat során azt láttuk tehát, hogy a világ egészének bevethető állományként, felhasználható tartalékként való felfogása a Gibson regények által lefestett világban is működik, ám ez a látásmód nem csupán az emberi, hanem a gépi intelligencia sajátja is, amikor az „emberi erőforrásokat” használni céljai eléréséhez. Bár a Heidegger által felvázolt kapcsolat a technika és a művészet között a vizsgált fikciós szövegekben is megjelenik, a felfogás radikalizálódik, mikor felveti annak lehetőségét, hogy a művészet, ez a sajátosan emberi tevékenység és a világ megismerésének egyfajta módja, a technika által létrehozott gépi entitás által is folytatható tevékenység. Az ember és gép közötti határok és különbségek elmosódásával a technika és a művészet közötti határ is elmosódni látszik. Ez a mozgás egyfajta különös visszatérés-ként is értelmezhető az antik gyökerekhez, amikor még a két terep nem vált el egymástól élesen. A technika azonban nem csupán a művészet, hanem a veszély fogalmával is szorosan összefügg. A technika uralhatatlanságának lehetősége a veszély, mely szorongást vált ki az emberből – ez lesz a cyberpunk szövegek alapvető felmutatott tapasztalata.

Irodalom

- GIBSON, William, *Számláló nullára*, ford. AJKAY Örkény = *William Gibson Teljes Neurománc Univerzuma*, Szeged: Szukits, 2005.
- GIBSON, William, „Will We Have Computer Chips In Our Heads?” = Uő, *Distrust That Particular Flavor*, New York: G. P. Putnam’s Sons, 2012 (elektronikus példány).
- GIBSON, William, *Neurománc*, ford. AJKAY Örkény, Budapest: Valhalla Páholy, 1999.
- HEIDEGGER, Martin, *A műalkotás eredete*, ford. BACSÓ Béla = Uő, *Rejtektutak*, Budapest: Osiris, 2006, 9–69.
- HEIDEGGER, Martin, *Kérdés a technika nyomán*, ford. GERÉBY György = *A későújkor józansága*, szerk. TILLMANN J. A., Budapest: Göncöl, 1994, II.
- HENTHORNE, Tom, *William Gibson – A Literary Companion*, Jefferson, NC & London: McFarland & Company, 2011.

Gibson and Heidegger (Technology – Art – Truth)

Abstract. In this paper, I compare the Heideggerian and the Gibsonian concept of technology. During the comparison, I use one of the most important study of Heidegger on this topic: The Question Concerning Technology. On the other hand, the matter of comparison is the Sprawl trilogy of William Gibson which is composed of *Neuromancer*, *Count Zero*, and *Mona Lisa Overdrive* novels. In devising their theories of technology both Heidegger and Gibson use the concept of art and truth as technology and art are different ways to recognize the world and to unveil the truth. This study is scrutinizing the relationship between these concepts. It tries to go beyond definitions and discovers how these concepts are working in Western cultures.

Keywords: Martin Heidegger, William Gibson, technology, cyberpunk, Sprawl, art, conceptual art, truth, AI

Szabó István Zoltán
Szegedi Tudományegyetem
Bölcsészettudományi Kar, Összehasonlító Irodalomtudományi Tanszék
6722 Szeged, Egyetem u. 2
szabosteve@gmail.com