

# A ló meghal, a médium él

## Médiungenealógiák az antropológiai differenciához mint kultúrtechnikához<sup>1</sup>

**Absztrakt.** Tanulmányomban amellet érvelek, hogy az antropológiai differenciát ontológiai megalapozottnak tekinteni már eleve olyan technikák implementálását teszi szükségessé, amelyek bináris oppozíciók egész sorát állítják fel ember és állat között. Ezért először azt problematizálom, hogy a kultúrtechnika-kutatók jelentékeny hányada az intézményesített gyakorlatokat kizárólag antropotechnikaként érti, ezzel párhuzamosan kizárva az állati technikáknak egyáltalán a lehetőségét is. Másodsor, cáfolva az antropotechnikák exkluzivitását, arra mutatok rá, hogy éppenséggel az állatok mozgása szolgált az optikai médiumok vizuális hatásainak forrásaként. Harmadsor, erre építve, a filmnek mint mozgóképnek két eltérő médiagenealógiáját ütköztetem: egyrészt a tankönyvi előtörténetet Muybridge és Marey galoppozó lovaival, másrészt egy rizomatikus és technológiai genealógiát a parciális differenciális egyenletekkel, amelyek az emberi test mozgásának lejegyzőrendszeréhez tartoznak. Negyedsor és végül arra jutok, hogy e két versengő médiumtörténeti vonal a médiumnak eltérő konceptualizálhatóságát eredményezi, vagyis míg előbbi a filmet optikai médiumként pozicionálja, utóbbi azt a komputáció műveleteként demonstrálja inkább; konklúzióm szerint mindez annak függvénye, hogy az antropológiai differencia állati vagy emberi oldalát prioritizáljuk-e.

A leginkább Sybille Krämer és Bernhard Siegert neveivel fémjelzett kultúrtechnika-kutatás előszeretettel diszlokál ontológiai megalapozott(nak vélt) differenciákat, és teszi azokat mindössze gyakorlatok függvényévé, technikai előállítottságukra rámutatva. A kultúratudományokban az egyik ilyen eminens megkülönböztetés a történeti és nyelvi egzisztenciálék hangsúlyaival ember és állat között áll fenn, és leginkább Johann Gottfried Herder<sup>2</sup>, Friedrich Nietzsche<sup>3</sup>, Martin Heidegger és Jacques Derrida<sup>4</sup> elgondolásai mentén szer-

---

1 A tanulmány a Fialat Írók Szövetsége és az Eszterházy Károly Egyetem *Állat az irodalomban* konferenciáján elhangzott előadás revideált, írásos változata. Nagyon hálás vagyok a szekció vitájában és a kávészünetben elhangzott valamennyi kritikai észrevételért, tanácsért és kérdésért, amelyeket igyekeztem beépíteni a szövegembe.

2 A Friedrich Kittler által is legendásan megolvasott rész nyelv és állat összefüggéseiben (Friedrich KITTLER, *Discourse Networks 1800/1900*, Stanford (CA): Stanford UP, 1990, 38–43.): Johann Gottfried HERDER, *Értekezés a nyelv eredetéről* = Uő, *Értekezések, levelek*, Európa: Budapest, 1983, 209 skk.

3 Az egyik legismertebb, aforizmává módosult megállapítása mellett, hogy az ember „még meg nem határozott állat” (Friedrich NIETZSCHE, *Jón és gonoszon túl*, Gödöllő: Attraktor, 2010, 52.), az életműben számos ambiguus álláspont is található. Az egyik ilyen a teljesen történetietlen vagy éppen túl történeti állatot érinti: „Tekintsd a nyáját, amely melletted legelész tova: nem tudja, mi a tegnap, mi a ma, szerteszőkdécsel, faldos, lenyugszik, emészt, felszökken újra [...] a pillanat cövekéhez kötvé, s ezért sem búskomor, életunt” (Friedrich NIETZSCHE, *A történelem*

veződik. Tanulmányomban arra teszek kísérletet, hogy e megkülönböztetést ténylegesen kultúrtechnikailag szituáljam, még hozzá egymással konkuráló, az embert és az állatot kiemelt mediális pozícióba helyező médiumgenealógiák felhasználásával. Az antropológiai differencia ilyesfajta elmozdításához iránymutatásként az említett Siegertől, illetve Lőrincz Csongortól használok egy-egy kijelentést, ami négy alapvető kérdést eredményezett számomra.

Előbbi szerint a karám és a karámajtó (das Gatter) feltalálása és használata alapvető szinten konstruálta meg a különbséget, és tette lehetővé az ember/állat különbségtételt azon egyszerű alapon, hogy ki kerített körül kit.<sup>5</sup> E differenciálás azonban nem statikus, hanem öngerjesztő, így a körülkerítónél folytatódik: a vadászok és az állattenyésztők ekképpen különültek el egymástól. A Siegert által tételezett dinamika megegyezik azzal, ahogyan egy abszolút külsőlegességből származó differenciával – amely létrehoz két elemet<sup>6</sup> – szükségszerűen együtt jár egy újabb megkülönböztetés is, ez pedig már a megképződött bináris oppozíció egyik tagját veszi alapul: jelen esetben a térbeli elkülönítést alapozza meg a kint és a bent között, ahol a kint már egy belső külsőlegesség lesz; ki van a karámon kívül és ki belül, illetve – és itt tér vissza a nietzschei ambiguitás (lásd 3. lábjegyzet) – nem a karámon belüli-e a kívüliséggént adódó számunkra (1)? Ehhez kapcsolnám Lőrincznek a W. G. Sebald *Luftkrieg und Literatur* című esszéjére irányuló értelmezését, amelyben a következő kijelentést teszi, mintegy részkonklúzióként: a technológia szembesíti az embert animális másikjával.<sup>7</sup> Az erre vonatkozó kérdésem, hogy

*hasznáról és káráról* = Uő, *Korszerűtlen elmélekdedések*, Budapest: Atlantisz, 2004, 97.), majd néhány oldallal később jön az ellentételezés, „[a]ki minden porcikájában csak történetien érzékelt [..] hasonlítana egy olyan állathoz, melynek csak kérdőzéből, mindig csak kérdőzéből kell élnie” Uo., 99.

- 4 *A metafizika alapfogalmaiban* megtett felosztását, illetve a világszegény állatnak a világ nélküli kő és a világmépző ember közé pozicionálását Derrida revidálta az *A szellemről* című értekezésében. Amellett, hogy ő inkább hiányos világbírásának olvassa az állatot Heideggernél, felfigyel arra is, hogy a német mester Parmenidész-szemináriumában előforduló *pragma, praxis, pragmata* fogalmak „az állat és a technika közötti összefüggéseket érinti[k]. [...] [E]z diktálja a megfogás és az ész, a beszéd és a kéz közötti kapcsolatokat, az írás lényegének kézírásaként történő megfogalmazását, túl minden gépi-technikai megoldáson, túl minden írógépén.” Jacques DERRIDA, *A szellemről. Heidegger és a kérdés*, Budapest: Osiris, 1995, 21.
- 5 Bernhard SIEGERT, Ajtók. A Szimbolikus materialitásáról, *Tiszatáj online*, <http://tiszatajonline.hu/?p=102554>, n. p. (Letöltés: 2017.09.13.)
- 6 Ez tulajdonképpen a Michel Serres-féle parazitalogika Siegert általi újraértelmezése: a parazita ebben az esetben nem a meglévő struktúrára telepszik rá, hanem a kimaradó, de konstitutív harmadikként aktivizálódik. Vö. Bernhard SIEGERT, *Cacography or Communication? Cultural Techniques of Sign-Signal Distinction* = Uő, *Cultural Techniques: Grids, Filters, Doors, and Other Articulations of the Real*, New York (NY): Fordham UP, 2015, 23.
- 7 LŐRINCZ Csongor, *A természettörténet látenciája. Nyelv és tanúságtétel W. G. Sebald Luftkrieg und Literatur című szövegében* = Uő, *Az irodalom tanúságtételei*, Budapest: Ráció, 2015, 319. Ugyanakkor Sebald szövegének első változatával, a *Zwischen Geschichte und Naturgeschichte* című esszéjével szoros kapcsolatot fenntartó, Kafkának a *Jelentés az Akadémiának* című novelláját tárgyaló *Tiere, Menschen, Maschinen: Zu Kafkas Evolutionsgeschichten* írása ember, állat és

ez a másik kicsi vagy nagy, azazhogy már egy, a diszkurzusrendszerben megképzett külsőlegesség (másik), vagy éppen a diszkurzív megképezhetőség diskurzuson kívüli, ámde esszenciális eleme (Másik) (2). És ha az utóbbi, tehát a technológia valóban képes minket az ember/állat különbségtétel alapjához vezetni, akkor ezt miként teszi (3), ehhez kapcsolódva pedig az antropológiai differenciának kultúrtechnikaiként történő felfogása milyen módokon képes rálátást biztosítani az ontológiai rögzülés folyamatára (4)?

E kérdések megválaszolása érdekében először koncentráltan felvázolnám az értelmezési keretemet, tehát a megkülönböztetések kultúrtechnikai szintjét, majd, másodsor, az állatot mint *preview mirror* szituálnám antropológiai horizontban<sup>8</sup>, harmadszor pedig a film médiumának két technológiatörténetét ütköztetem. A konklúzióban arra világítok rá, hogy a filmnek nevezett mediális technikák asszamlázása másképpen jelenik meg annak függvényében, hogy azt az állat vagy az ember mozgása felől közelítjük meg médiatörténetileg. Az általam alkalmazott kérdésszerűen természetesen azt is nyilvánvalóvá teszi, hogy nem követem Thomas Machónak a Siegertével rivalizáló koncepcióját, mely szerint a kultúrtechnikák mint másodrendű technikák<sup>9</sup> kizárólag szimbolikusak lehetnek.

technológia viszonyát jóval pesszimistábban és sematizáltabban közelíti meg. A gépek tökéletesedésével párhuzamosan nemcsak az instrumentális ész hatóterülete növekszik, de megtörténik ember és állat elnyomása is (Winfried Georg SEBALD, *Tiere, Menschen, Maschinen: Zu Kafkas Evolutionsgeschichte*, *Literatur und Kritik*, 21/205–206, 197.). Ebben a poszt-naturális állapotban a technológia olyan létfeledtségi állapothoz vezet az ember számára (pontosabban, megfeledekezünk eddigi életünkről [vie antérieure]), amilyent Kafka novellájának nyelvel bíró főemlőse tapasztal meg saját animális előtörténetével; az autonóm ember titokzatosságát a gépek transzparenciája váltja fel (Uo., 201.). Éppen azért, mert Sebald mindkét esszéje nem kis tétet mozgat a jelen tanulmányt is foglalkoztató viszonyokban, illetve Lőrincz markáns olvasata Sebald diszpozícióját annyiban dekonstruálja, hogy a természettörténetnél eredendőbbnek hozza ki belőle a történelem dinamikáját a nyelv felől, fokozottan kell törekednem annak bemutatására, hogy a technológia – megelőzve a történelmet az ember/állat dichotómia kialakíthatóságában – eleve csupán lehetséges figurációként teszi előállíthatóvá akár az evolúciót, akár a történelmi narratívát. Vagyis amellett fogok érvelni, hogy az antropológiai differencia paradigmatis esetenél a gép nem egy folyamat következő lépcsőfoka lehet, így az animális másikkal való találkozás neki köszönhetően nem a létfeledtség karkai modelljét eredményezi, hanem egyáltalában az ember és állat közti viszonyrendszerek mediális modulációját hozza felszínre.

- 8 A 'preview mirror' kifejezéssel egy hallgatói félreolvasásnak köszönhetően találkoztam: McLuhan rear-view mirror koncepciója helyett került a papírra ez a lelemény. Amennyiben az eredeti teorema annak deklarálására szolgálna, hogy a kurrens technológiákkal nem vagyunk képesek szembesülni, így mindig csak visszamenőlegesen közelítjük meg őket – ami egyben azt eredményezi, hogy az újjal hajlamosak vagyunk a régi munkáját elvégeztetni –, akkor a torzító neologizmus sugallhatja jelen esetben azt, hogy az állat a technológiai prognosztizáció és anticipáció alakzataként szolgál.
- 9 Macho a másodrendű technikák kifejezésnél annak első tagját kibernetikai másodrendűségként érti, tehát önreflexivitásként; szerinte a kultúrtechnikák nem a Szimbolikus jelrendszerén kívülre mutatnak, hanem önmagukra kapcsolnak vissza, ekképpen öntematizáló. Vö. Thomas MACHO, *Second-Order Animals: Cultural Techniques of Identity and Identification*, *Theory, Culture & Society*, 2013/6, 31.

Ezzel szemben a kultúrtechnikákat úgy közelítem meg, mint amelyek eredendően a jelrendszerek külsőlegessége felől mediáló gyakorlatok és praxisok, és csupán intézményesülésük révén szilárdulnak szimbolikus rutinokká – előtte legfeljebb feljegyezhetőek a szimbolikus interakciókkal, de nem integrálhatók a kulturalitás hozzáférhető institucionális közegébe. Ennek következtében pedig ember, állat és technológia kapcsolatát nem úgy érvényesítem, hogy az ember technológizált, szimbolikus állatként nyeri el önidentitását.

## 1.

Egy Cornelia Vismanntól vett idézettel jelezném azt, hogy az antropológiai differenciának kultúrtechnikaiként tételezése a siegerti egyszerű és elegáns történeti módon (lásd a karám fentebb hivatkozott példája) a legkevésbe sem problémamentes:

A kultúrtechnikák fogalom azt sugallja, hogy léteznek másfajta technikák is. Lehetséges azonban bármit a kultúrán kívül létrehozni? A technikák elvégre mindig elragadnak valamit a természettől, legyen szó területelkerítésről, házépítésről vagy öntözőrendszerek kiépítéséről. A kultúrtechnikák ellentétét nem a kultúra nélküli technikákban találjuk. Barbár technikák nem léteznek. A kultúra mindig benne foglaltatik a tekhnében, a Colere pedig az öntözés, természet és háziassítás ősi technikáira utal, amelyek a természetet kultúrává változtatják.<sup>10</sup>

72 Első olvasásra valamennyi kultúratudós bizonyosan ellenjegyezné ezt a nemcsak logikus, de vitathatatlanul hangzatos megállapítást, Vismann gondolatmenete ugyanakkor rámutat arra a vakfoltra is, amely benne foglaltatik a Giambattista Vico-tól származó tétel megisméltésében, vagyis hogy a technikák „a természetet kultúrává változtatják”. Friedrich Kittler a kultúratudomány kultúrtörténetéről szóló előadásorozatát ugyanis nem véletlenül kezdte azzal a Vicoval, aki – állítása szerint – a természetfilozófiára nemet mondva biztosított történeti perspektívát az intézményesült technikák és gyakorlatok kutatásának, ezzel pedig új tudománya az entrópiával szemben fellépve mégsem annyira a történelemfilozófia, mint inkább a mediális kultúra tudományává vált<sup>11</sup>; legalábbis az ún. Kittlerjugend berkein belül. Az ehhez a csoporthoz tartozó Vismann Vicót követve nyilvánvalóan adottnak veszi azt is, hogy ami vizsgálható a kultúrában, az emberalkotta, a kétségtelenül produktív irritációt pedig éppen ez okozza kijelentése ürügyén: mert mi a helyzet akkor azokkal a technikákkal, amelyek ennek alapján nem kellene, hogy kultúrtechnikák legyenek, azaz azokkal az implementációkkal, melyek forrásai adatolhatóan – ennyiben a fakticitást faktualitásra cserélve bizonyosan megfelelünk a kultúrtechnika-kutatás propedeutikájának – a természethez, pontosabban az állatokhoz köthetők. Tehát nemcsak azt lehet e nézőponton számon kérni, hogy az antropológiai differencia érvényesülésével miért nem az állat válik a dichotómia kiemelt tagjává, ezáltal pedig a

10 Cornelia VISMANN, Kultúrtechnikák és szuverenitás, *Tiszatáj*, 2017/2, 64.

11 Friedrich KITTLER, *Eine Kulturgeschichte der Kulturwissenschaft*, München: Fink, 2000, 25–28.

további technikai alapú elkülönböződések miatt nem őt érintik<sup>12</sup>, hanem annak a kérdése is adódik, miért nem lehetséges a kultúrát a technika intenzitásként megközelíteni – ennyiben pedig nem (nem létező) barbár technikának, csak technikának nevezni a (még) szimbolikus hálózaton kívüli praxisokat –, miközben az explicit módon eredetként szolgáló vicói gondolkodásnál érvényesíthető lenne egy effajta olvasat.<sup>13</sup>

Azonban jelen szövegben egyáltalán nem annak leleplezésére kívánok vállalkozni: bár a német médiatudomány harmadik generációja<sup>14</sup> lépten-nyomon rúg egyet Theodor Adornóba, mert a „hobbi-filozófus”<sup>15</sup> kultúrafogalmát túlzottan antropocentrikusnak tartják<sup>16</sup>, a kurrens mediális kultúratudomány technikafelfogása maga sem tud nem anthropotechnikába fordulni. Ehelyett, még egyszer, Lőrincz azon megállapítása mentén orientálódnék, hogy az ember az animális másikjával találja magát szemben a technológiának köszönhetően. Ennek *mikéntje* pedig ahhoz a szükségszerű különbségtételhez vezet minket a kultúrtechnikai horizontban, hogy az állat/ember kultúrtechnikai relációiról való gondolkodást vagy az átvitel műveletalakzata uralja – tehát, hogy bizonyos technikákat importáltként tartunk-e számon (ennyiben az állatok részei a kultúrának, hiszen a művelet fennhatósága e mezőre korlátozódik, ami azt jelenti, hogy mégiscsak Machónak van igaza) –, vagy a konstrukcióé, tehát azon technikák, amelyek implementálódtak, csak egy újabb technika alkalmazásával, például az asszociációval

- 
- 12 A mediálandropológia egyik prominens képviselője, Erhard Schüttpelz is egy ilyen-fajta perspektíva mellett teszi le a voksát, amikor – erőteljes Michel Foucault- és Peter Sloterdijk-áthallásokkal – minden kondicionális eredetként az önkondicionálást nevezi meg a praxis szintjén: „Amit a betanított állatok tükrében látunk, mindig ennek a betanításnak az antropológiai alapja is: az emberi technicizáltság megelőzi az állatok betanítását. Minden domesztikálás előtt az ember saját domesztikálása áll, olyan sorrendről van tehát szó, amelyet az újabb őstörténet esetén a megtelepültség és a házépítés kérdésében is igazolva láthatunk; az állatok betanítása előtt az önbetanításra kerül sor.” Erhard SCHÜTTPELZ, *Testtechnikák, Tiszatáj*, 2017/2, 94. Aki járt már manapság az itthon is egyre népszerűbb emlékcseratákon, annak nyilvánvaló, hogy a lónak ugyanazon testtechnikák komplementerét kell tudnia, amelyeket a huszár élvegez.
- 13 Lásd ehhez KULCSÁR SZABÓ Ernő, *Kultúra – mítosz – nyelviség. A kultúratudomány eredetéről, Irodalomtörténet*, 2010/1, 35. sk.
- 14 Claus Piasnak a kurrens német médiatudományra vonatkozó historizáló gesztusai explicite is a Rainer Fassbinder *Die Dritte Generation* című filmje nyújtotta modellt követik. A Baader-Meinhof Csoportbeli három generációról szóló film jelentőségét afelől emeli ki saját diszciplináris történetükre nézvést, hogy az szakított az addig bevett német narratívákkal (az első világháborús nagypapát és a második világháborús apát követő '68-as fiú alakjával), helyette az első generációt idealistának (Kittler, Friedrich Knilli), a második generációt fenntartónak (Siegert, Wolfgang Ernst), a harmadik generációt pedig hétköznapi nihilistának (Schüttpelz, Markus Krajewski) állítja be. E sémában, jegyzi meg Pias, az első generációnak már fogalma sincs arról, miért foglalkozik azzal a harmadik, amivel. Vö. Claus PIAS, *Was waren Medien-Wissenschaften? Stichworte zu einer Standortbestimmung = Was waren Medien?*, szerk. Claus PIAS, Zürich: diaphenes, 2011, 9. sk.
- 15 Vö. Friedrich KITTLER, *Musik und Mathematik: Hellas 1. Aphrodite*, München: Fink, 2006, 263.
- 16 Lásd pl. SIEGERT, *Ajtók*, n.p.

vagy a társítással<sup>17</sup> kapcsoltnak az állatokhoz. Ez utóbbi ahhoz a felismeréshez vezet, hogy az állatok figurája a technológiához kapcsolva kerül megképzésre a kultúrában – emellett érvel többek közt Jussi Parikka is: „Az állatok eltűnése a nyugati társadalmak tényleges élőhelyeiről a modernitás új médiatechnológiáin, elsősorban a mozin keresztül az animális hatások és intenzitások integrálásával párhuzamosan ment végbe.”<sup>18</sup>

Én egy harmadik utat javasolnék, amely viszont kénytelen cáfolni Vismann koncepcióját. Feltételezem, hogy tényleg léteznek olyan technikák, amelyek eredendően nem kultúrtechnikák, mindössze akképpen implementálódtak – vulgo, a kimaradó harmadik (Másik), a tényleges kívüliség generálta binaritás egyszerre kétesélyes (nem csak a privilegizált egyik tagon belül képes újabb differenciákat generálni) és nem kétesélyes (nem mindig dialektikát, bináris oppozíciókat eredményez [natúra/kultúra, ember/állat stb.]). Szemléletem szerint tehát a technológia, amely szembesíti az embert animális másikával, képes a maga dichotómiamegalapozó kívüliségében megmutatkozni vagy az ember, vagy az állat medialitásához (rögzítéséhez, feldolgozásához és közvetítéséhez) egyértelműen hozzárendelt technikákként. Ezek nemcsak az antropológiai differenciát alakítják ki, de egyáltalában azt, amit állatnak vagy embernek nevezhetünk e differencia alapján.

## 2.

74

Az állat mint preview mirror (lásd 8. lábjegyzet), mint előrepillantó-tükör mint a technológiai imagináció figurája egy alapvető időbeli apóriával is szembesít minket: ha az állattoktól vett kultúrtechnikákat az importálás eredményeként fogjuk fel, akkor egy kauzális narratívát állítunk fel, ha pedig utólagos konstrukcióként gondolkodunk az állatról a technika kapcsán, vagyis állatnak gondolunk el bizonyos műveleteket (csak hogy a manapság népszerű technológiákra utaljak, ilyen a swarming vagy a hive mind), akkor pedig retrospektíve szituáljuk az antropológiai differenciát mint kultúrtechnikai produktumot. Márpedig a kurrens mediális kultúratudomány egyik módot sem tartja legitim történetírási módnak. Jó példa azonban az előre- vagy visszafelé tartó linearitás megtörésére Markus Krajewski eljárás módja, aki a *Der Diener* című könyvében a szolgálat technikáit úgy igyekszik felvázolni a történeti spektrumon, hogy ne a XVIII. századi úr–szolga kapcsolati minták pusztá remedializációjaként, eltérő technikai környezetben történő újrafogalmazásaként érvényesüljön például az e-mail kliens és a szerver viszonya<sup>19</sup>, ugyanakkor viszont arra is lehetőséget biztosítson rekurzív historiográfiájával, hogy ne csupán valamifajta retrospektív antropomorfizációként értelmeződhessenek könyve megjelenése után az olyan applikációk, mint az Apple Siri-je vagy a Microsoft Cortana-ja. Krajewski helyesen látja, hogy bármely technika története, nem csak az általa vizsgált szolgálaté, megköveteli a kétoldali közelítést, tehát azt

17 Vö. VISMANN, *I.m.*, 64.

18 JUSSI PARIKKA, *Insect Media*, Minneapolis (MN): University of Minnesota Press, 2010, xvii.

19 MARKUS KRAJEWSKI, *Der Diener: Mediengeschichte einer Figur zwischen König und Klient*, Frankfurt/M: Fischer, 2010, 274.

az eljárásmodot, hogy bár a jelenből indulva kérdezzünk régebbi korok diszkurzív és nem diszkurzív szituációira, az azokból nyert válaszok felülírják egy időbeli visszacsatolásban (ami történetileg nemcsak feedback, hanem egyben mindig feedforward is) a kérdés feltevésének aktuális esetét.

Az ilyen historiográfiai szemlélet egyértelműen kijelöli egy művelet vagy genealógia felvázolásának formáját, így az állat előrepillantó-tükörsége kapcsán bármennyire adnák magukat irodalmi szövegek, és látszanak különösen vonzóknak azon utópiák és disztópiák, amelyek állat és technológia viszonyát használják fel, így például Jonathan Swift *Gulliver utazásai* (különösen az *Utazás a nyihahák országába* című rész) vagy Karinthy Frigyes *Capillária* című regényei, vagy a popkultúrában keresgélve az *A majmok bolygója* franchise, mégsem fordulnék ezek felé. Ezt a kihagyást az állat és technológia relációit explicite tematizáló művek zsánere szempontjából indokolhatja Louis Marin utópiákról szóló könyvének egyik megállapítása. Marin megfigyelése, hogy az állat alapvetően azért antropomorfizált általában a fantasztikus művekben, mert az állat vagy egyáltalában véve „az animalisztikus” már mindig is bináris oppozícióban jelenik meg bennük; az alantasabb tagként, a vele szembeni tag emberségét erősítve.<sup>20</sup> (És e felől nyílik lehetőség a társadalmi problémák tárgyalására, például Karinthy-nál a genderszempontra kiaknázására.) A tudományos-fantasztikus művek jellemzője alapvetően tehát maximumra hajtása annak, amit Giorgio Agamben a *L'aperto* könyvében „antropológiai gépezetnek” nevez. E gépezet funkciói az antropomorfizációban és az animalizációban merülnek ki, az e két művelet közötti spektrumon pedig az ember már mindig előfeltételezett, a hozzá képesti idegenség, másság vagy kívülség ennél fogva nem más, mint egy belülről száműzött tényező, míg a belső csak elsajátított kívülség lehet<sup>21</sup> – ennyiben a gép mintegy beváltja a Vicóra építő Vismann-nak a natúra/kultúra differenciát a kultúrtechnikák révén áthidaló nézetét. Tehát minden antropomorfizmus ráutalódik a *nem emberinek* az izolációjára az emberen belül, majd annak animalizációjára<sup>22</sup>, így az Agamben által azonosított antropológiai gépezet műveleti dinamikája lényegében a belső → külső → belső folyamatot követi az áthelyezések során.

Akár mennyire diszkreditálnak is emiatt a technológia és az állat viszonyainak tárgyalására a magukat leginkább felajánló irodalmi művek, a szcientizmus sem vezet feltétlenül eredményre. És ha erre Agamben analízise magában nem szolgáltatna nyomós érvet, érdemes szondázni a humán tudományok új diszciplináris érdeklődését az ökokritika terén. Az olyan, magukat poszthumánként definiáló trendek, mint az animal studies vagy az állatokra és növényekre is kiterjesztett biopolitika nagyon is megőrzik az embert elsődleges, kiemelt aktánsként, amikor művelőik saját túlélési motivációjuk fűtötte természetvédelmi érdekük kivetítéseként az állatoknak az emberével megegyező státuszt tulajdo-

20 Vö. Louis MARIN, *Utopics: Spatial Play*, New Jersey (NJ): Humanities Press, 1984, 110.

21 Giorgio AGAMBEN, *The Open*, Stanford (CA): Stanford UP, 2004, 37.

22 Lásd ennek az animal studies által preferált példáját a modern antropológia egyik atyjánál, Lewis H. Morgannél, aki a hódokról valódi mérnökökként írt: Tim INGOLD, *The Animal in the Study of Humanity = What is an Animal?* szerk. Tim INGOLD, London: Routledge, 1994, 86–90.

nítanak. Ahogy arra Bruno Latour teljes joggal mutat rá, legyen szó emberek, állatok vagy egyéb élőlények csoportjáról, a „joguk van hozzá” kijelentés már az életnek egy adott definícióját feltételezi. Szélesebb kontextusban tekintve erre a meghatározottságra és hamis altruizmusra épít az is, amit Latour politikai ökológiának nevez: az ember továbbra is kitüntetett pozícióból cselekszik, valahányszor konzerválni próbál fajokat.<sup>23</sup> Hovatovább, az említett irányzatok jellemzően haszon- vagy háziállatokra koncentrálnak teoretikus keretük kialakításánál, esettanulmányaik pedig nem tudnak szabadulni attól a módszertani buktatótól, hogy egy adott ember analizálja egy adott ember és állatának kapcsolatát.<sup>24</sup> És ha itt-ott a megfigyelői paradoxon feloldható is, a szigorúan az emberi interszubsztitívitás mintájára kialakított és elemzett viszony ember és állat között kiiktathatatlan marad az animal studies vagy a kiterjesztett biopolitika trendjeiben. Tehát az ember bár az állathoz képest határozódik meg pásztorként, megőrzőként, ragadozóként, nemesítőként, kihasználóként stb., de ezt a differenciálódást soha nem előzi meg az állaté, tehát az állat csak azt követően avanszál háziállattá, hogy az ember felvette a gazda helyi értékét.<sup>25</sup> Eltekintve attól, hogy ez a legkevésbé sem nevezhető posztthumán beállítódásnak, márpedig máshogy az antropológiai differencia technikaként nehezen mutatkozik meg, megvilágító szervezetőként szolgálhat a magukat progresszívnek beállító gondolkodásmódok fonásának felismeréséhez Derrida Heidegger-olvasatának azon passzusa is, mely szerint az állatra vonatkozó teleológia már Heideggernél sem valamifajta hosszú menetelésként került elgondolásra, „amely az állati életet az emberi világ felé irányította volna az élőlények skáláján”.<sup>26</sup>

## 76 3.

a) Ha a mediális kultúratudományi kérdés az antropológiai differenciát mint kultúrtechnikát tekintve abban áll tehát, *hogyan* képződik meg az ember/állat oppozíció technikailag, amelyre alapozva megkezdhetette működését az Agamben által azonosított antropológiai gépezet, ehhez az szükséges, hogy az állatot és az állati, animális technikákat az antropológiai differencián belül létrejövő oppozíciók kívülsége felől vizsgáljuk meg, tehát anélkül, hogy az állatot közelítenénk az emberhez. Így amikor az állat és technológia felől közelítünk a film médiageonealógiájához, akkor médiumarcheológiámat nem olyan példákra keresztlől kívánom elvégezni, hogy az August Kekulé álmában feltűnő benzolgyűrű élclapokban megjelent paródiája hogyan remedializálódott a *12 majom* című filmben és sorozatban, vagy hogy a Tim Burton rendezte *Az Álmosvölgy legendájában*

23 Vö. Bruno LATOUR, *Politics of Nature*, Cambridge (MA): Harvard UP, 2004, 20.

24 Lásd pl. az ünnepelt Donna Haraway és kutyájának kapcsolatát: Donna HARAWAY, *When Species Meet*, Minneapolis (MN): University of Minnesota Press, 2008.

25 Lásd e reflexió elmulasztásához az egyébként példás interdiszciplináris esettanulmányi felhozatalt mutató, a kiterjesztett biopolitikát képviselő *Human, Animals[,] and Biopolitics* című kötet síró hangú bevezetőjét: Kristin ASDAL – Tone DRUGLITRØ – Steve HINCHLIFFE, *The 'More-than-Human' Condition: Sentient Creatures and Versions of Biopolitics = Humans, Animals and Biopolitics: The 'More-than-Human' Condition*, szerk. UÖK, London – New York (NY): Routledge, 2017, 1–29.

26 DERRIDA, *I.m.*, 76.



a madarat és kalitkát egymásra montírozó thaumatróp anakronisztikus megjelenése igazolná az állatnak az ember által alkotott technológiatörténeten kívüliségét és prognosztizációs szerepét. A feltételezett állati technikák és az állat mint preview mirror a médiagenealógiákban ennél jóval szofisztikáltabban, komplexebben és inherensen technológiaként mutatkoznak meg álláspontom szerint.

A film kanonikus médiatörténete mindenki által ismert; a thaumatróptól a zoetronon, a phénakisztiszkópon és a praxinoszkópon keresztül a zoopraxiszkópig tart a spektrum a Lumière testvérek előtt. Mivel az általam vázolni kívánt első médiagenealógia főszereplői Eadweard Muybridge és Étienne-Jules Marey, ezért a zoetron és a zoopraxiszkóp válnak lényeges epizódokká számomra. A zoetronban a zoé árulkodó, de éppen nem az agambeni pusztá élet (vita nuda) értelmében, amelynek a lehetősége az antropológiai gépezet két funkciójának (antropomorfizáció és animalizáció) üresjáratú senkiföldjén nyílna meg, hiszen Agamben a gesztusokról szóló tanulmányában maga sem menekült meg az antropocentrizmustól, amikor a mozi előképének Gilles de la Tourette-nek az idegi rendellenességek okozta emberi mozgásokról készített felvételeinek nézémódját tekintette.<sup>27</sup> Az ő médiatörténetében a tudós retinája szolgál a film előzményeül, az enyémekben viszont az állatok és az apparátusok interakciói által előállított zoé.

1874-ben, nem sokkal azt követően, hogy Muybridge a vele megegyező születési és halálozási évvel, valamint monogrammal rendelkező Marey *La machine animale* című könyvét elolvasta, Leland Stanford báró megkereste a fényképészt, hogy együtt bizonyítsák a francia biofizikus sejtését: van olyan pillanat a ló galoppozása során, amikor egyetlen pata sem érinti a földet. Négy évvel később a mai Stanford Egyetem területén 12 sztereo-fényképezőgéppel elkészült a híres fotósorozat a galoppozó lóról, bárki számára látható módon alátámasztva Marey méréseit.<sup>28</sup> Ugyanis Marey nem fotókkal rakta tele a könyvét, hanem az ún. „méthode graphique”-jának megfelelően diagrammokkal, amelyek a test belső és külső folyamatainak megrajzolásához többé nem hagyatkoztak a kézre és a szemre; ez nem egy írásjelenet volt, hanem a médium önrögzítése. Márpedig, és ezt Parikka helyesen látja, ha létrejön egy technológiai sík a megfigyelőtől függetlenül, akkor annak tartalmaznia kell az emberétől eltérő életre jellemző intenzitásokat.<sup>29</sup> Marey-nak a Hermann von Helmholtz chronográfjaihoz hasonló myográf apparátusát a ló patáihoz erősített pneumatikus szenzorok alkották, ezekhez pedig még kapcsolódott egy lejegyző rész, amely egy tűvel rajzolta ki a ló mozgásának tér- és időbeli szinuszgráfjait.<sup>30</sup> A Marey-éhoz hasonló eszközök az n-dimenziós sztenderd eukleidészi tér alterét hozzák létre a metrizálással, vagyis a lejegyzés aktusa ütemezi a lejegyzettet, új ritmust adva a grafizált mozgásnak, a produktumból kibontható információ így egyben in-formáció is; nem egyszerű kép vagy alakzat az effajta médiumok működésének eredménye,

27 Giorgio AGAMBEN, *Noten zur Geste = Dass die Körper sprechen, auch das wissen wir seit langem*, szerk. Hemma SCHMUTZ – Tanja WIDMANN, Köln: Walther König, 2004, 105.

28 Vö. Friedrich KITTLER, *Optikai médiumok*, Budapest: Ráció, 2005, 166. sk.

29 PARIKKA, *I.m.*, 18.

30 Marta BRAUN, *Muybridge/Technology*, *Zeitschrift für Medien- und Kulturforschung*, 2010/1, 52.

hanem térhajlítás és a mozgás újraalkotása két dimenzióban.<sup>31</sup> Ahhoz képest, hogy Marey – mesterét, Helmholtzot követve – elsődlegesen éppen azért fordult mérőmédiúmához, hogy a lehető legobjektívebb módon vizsgálhassa a mozgást, könyvében kitér arra is, hogy a rögzített pályagörbék mentén ténylegesen megrajzolt testhelyzetei a lónak egy zoetrop vagy annak elődje, a szem megcsalását, megtévesztését nevében is hordozó phénakisztszkóp (φενάκιζειν 'becsapni' és ὄψ 'szem') segítségével reprodukálhatók.<sup>32</sup>

Marey abbéli reménye azonban, hogy az eladdig főleg groteszk alakokat mutató és szórakoztatásra használt optikai szerkentyűk megváltozott episztemológiai státuszba kerüljenek, nem került beváltásra Muybridge fényképsorozatával sem.<sup>33</sup> Ami Muybridge-nek mégis sikerült, az az újságolvasó közönség kétszeri megdöbbenése: először egy évvel a stanfordi kísérlet előtt egy botrányal, amikor a báró Occident nevű lovát fotózta le egy fogattal és hajtójával, Tennant úrral. A képet az *Alta California* közölte 1877 nyarán, és bár akkoriban az utómunka és a manipuláció hozzátartoztak a közléshez, Muybridge-et többen támadták a fotó hitelessége kapcsán: dicsérték a ló elhivatott ábrázatát, ám sokkolta őket a kecsesség hiánya.<sup>34</sup> A *San Francisco Call* riportere akképpen érvelt a kép hitelessége mellett, hogy éppen ez a megrökönyödés bizonyítja: nem egy festő keze van a dologban, hanem tényleg egy 36 láb/másodperc sebességgel vágó lóról készült fényképről van szó.<sup>35</sup> Pedig a fotó valóban hamisítvány volt. Muybridge negatívja nem sikerült, viszont a sziluettek kivehető maradtak annyira, hogy azokat egy laterna magica segítségével a ponyvára kivetítve a Morse Múzeum retusőre képes legyen megfesteni a képet, amelyre aztán ráragasztották Tennant úr arcképét, így Muybridge a kész festmény lefotózásával el tudta készíteni az *Occident* című fényképét. A reprodukálhatóság lelepleződése azonban nem a lovon, hanem lovasán múlt: Tennant testtartása egyáltalán nem illett egy hajtóéhoz, főleg ekkora sebességnél – tőle már tényleg több szenvedélyt vártak az olvasók.

A második megbotránkoztatás viszont éppen a hitelesség miatt következett be: 1878-ban a mai Stanford egyetem területén az egymás után elhelyezett kamerákat a vágó közben úgy lehetett kioldani, hogy a ló elszakította a zsinórokat; a Sallie Gardner nevű ló azonban a folyamatos bukkanóktól annyira megijedt, hogy felugrott, a nyereg pedig elszakadt rajta. Ez az elhíresült képsorozat nem csak a médiumok igazságának győelmét ünnepelte a művészeté felett – ahogy ezt kittleriánusan le lehetne csapni – még hozzá azzal, hogy bizonyította: a gép többet képes látni, mint az emberi szem. Amellett, hogy bemutatta a ló minden lehetséges testhelyzetét futás közben, megbontotta mozgása

31 Vö. Dieter MERSCH, *Schrift/Bild – Zeichnung/Graph – Linie/Markierung: Bildepisteme und Strukturen des ikonischen 'Als' = Schriftbildlichkeit*, szerk. Sybille KRÄMER – Eva CANKIK-KIRSCHBAUM – Rainer Totzke, Berlin: Akademie Verlag, 2012, 319.

32 Marta BRAUN, *Eadweard Muybridge*, London: Reaktion Books, 2010, 134. sk. Aki járt Joseph Plateau-nak, a phénakisztszkóp feltalálójának a Ghenti Egyetemen múzeummá alakított laborjában, az tudja, hogy mekkora társadalmi presztízzsel bírt a kora blu-ray díszdobozával rendelkező optikai médium.

33 Miután megtekintette a képeket, Marey nemcsak azok minősége miatt korholta Muybridge-et, hogy azok életlenek voltak, hanem azért is, mert szerinte pontosan a mozgás ívét nem sikerült megragadniuk.

34 BRAUN, *Muybridge/Technology*, 52.

35 BRAUN, *Eadweard Muybridge*, 131.

kontinuitását is: a ló groteszk mozdulatai ugyanolyan idegennek hatottak a korabeli szemlélők számára, mint a botlás, amely diszkontinuitást vezetett be a zoetórára jellemző mozgásba, amelyet alapesetben a diszkrét képek zavartalan egymásutánja alkot. (Nem csoda, hogy a legtöbb újság, köztük a *Scientific American* is úgy hozta le 1878. október 19-én a fotósorozatot, hogy arról levették a zsokét.) Ezért valamennyi periodika azt javasolta a fotósorozat hitelességét bizonyító eljárásaként, hogy mihamarabb készüljön a jelenetből forgatható lemez, Muybridge pedig fogta magát és a phénakisztitizskópra építve elkészítette zoop-raxiszkópját 1879-ben: annak egymásra helyezett, forgó üveglemezein eltérő sorozatok voltak láthatók (például az egyikén egy ló, a másikon egy szaltózó ember), a nézők azok kombinálásával kellő változatossághoz és különböző narratívákhoz jutottak, ha tényleges fényképeket ezúttal sem kaptak – a sziluettek tudniillik ismét csak kézzel lettek megfestve.<sup>36</sup> Viszont Muybridge-nek az ugyanabban az évben immár 24 fényképezőgéppel készített sorozata annyira jól sikerült, hogy azzal már Európában turnézott, többek közt Marey villája előtt tartva bemutatót, amelyen például Helmholtz is részt vett, a párizsi Globe számára pedig tudósítás is készült az eseményről. (Ráadásul a főszerkesztő feleségének köszönhetően, aki nem mellesleg Marey szeretője volt.)<sup>37</sup>

Marey-nek elnyerte a tetszését a bemutató, hiszen chronográfjaival maga is arra törekedett, hogy egy kontinuumot hozzon létre, amelyben ugyanakkor azonosíthatók a szabályosan ismétlődő, invariáns intervallumok (egyik kedvenc sorozata azt hivatott bizonyítani, hogy a macska mindig a talpára esik)<sup>38</sup>, a forgó lemezek pedig effajta ciklikalitást biztosítottak. Ahogy Marey apparátusa a szívverés, az izommozgás vagy éppen a lihegés szabályosan ismétlődő görbéit rögzítette diagramokba, úgy Muybridge apparátusa vizualizálta az adatokat ismételtető szakaszokként – e két műveletből lényegében a kor GIF-technikája áll össze. A szerialitás optikai szukcesszivitása és szinkronitása demonstrálódik kettejük médiumain keresztül, és ez nem választható el attól, hogy az állatok mozgása ugyanilyen konstans és ismételtető intervallumok egymásutánjaként nemcsak medializálódott, hanem maga medializált, vagyis megkövetelte magának az analóg technikát, amely a reprodukció és a visszajátszás, nem pedig a megélénkítés elvére épült – az *Occident* című kép története pontosan ezt bizonyítaná. Nem véletlen, hogy Marey a Muybridge által olvasott könyvben egyrészt olyan kísérletekkel operál, amelyek ugyanazt a mozgást különböző helyeken, vagy több mozgást ugyanazon a helyen rögzítenek, másrészt pedig az sem akcidentális, hogy egy egész fejezetet szentel annak biztosítására, hogy kísérletei mások által is megismételhetők legyenek.<sup>39</sup>

Marey így két oldalról is korának, az előző századvégnek a gyermeke azzal, hogy az ismétlődés alakzatát kapcsolja az állathoz. Egyrészt még hatott rá a karteizianizmusban<sup>40</sup> és annak kritikájában<sup>41</sup> egyaránt jelenlévő koncepci-

36 *Uo.*, 160.

37 *Vö. Uo.*, 170. sk.

38 *Falling Cat* (1894), rendezte Étienne-Jules MAREY.

39 Lásd Étienne-Jules MAREY, *La machine animale: Locomotion terrestre et aérienne*, Paris: Librairie Germer Baillière, 1873, 72–88.

40 Lásd pl. Louis de LA FORGE, *Kommentár Descartes „Az ember” című művéhez (részletek) = Lélek és elme a karteizianizmus korában*, szerk. SCHMAL Dániel, Budapest: L'Harmattan, 2010, 71–80.

ója az élő gépnek, vagyis hogy mind az állatok, mind az automaták önmozgató testek. Még az olyan tudósok is, mint – a Marey által a kérdésben referenciapontnak tekintett<sup>42</sup> – Giovanni Alfonso Borelli a XVII. század második felében, akik az állattól bár nem tagadták meg, hogy belső motivációk mozgassák, a külső erők dominanciáját la mettrie-i mintára továbbra is fenntartották a pusztá reflexszerűség tekintetében:<sup>43</sup> az asztronómus Borellinek szépen beleillett mechanikus természetképébe az állatoknak égitestekhez hasonlított, meghatározott pályája. Másrészt a modernségnek az a technológia felé tanúsított attitűdje is jelen van Marey-nál, amely, legyen szó akár tudományról, akár miszticizmusról<sup>44</sup>, a médiumokra mint egy új szenzuális területhez történő hozzáférés technikájára tekintett.<sup>45</sup>

E két tényező kapcsolódik össze az olyan kijelentésekben, hogy az emberi szem nem látja, de 8–10 alkalommal is ugyanazt a mozgássort végzi el a madár repüléskor<sup>46</sup>, és ugyanúgy az állatnak az iteratív élő gépezet képe miatt szerepelnek Marey-nál őskori állatok megkövült lábnyomai is, hiszen nézőpontja szerint azok a hozzájuk hasonló ma élő állatok mozgásának tanulmányozásához segédletként szolgálhatnak.<sup>47</sup> E kétirányúság pedig egyértelműen felülírja azt a sematizáló Friedrich Engels-i álláspontot, hogy a XIX. században egyértelmű, ha nem is kizárólagos váltás történt a mechanikáról a gépekre a fiziológiai szemléletben.<sup>48</sup> Az állat előrepillantó-tükörsége a technológiában Marey példáján keresztül inkább azt rajzolja ki – Agambenre alludálva –, hogy a *biós* törvényén a zoétróp szabály(osság)a kerekedik felül. Ez az állati ismétlés mediatizálódása a gépi repetitivitásban, amely már szabályozható, illetve maga is szabályoz, lassít és gyorsít. Ez Mareynál az állat és apparátus közötti ekvivalencia alapja, hiszen a gép legfeljebb intenzitásában tud módosítani a mozgáson, de minőségében nem tud változást előidézni.<sup>49</sup> Ennek igazolása például, hogy a sirály másodpercenkénti öt szárnycsapása rögzíthetővé válik a myográf segítségével, és abból bármelyik egyet kiválasztva, a mozdulatsor 50 képben rekonstruálható. A másodpercenként egyet forduló phénakisztriskópba installálva e képeket a mozgás ötször lassabban látható, mint a való életben. Marey ráadásul a képek alapján festett viaszbábukat rakott a zoétrópba fényképek vagy papírhenger helyett, a résen keresztül vagy

41 Lásd pl. Julian Offray de LA METTRIE, *Az embergép = Uő, Filozófiai művek*, Budapest: Akadémiai, 1981, 404–457. Megjegyzendő ugyanakkor, hogy egy másik értekezésében La Mettrie pontosan azon pontokat bontja ki, amelyek a gép és állat közötti megfeleltetést akadályozzák: *Uo.*, 227–265.

42 MAREY, *La machine animale*, 65.

43 Giovanni Alfonso BORELLI, *On the Movement of Animals: On the Force of Percussion*, Cham: Springer, 2015, 3.

44 Lásd pl. *Cybermystik*, szerk. Luca DI BLASI, München: Fink, 2006.

45 Étienne-Jules MAREY, *La méthode graphique dans les sciences expérimentales et particulièrement en physiologie et en médecine*, Paris: G. Masson, 1878, 108.

46 *Uo.*, 153 sk.

47 *Uo.*, 18.

48 Vö. Friedrich ENGELS, *Feuerbach és a klasszikus német filozófia felbomlása*, Budapest: Szikra, 1949.

49 MAREY, *La machine animale*, 67.

éppen a tróp felett állva így látni lehetett egy madár röptét háromdimenziósan.<sup>50</sup> A thaumatróp (θαῦμα 'csoda' és τροπός 'forgás' szavakból) nem véletlenül nem felelt meg Marey-nak amiatt, hogy az mindössze két diszkrét állapot egymás mellé helyezésével hozta létre az analóg csodáját, és pontosan ugyanezért lett számára kegyvesztett Muybridge is akkor, amikor az a madarakról statikus képeket készített: Marey hiányolta ezekből a trajektóriát.<sup>51</sup>

És pontosan ebben mutatkozik meg az állat a technikai beállítódás függvényeként a film Marey és Muybridge munkái által biztosított előtörténetében. Ugyanis mindketten Zénón nyílparadoxonának tévesztéseibe estek, vagyis összekeverték a mozgást a trajektóriával: a térbeliesített idő, egy vonal a térben, amelyet a myográf megrajzol és a mozgó test útját követi, csak a mozgás nyomvonala lehet<sup>52</sup>, de ha a nyíl Zénónnál bármikor is nyugalomba kerülne, a következő fázis már egy minőségileg más mozdulatot eredményezne (vagyis leesne a földre, és újra el kellene lőni). A mozgás az intervallumok között megy végbe, nem a diszkrét fázisokban, pontosan abban, amit nem érzékelünk egy valós idejű filmnél, de a thaumatróp forgatásakor igen.<sup>53</sup> Marey és Muybridge az analóg folyamatok rögzítésére törekedtek, pontosan arra, ami feltételezésük szerint az állat technikai sajátja a gépszerű kontinuos ismétlésességben, miközben műszereik pusztán diszkrét stádiumokat rajzoltak ki, amelyeket optikai apparátusaik bár képesek voltak mozgásba hozni, de a nyomvonalnál vagy a trajektóriánál többet nem tudtak ezzel demonstrálni.<sup>54</sup>

b) Amint a filmnek e fentebb ismertetett, bevett médiatörténete pluralizálódik, az állathoz tartozó analóg kontinuum rögzítésének vágyával szemközt megjelennek az ember mozgásának diszkretizálására irányuló törekvések is, tényleges médiumgenealógiába kumulálódva. Ember és állat differenciája ennek mentén válhat technikai különbségtétellé a technológiai médiumoknak és a velük végzett kísérleteknek köszönhetően. A Kittler és Siegfried Zielinski által javasolt alternatív médiagenealógiát a Weber testvérek, Cesare Lambroso és Friedrich Kohlrausch fiziológiai vizsgálatai alkotják.

Mindháromjuk (négyőjük) munkásságának közös vonása, hogy a térbeli mozgást és az időbeli folyamatot együtt kezelték, vagyis az emberi járás analízise részükről két kontinuumot feltételezett, amelyeknek a szinkronizációját végezték el. Zielinski négy diszpozitívumot különböztet meg a film (tágabban, az

50 Vö. Stephen MAMBER, *Marey, the Analytic, and the Digital = Allegories of Communication: Intermedial Concerns from Cinema to the Digital*, szerk. John FULLERTON – Jan OLSSON, Rome: John Libbey Publishing, 2004, 86.

51 BRAUN, *Eadweard Muybridge*, 173.

52 Virgilio TOSI, *Cinema before Cinema: The Origins of Scientific Cinematography*, BUFVC, h. n., 2006, 107.

53 Vö. Uo., 18.

54 Wolfgang Ernst pontos megfigyelése ezzel kapcsolatban, hogy az analóg rögzítésből sem lehetett soha kiiktatni a digitális technikát: „Még az »analóg napjaiban is«, a kinematográf kamerájában (és a vetítő apparátusban szintűgy) működött az óramechanika, olyan mechanikus gátlóművet is magában foglalva, amely [később] a bináris információs jegyhez elmaradhatatlanul szükséges volt mint akadályoztató (materálisan ez az elektromágneses relé) Shannon logikaiáramkör-diagramjaiban.” Wolfgang ERNST, *Posting Digital Presence*, kézirat.

audiovízió) genealógiájában, amelyek közül a történetileg első releváns most számunkra. Ez az idő- és térbeli mozgás illúzióját az eltérő képalkotó apparátusok összekapcsolásával képes előállítani; az ehhez szükséges technológiai asszemblázsok heterogének, hiszen ahogy azt Marey-nál és Muybridge-nél is láttuk, mérőműszerekből (feldolgozás [myográf]), kamerákból (rögzítés) és visszajátszó optikai médiumokból (továbbítás [phénakisztriskóp]) állnak. Azonban – jegyzi meg Zielinski is – a technológiai alap az audiovízió első fázisában még nem tette lehetővé, hogy az előállított mozgásfolyamat illúziója ténylegesen megfeleltethető legyen a valódi mozdulatok percepciójának.<sup>55</sup> Az akkori experimentális apparátusok nem ritkán magára a mozgó testre „vetítették”, úgy értve ezt, ahogyan például Lambroso statisztikai módszereivel megpróbálta a deviáns testekbe írt folyamatokat láthatóvá tenni. Zielinski álláspontja szerint azért, mert ha már a „Másikat, aki fenyegetőnek tűnt a polgári élet központjában [...] megérteni nem lehetett”<sup>56</sup>, legalább lehessen rögzíteni és a mozgás (tremorok, rohamok stb.) illúzióján keresztül előhívni. Kohlrausch tényleges fotográfiája szintén a normától eltérő, a sztenderd mozgást megtörő, ám – Sallie Gardnerrel ellentétben – az analóg kontinuumban törést nem okozó folyamatokat rögzített, és a thaumatóppal ellentétben üresjáratokat nem tartalmazó, az analógot rögzítő asszemblázsszerkezetre épült: a neurotikus ember sétája egyszer időbeli, egyszer pedig térbeli progresszióként került felvételre, majd a két folyamatlenyomat egymással szinkronizálódott akkor, amikor a kronométer a sétáló alak felé lett helyezve.<sup>57</sup> Zielinski nyilvánvalóvá teszi e beállítódás eltérését Marey és Muybridge kísérleteitől, ami nem pusztán a rögzített élőlény (állatok helyett emberek) és annak mozgásáról alkotott kép (az embernél a deviáns mozdulatok sem bontják meg a kontinuumot) tekintetében beszédes, hanem a technológiai diszpozíció különbségét is maga után vonja: „A fiziológiailag orientált időmérő- és mozgásfotográfusok – ellentétben Muybridge-[dzs]el – elsődlegesen nem a testtel mint felületi érzéklettel foglalkoztak. Kapcsolatuk a kamerájuk előtti tárgyakhoz mindenekelőtt analitikus volt.”<sup>58</sup>

Kittler mintha pontosan ehhez az analitikus beállítódáshoz szolgáltatna előtörténetet Wilhelm és Eduard Weber fiziológiai kísérleteivel, amelyek a járás mechanikájára irányultak. 1836-ban kiadott könyvük az emberi járószervek működéséről nyilvánvalóvá tette egy paradigma végét az emberi mozgással kapcsolatban: ha Newton differenciális egyenletei az égitestek kötött pozícióváltozásainak leírására megfeleltek is<sup>59</sup>, és ha azokat – mint a Borelli–Marey-kapcsolatnál tárgyalt okok miatt – szintén alkalmasnak gondolták az állati mozgások leírására, az embernél már nem voltak használhatók; az antropológiai differencia ezzel immár matematikailag is megképződött. A Weber testvérek munkája azon alapvetésre épített, hogy egy megtett lépés bármely stádiumának kimerevíthetőségéhez szükséges a teljes mozgáskontinuum ismerete, és annak visszamodellezése nem sima, hanem parciális differenciálegyenletek segítségével kivitelezhető – a háromdimenziós térre és az idő egydimenzionalitására vonatkoztatva.

55 Siegfried ZIELINSKI, *Audiovisions: Cinema and Television as Entr'Actes in History*, Amsterdam: Amsterdam UP, 1999, 19.

56 Siegfried ZIELINSKI, *Médiumarcheológia, Tiszatáj*, 2015/4, 68.

57 *Uo.*

58 *Uo.*

59 Friedrich KITTLER, *Man as a Drunken Town-Musician, MLN*, 2003/3, 641.

Ezek összegeként vált felírhatóvá az emberi járás. Műveletileg mindez nem mást jelentett, mint a járás és a futás matematizálását, ennek megfelelően pedig a lábak differenciálművekké alakítását. Weberék tehát nem optikailag, hanem egyenletek segítségével demonstrálták a térd, a csípő, az ízületek és az izmok pozícióját, ebből pedig rekonstruáltak egy-egy csontvázat a mozgás (futás, ugrás, járás) egy-egy fázisára.<sup>60</sup> Kittler intelme a mediális kultúratudomány számára itt is megfontolandó: annak képviselői elmulasztották belátni, hogy a tényleges mozgás prófétái előbbre jártak a mozi úttörőinél, hogy a médiaelmélet számára a Weber testvérek *Mechanik der menschlichen Gehwerkzeuge* című könyve relevánsabb technológiát mutat ma, mint Marey *La machine animale*-ja.<sup>61</sup> Ezzel Kittler nemcsak végrehajtja az antropológiai differenciát a technológiai diszpozíciók felől – így Zielinskihez hasonlóan legalábbis rizomatikusnak mutatva a film médiatörténetét –, de ugyanilyen intenzitással bírálja felül a film bevett, antropocentrikus genealógiáját is (lásd 27. lábjegyzet). Az egy kaptafára készülő filmtörténetek megfeleledkeznek a mediális és az ontológiai megkülönböztetések egymásra olvasásáról, megspékelve mindezt a médiumok történeti létmódjának homogenizálásával, illetve azok lineáris és egységesített kronológiai kontinuumba integrálásával. Mintha csak a film formája alapján alkotnának előtörténetet: a fotográfia megmerevítette az időt, amelyet a fényképezőgép kétdimenziós állóképpé alakított (nem pedig pillanattá, amelynek temporális kiterjedése kalkulálhatatlan lenne), majd a kamera előállította e képek mozgásának illúzióját, ami végül a filmben ismételhetővé, megfordíthatóvá, felgyorsíthatóvá és lassíthatóvá vált.<sup>62</sup>

Azonban a kalkulált időszakaszok vizuális információként rétegezetőkke és kiterjeszthetőkke váltak már Marey-nál is.<sup>63</sup> Zielinski variantológiájának kulcsszava ott van a tőle fentebb idézett passzusban: a filmet mint *analitikus* technikai diszpozitívumot közelíti meg, és plurális genealógiája alapján pontosan így tud hozzájárulni ahhoz, hogy az állat és az ember differenciáját a mozgáshoz kapcsolódó technikák egymással való ütköztetése adja ki számunkra. Ez a tényleges poszthumanitás, vagyis amikor a médium experimentális fázisában megmutatkozó inhumanitása<sup>64</sup> révén feltárul az a külsőlegesség, amely a megkülönböztetés eredetéhez vezet minket, jelen esetben pedig az antropológiai differencia ontológiai rögzülésének technikáját demonstrálja a két konkuráló médiumgenealógián keresztül. A mozgás rögzítése, feldolgozása és továbbítása iránti törekvések az apparátusok egymáshoz kapcsolódásával megtámogatva tehát olyan technikákat generálnak, amelyek vagy az emberi, vagy az állati mozgások mediatizáltsága alapján látványosan rendeződnek a megképzett differencia valamely oldalára.

c) E felől nézve az állat annak a technikának az anticipációjává válik tehát Marey és Muybridge számára, amely a diszkrét képekből, snapshotokból egy analóg folyamatot hoz létre, vagyis mobilizálja a stádiumokat, ténylegesen

60 Uo., 649.

61 Uo., 651.

62 Vö. Siegfried ZIELINSKI, *Deep Time of the Media: Toward an Archaeology of Hearing and Seeing by Technical Means*, Cambridge (MA): MIT Press, 2006, 31.

63 MAMBER, *Marey*, 86.

64 Vö. Friedrich KITTLER, *Thinking Colours and/or Machines, Theory, Culture & Society*, 2006/7–8, 42.

optikai médiumként engedve a film meghatározását.<sup>65</sup> Az állatok idealizált mozgásával analóg az a kontinuum, amellyé az egyes fázisok összeállnak; nem lehet megtörni ennek ciklikaritását, még ha a zsokét le kell retusálni a praxinoszkóp tekercséről is. Egy ló galoppozása, egy madár felszállása invariáns, ismételhető, meghatározható ütemben egymást követő szakaszokból felépülő mozdulatsorok, visszajátszásuk mindazonáltal párhuzamosan megy végbe azzal az emberi mozgásfolyamattal, amelyet a médiumok nem rögzítettek: ahogy kézzel megpörgetünk egy trópot vagy szkópot, esetleg megnyomunk vagy eltekerünk egy gombot a Kaiserpanorámánál. Ez azt jelentené, hogy az egyetlen valódi mozgás a mozgatás, amelyet az emberi kéz hajt végre az optikai médiumoknál – ennyiben pedig Heideggernek a Derrida által kritika alá vett emberi kézen alapuló különbségtétele ember és állat között (lásd 4. lábjegyzet) technikatörténetileg megállja a helyét a szimulált és a tényleges mozgás közötti mediális<sup>66</sup> differenciaként. Ezzel ellentétben az emberi mozgásnál a – Marey–Muybridge-vonallal szemben – Kittler és Zielinski által kínált ellentörténetekhez az a technika kapcsolható, amely éppen hogy a deviáns, ámde analóg folyamat diszkretizálását végzi el. Ez pedig a filmet lényegében komputációvá, a kalkuláció, nem pedig az optika médiumává avatja.

Ha Kittler szerint a számításokból rekonstruált grafikákon az ember bizonyos mozdulatok megtételénél olyan pózt vesz fel járás közben, mint egy részeg vándormuzsikus<sup>67</sup>, annak párja Sallie Gardner médiatörténeti botlása – a normától eltérő mozgás kontinuumát felváltja a deviáns mozdulatokból felépülő sztenderdizált járás. Furcsa szubverzióval van dolgunk tehát a film médiumarcheológiájában – kétszeresen is.

84 (1.) A Muybridge és Marey által uralt genealógia az érzékelésre, és az emberi érzékek átejtésére épít, mindazonáltal maximálisan kiaknázva az apparátusok saját precíziós folyamatait. Vagyis arra, hogy az egyes pillanatok tisztán kivehetőkké tehetőek szekvenciálisan annak köszönhetően, hogy a gépek számára már eleve így kerülnek feldolgozásra (lásd 54. lábjegyzet), miközben mindketten antropocentrikus perspektívát érvényesítenek az állatok tanulmányozásánál. Lambroso vagy Kohlrausch emberkísérletei viszont nemcsak inhumánusak, embertelenek, hanem embertelenítőek is, hiszen nem elsősorban a néző percepciójára építve közvetítik eredményeiket, nem egy narratív tudományos formát választanak – akár vizuálisan is – úgy, mint Muybridge a zoopraxiszkópjával.

(2.) A Kittler és Zielinski által azonosított genealógia a filmet nem mozgóképként, hanem diszkretizációs, digitális komputációként pozicionálja. Ezzel szemben az állat (mozgása) mint a film technológiai előképe analogizációs mozgóképként határozza meg a médiumot: a statikus képek egymásutániságával létrejött, mozgásszimuláló trajektóriának, amelynek kirajzolásához ugyanakkor szükség van az ember motorikus készségére, a mozgatásra is.

A fentebb vázolt két genealógia mégsem feltétlenül szerveződik bináris oppozícióba, ha a filmet imaginárius médiumnak tekintjük, ehhez pedig az imaginárius kittleri megközelítését alkalmazzuk. Tehát amennyiben helytálló,

65 Vö. ZIELINSKI, *Audiovisions*, 58.

66 Lásd Pasi VÄLIAHO, *Mapping the Moving Image: Gesture, Thought and Cinema circa 1900*, Amsterdam: Amsterdam UP, 2010, 42.

67 KITTLER, *Man as a Drunken Town-Musician*, 650.



hogy az Imagináriushoz kapcsolódó mediális funkció a feldolgozás<sup>68</sup>, akár az emberi percepción (Muybridge), akár apparátusokon (Marey, Lambroso), akár kalkulusokon és egyenleteken (Weberék) keresztül történik meg, akkor egymás komplementerévé nemesül a vizualitás és a komputáció mint a regiszter két markáns aspektusa.<sup>69</sup> Az imaginaritás tehát nemcsak az optikai megtévesztésből fakad (phénakisztriskóp), hanem ugyanennyire jelentős a kalkulációkból történő visszajátszás, a reprodukció mint mediális technika. Hogy az Imaginárius így értett technológiája felől hogyan eszmél rá az ember animális másikjára, ahhoz Derrida pontos Lacan-olvasatának főbb pontjait hívom segítségül.

Derrida megállapítja, hogy Lacan nyíltan követi a karteziánus hagyományt akkor, amikor az állathoz a reflexet (réaction) köti, az emberhez pedig a választ (réponse), ezzel párhuzamosan az emberré válást az Imagináriusból a Szimbolikusba történő átlépésként feltételezi, mely utóbbi regiszterben még a reflexszerű cselekvés is rendelkezik válasszal: ha megnyomok egy gombot, és felkapcsolódik a lámpa, ott nem jelentkezik válasz, csak a saját (szimbolikus) vágyamra.<sup>70</sup> A hiány, akár a vágy, akár a jelölés kapcsán jelentkezik – vagyis hogy előbbinél folytonos csúszásban leledzik az a tárgy, amelyre a vágy irányul, utóbbinál pedig a jel nem tudja önmagát megalapozni, így eredete kívül esik a Szimbolikuson – a Szimbolikusan konstitutív, az állat hiánya (világszegénysége) azonban nem a Szimbolikusan realizálódik, hanem maga a Szimbolikus hiányzik nála. Az ember nyelvnek való kiszolgáltatottságával Derrida Lacan-értelmezése szerint az állat nem szembesül a saját bőrén. Azonban azt is megjegyzi, hogy a lacani elméletben ez embernél jelentkező hiány biztosít lehetőséget a hazugságra is, hogy a jelölők rendjének alávetve magát, maga is uralhassa a jelölőket: az állat ezzel szemben csak megtéveszteni tud.<sup>71</sup> Sarkalatos összefüggés Derrida értelmezésében a tükörstádium kapcsán, hogy bár az állat nem ismeri fel a tükörképét – így nemcsak átejtethet (ha hazudni képtelen is), hanem maga is átejtődhet –, ez nem jelenti egyben azt is, hogy az ember átlépésekor az egyik regiszterből a másikba ne pontosan ez az állati másik által végrehajtott átejtettség vezetne ahhoz, hogy önmagát képes legyen felismerni. Ugyanis amennyiben abszolút külsőlegességgént, tehát mind az Imagináriuson, mind a Szimbolikuson kívül a Másik éppen az átejtő/átejtethető állatként gyakorol az emberen hatalmat az előbbi regiszterből az utóbbiba történő átlépésben<sup>72</sup>, ennek médiatechnikai párja az állat mint a diszkrét stádiumok ismétléséből létrehozott kontinuitás, az analóg illúziója.

Pontosan ennek az analóg technikának, amelyet a digitális ütemezetttségükkel az apparátusok kiviteleznek akkor, amikor rögzítik és visszajátsszák (továbbítják) a diszkrét képek egymásutánját, a chiazmatikus folyamata valósul meg percepcióként az illuzórikus, imaginárius feldolgozásban az ember oldalán: az állat mozgásánál az emberi befogadás mindösszesen egy invari-

68 Friedrich KITTLER, Gramofon, film, írógép, *Prae*, 2014/4, 90.

69 Bővebben ehhez lásd SMID Róbert, *Szimbolikus – Imaginárius – Valós = Média- és kultúratudomány. Kézikönyv*, szerk. KRICSFALUSI Beatrix – KULCSÁR SZABÓ Ernő – MOLNÁR Gábor Tamás – TAMÁS Ábel, Budapest: Ráció, 2018, 326–337.

70 Jacques DERRIDA, *And Say the Animal Responded? = Uő, The Animal That Therefore I Am*, New York (NY): Fordham UP, 2008, 124.

71 *Uo.*, 130.

72 *Vö. Uo.*, 131.

ánsnak tételezett ismétlésévé válik Marey és Muybridge apparátusműveleteinek. Vagyis az állattal mint a Szimbolikuson kívüli Imagináriussal szembesülve az ember nem tud nem saját optikai apparátusra redukálódni. A mechanikus kinematográfia tudniillik már mindig is épített arra, hogy a digitális, diszkrét stádiumokra építő tapasztalatot feloldja az ember kvázi-analóg percepciójában, vagyis hogy az optikai médiumok által előállított képsorozatot majd az ember saját optikai apparátusa komplementálja:

Muybridge és Marey chronofotográfiája technikailag hajtotta végre az időnek a mozgás numerikus mennyiségeként értett arisztotelészi definícióját [...]. A mozgás időkritikussá válik a mechanikai analízisnek köszönhetően: a rögzítés temporeális pillanata – amely jelentősen alámegy az emberi percepció küszöbnek – aláaknázza a Szimbolikus Rend narratív idejét [...]. A kinematográfia a kontinuos időt 24 képkocka/másodpercbe integrálta, és mechanikailag hajtotta végre Leibniz infinitezimális kalkulusát a numerikus diszkrétizáció approximációjaként. Az „analóg”, nyilvánvalóan kontinuos szignál predigitális; legalábbis implicit matematikusságában az.<sup>73</sup>

A médiumarcheológiai belátásokkal történő összeházasítását Derrida Lacan-értelmezésének az indokolhatja, hogy az ember önfelismerése nem aktivizálódik Lacannál, amennyiben az interpreszonális, vagy egyáltalában emberi viszonyként kerül végrehajtásra.<sup>74</sup> Tehát nem embertársi, hanem ahumán kapcsolat áll fent szubjektum és annak imaginárius alteregója között, mivel Lacan szerint nem lehetséges emberként felismerni tükörképet anélkül, hogy ne egyből embertársi képként érzékeljük azt.<sup>75</sup> Derrida az olvasatát a Rilkére alludáló állati és isteni hibriditására futtatja ki a kultúrában (divinanimality), azonban értelmezéséből lehetőség nyílik a technológia felől vizsgálni e valódi poszthumanitást az antropológiai differenciában. Az állat közvetlenként kerül az Imaginárius szempontjából beállításra, vagyis az Imaginárius foglya marad a jelölők rendjének közvetítettségével szemben, és a folytonos csúszást, végtelen szemiózist okozó szimbolikus interakciók mellőzésével<sup>76</sup>, ennyiben pedig kalkulálható szabályosság minden megtévesztése mind etológiaiilag (egy-egy fajknál azért van ott a nyom, hogy arra menjen a vadász, de az állat másik irányba futott), mind médiatechnikai figuraként (az állat mozgása kontinuosnak hat, miközben valójában nem mozgás történik, csak mozgatás). Az ember e felől, vagyis az animális másik önmaga számára közvetlenségként történő közvetítésével a Szimbolikusba való átlépésnél azonban már mindig egy olyan Imaginárius medialitással szembesül az illuzórikusan kontinuos átmenetben, ami az analóg nélkülözhetetlen megtévesztése az ember (és a Szimbolikus rezsim) diszkrétizáló technikájával szemben; Marey és Muybridge mellé így kerül oda Eduard és Wilhelm Weber, hogy e két médiagenealógiában az ember az állat önazonos nézőjeként kerülhessen meghatározására.

73 ERNST, *Posting Digital Presence*.

74 DERRIDA, *And Say the Animal Responded?*, 131.

75 Lacan az interperszonális viszonyoknál mintha pontosan ugyanarra az animális (és imaginárius) szituációra építene, amely Herder báránya esetén jelentkezik (lásd 2. lábjegyzet), vagyis az ember megtámadná a tükörképét, mint az állat, vagy vágy gyúlna benne iránta, mint Nácisz esetében.

76 Uo., 136. sk.

## 4.

Amit Marey megtapasztalt, amikor élete végén már embereket fényképezett: hogy mozgásuk teljesen elmosódott, és egyáltalán nem felel meg a diszkrét stádiumok szukcesszivitásaként felfogott filmnek; az emberi szem számára dekódolhatatlanok maradtak a mozdulatok. Ha, mint azt írtam, bár a XIX. században még bőven tartotta magát az állatautomata képe, a film általam vázolt technogenealógiái ezt az emberi mozgásnál mindenképp demonstratív (akár matematikailag, akár optikailag) cáfolták. De pontosan ezek végpontjánál nyílik lehetőség arra, hogy az elsődlegesen anthropotechnikáknak feltételezett testtechnikák és azok eredményei Marey és Muybridge állatfilmtechnikáinak rehabilitációjaként kerüljenek színrevitelre: a cirkuszfilmek artistáinak csak a testükre redukált megjelenítésétől<sup>77</sup> Leni Riefenstahl propagandafilmjein keresztül a mai sportközvetítésekig. Mert bár Hans Ulrich Gumbrecht ünnepelte az atletikus szépséget, és a játékosok mellett ugyanakkora figyelmet szentelt a csapatsportok közönségének a közös esztétikai élmény megképződése során, a nézőket aktív befogadókként kizárólag a lelátón vizsgálta.<sup>78</sup> Holott egy gólhelyzet, egy lövőmozdulat kielemezése a televízióban ugyanúgy az analóg trajektóriát nyújtja a valós mozgás helyett immár a digitális technológia teljes kapacitásának kihasználásával, többféle perspektívából megmutatva a szituációt, mintha csak újra egy phénakisztiszkópot ülnénk körül, vagy tekintenénk le rá.

A Marey-féle chronográfok valójában önirógépek, és mint ilyenek épp azért, hogy a percepció nullfokát testesítik meg, lehetővé teszik azt az optikai tudást<sup>79</sup>, amelyre a kísérleti keret felépülhet, és ahol az állat előállítottá válik, majd a zoetróp zoéjává. Ekkor a test és a gép között nincs elválasztottság sem térbelileg, sem időbelileg: a felületen azonnal megjelennek a szenzomotorikus folyamatok, a mozgó test diagrammatizálódik, és apparátus és adat összjátékának köszönhetően már maga is automatikus az átírási-rögzítési aktusban, de nem előtte – ebben rejlik Marey valódi eltérése a karteziánusoktól és kritikusaitól. A differencia médiatechnikai: az állatok automatizmusa pontosan azzal együtt rajzolódik ki, hogy a myográf saját automatikus folyamatait is rögzíti diagramokba. Az állatok ekképpen tárolt és továbbított mozgása lerombolta azok idealizált képét, mert a myográf látta azt is, amit az ember nem, a ló patáit a föld felett: valóban új területre vitt minket: az Agamben által azonosított antropológiai géptől a technológiai médiumokéra, ahol a fiziológiai jelenségek a változó mennyiségek funkcionális kapcsolatára redukálódtak; frekvenciára és amplitúdóra. Az élet Schrödinger-féle elegáns definíciója a rendet megszerző, de entrópia felé tartó mozgás<sup>80</sup> a gépi folyamatokban enaktálódik és azok eredményeképpen trajektóriaként rajzolódik ki, így a test olyan erővonalak összességéeként rögzíthető, amelyeknél bizonyos folyamatok felerősöd-

77 Vö. Thomas MACHO, *Zoologiken: Tierpark, Zirkus und Freakshow = Anthropometrie: Zur Vorgeschichte des Menschen nach Maß*, szerk. Gert THEILE, München: Fink, 2005, 155–177.

78 Lásd Hans Ulrich GUMBRECHT, *In Praise of Athletic Beauty*, Cambridge (MA): Harvard UP, 2006, 150–201.

79 VÁLIAHO, *I.m.*, 40.

80 Erwin SCHRÖDINGER, *What Is Life?*, Cambridge: Cambridge UP, 2012, 71.

nek a visszajátszáskor (először a gép, majd az ember oldalán). A film így olyan nonszensz érzéketeket állít elő, amelyekre csak reflexszerű, automatizált mozgással reagálhatunk, ha mozgóképként kívánjuk nézni egyáltalán; a Derrida által megtett dichotómia animális tagját (réaction) aktivizáljuk a film Imagináriusával szembesülve. Megismételjük azt az automatizmust a percepcióban, amennyiben nem az apparátust, hanem a filmet, nem a zoetropot mozgató kezét, hanem a mozgás illúzióját akarjuk látni, amely az állatok automatikusnak vélt mozgásának rögzítésekor megy végbe az apparátusban.

Marey gépeinek önrögzítése pedig a kezdete annak a folyamatnak, amely azzal, hogy rámutat kialakulásának egymást feltételező analóg és digitális technikáira, áthelyezi az antropológiai differenciát az ontológiai megalapozottságról a technikai előállíthatóság keretei közé: az ember/állat dichotómiát ember és automata relációnak utalja ki. Először állat és apparátus különbségével számol le, amikor az analóg automatizmus technikáját anticipáló állatot a megépített automata apparátus rögzíti, majd, másodsor, az emberi közönségben végbemenő folyamatokat a visszajátszás során már egy eredeti, gépi recepció ismétlésévé avatja. Marey tökéletes megfigyelőjéhez, a myográfhoz képest úgy bámulunk, mint Nietzsche tehenei a mezőn. Ebben az Imaginárius (optikai és komputációs) szituációban az állat és az állati másikkunk valóban az analóg és digitális egymást feltételező technikai által hüposztazálódnak, ezzel bezárva a masinisztikus rekurzív hurkot a között, ami arra szolgálna, hogy lássuk, amit nem látunk, de fizikailag végbemeget, és ami pontosan azt mutatja láthatónak, ami fiziológiailag nem invariánsan rekonstruálható. Az állat, aki átejtődik saját tükörképe által, itt maga az átejtő közvetlenség a közvetítettségben; mozgásának feltételezett automatizmusa az apparátus mediális funkciói révén az ember percepciók aktusaiban képződik meg valójában. Az optikailag mediatizált állatban a feldolgozásnak, tárolásnak (rögzítés) és továbbításnak (visszajátszás) az ismétlésségben megmutatkozó differenciái így mégiscsak felfüggesztődnek, amikor állat és gép között a mozgás felől nem mutatkozik különbség, az ember számára pedig a médium likvidálódik; a ló meghal, a madarak kirepülnek.

## Irodalom

- AGAMBEN, Giorgio, *The Open*, Stanford (CA): Stanford UP, 2004.
- AGAMBEN, Giorgio, *Noten zur Geste = Dass die Körper sprechen, auch das wissen wir seit langem*, szerk. Hemma SCHMUTZ – Tanja WIDMANN, Köln: Walther König, 2004.
- ASDAL, Kristin – DRUGLITRØ, Tone – HINCHLIFFE, Steve, *The 'More-than-Human' Condition: Sentient Creatures and Versions of Biopolitics = Humans, Animals and Biopolitics: The 'More-than-Human' Condition*, szerk. Uők, London – New York (NY): Routledge, 2017, 1–29.
- BORELLI, Giovanni Alfonso, *On the Movement of Animals: On the Force of Percussion*, Cham: Springer, 2015.
- BRAUN, Marta, *Muybridge/Technology*, *Zeitschrift für Medien- und Kulturforschung*, 2010/1.
- BRAUN, Marta, *Eadweard Muybridge*, London: Reaktion Books, 2010.
- DERRIDA, Jacques, *A szellemről. Heidegger és a kérdés*, Budapest: Osiris, 1995.
- DERRIDA, Jacques, *And Say the Animal Responded? = Uő, The Animal That Therefore I Am*, New York (NY): Fordham UP, 2008.
- DI BLASI, Luca (szerk.), *Cybermystik*, München: Fink, 2006.

- ENGELS, Friedrich, *Feuerbach és a klasszikus német filozófia felbomlása*, Budapest: Szikra, 1949.
- ERNST, Wolfgang, *Posting Digital Presence*, kézirat.
- GUMBRECHT, Hans Ulrich, *In Praise of Athletic Beauty*, Cambridge (MA): Harvard UP, 2006.
- HARAWAY, Donna, *When Species Meet*, Minneapolis (MN): University of Minnesota Press, 2008.
- HERDER, Johann Gottfried, *Értekezés a nyelv eredetéről* = Uő, *Értekezések, levelek*, Európa: Budapest, 1983.
- INGOLD, Tim, *The Animal in the Study of Humanity = What is an Animal?* szerk. Tim INGOLD, London: Routledge, 1994.
- KITTLER, Friedrich, *Discourse Networks 1800/1900*, Stanford (CA): Stanford UP, 1990.
- KITTLER, Friedrich, *Eine Kulturgeschichte der Kulturwissenschaft*, München: Fink, 2000.
- KITTLER, Friedrich, *Musik und Mathematik: Hellas 1. Aphrodite*, München: Fink, 2006.
- KITTLER, Friedrich, *Optikai médiumok*, Budapest: Ráció, 2005.
- KITTLER, Friedrich, Man as a Drunken Town-Musician, *MLN*, 2003/3.
- KITTLER, Friedrich, Thinking Colours and/or Machines, *Theory, Culture & Society*, 2006/7–8.
- KITTLER, Friedrich, Gramofon, film, írógép, *Prae*, 2014/4., 74–94.
- KRAJEWSKI, Markus, *Der Diener: Mediengeschichte einer Figur zwischen König und Klient*, Frankfurt/M: Fischer, 2010.
- KULCSÁR SZABÓ Ernő, Kultúra – mítosz – nyelviség. A kultúratudomány eredetéről, *Irodalomtörténet*, 2010/1., 28–49.
- LA FORGE, Louis de, *Commentar Descartes „Az ember” című művéhez (részletek) = Lélek és elme a kartezianizmus korában*, szerk. SCHMAL Dániel, Budapest: L'Harmattan, 2010, 71–80.
- LA METTRIE, Julian Offray de, *Az embergép* = Uő, *Filozófiai művek*, Budapest: Akadémiai, 1981, 404–457.
- LATOUR, Bruno, *Politics of Nature*, Cambridge (MA): Harvard UP, 2004.
- LÖRINCZ Csongor, *A természettörténet látenciája. Nyelv és tanúságtétel W. G. Sebald Luftkrieg und Literatur című szövegében* = Uő, *Az irodalom tanúságtételei*, Budapest: Ráció, 2015.
- MACHO, Thomas, Second-Order Animals: Cultural Techniques of Identity and Identification, *Theory, Culture & Society*, 2013/6.
- MACHO, Thomas, *Zoologiken: Tierpark, Zirkus und Freakshow = Anthropometrie: Zur Vorgeschichte des Menschen nach Maß*, szerk. Gert THEILE, München: Fink, 2005, 155–177.
- MAMBER, Stephen, *Marey, the Analytic, and the Digital = Allegories of Communication: Intermedial Concerns from Cinema to the Digital*, szerk. John FULLERTON – Jan OLSSON, Rome: John Libbey Publishing, 2004.
- MAREY, Étienne-Jules, *La machine animale: Locomotion terrestre et aérienne*, Paris: Librairie Germer Baillière, 1873.
- MAREY, Étienne-Jules, *La méthode graphique dans les sciences expérimentales et particulièrement en physiologie et en médecine*, Paris: G. Masson, 1878.
- MARIN, Louis, *Utopics: Spatial Play*, New Jersey (NJ): Humanities Press, 1984.
- MERSCH, Dieter, *Schrift/Bild – Zeichnung/Graph – Linie/Markierung: Bildepisteme und Strukturen des ikonischen 'Als' = Schriftbildlichkeit*, szerk. Sybille KRÄMER – Eva CANKIK-KIRSCHBAUM – Rainer TOTZKE, Berlin: Akademie Verlag, 2012.
- NIETZSCHE, Friedrich, *Jón és gonoszon túl*, Gödöllő: Attraktor, 2010.
- NIETZSCHE, Friedrich, *A történelem hasznáról és káráról* = Uő, *Korszerűtlen elmélkedések*, Budapest: Atlantisz, 2004.
- PARIKKA, Jussi, *Insect Media*, Minneapolis (MN): University of Minnesota Press, 2010.
- PIAS, Claus, *Was waren Medien-Wissenschaften? Stichworte zu einer Standortbestimmung = Was waren Medien?*, szerk. Claus PIAS, Zürich: diaphanes, 2011.

- SCHRÖDINGER, Erwin, *What Is Life?*, Cambridge: Cambridge UP, 2012.
- SCHÜTTPELZ, Erhard, Testtechnikák, *Tiszatáj*, 2017/2., 92–104.
- SEBALD, Winfried Georg, *Tiere, Menschen, Maschinen: Zu Kafkas Evolutionsgeschichten*, *Literatur und Kritik*, 21/205–206.
- SIEGERT, Bernhard, Ajtók. A Szimbolikus materialitásáról, *Tiszatáj online*, <http://tiszatajonline.hu/?p=102554>
- SIEGERT, Bernhard, *Cacography or Communication? Cultural Techniques of Sign-Signal Distinction = Uő*, *Cultural Techniques: Grids, Filters, Doors, and Other Articulations of the Real*, New York (NY): Fordham UP, 2015.
- SMID Róbert, *Szimbolikus – Imaginárius – Valós = Média- és kultúratudomány. Kézikönyv*, szerk. KRICSFALUSI Beatrix – KULCSÁR SZABÓ Ernő – MOLNÁR Gábor Tamás – TAMÁS Ábel, Budapest: Ráció, 2018, 326–337.
- TOSI, Virgilio, *Cinema before Cinema: The Origins of Scientific Cinematography*, BUFVC, h. n., 2006.
- VÄLIAHO, Pasi, *Mapping the Moving Image: Gesture, Thought and Cinema circa 1900*, Amsterdam: Amsterdam UP, 2010.
- VISMANN, Cornelia, Kultúrtechnikák és szuverenitás, *Tiszatáj*, 2017/2., 60–67.
- ZIELINSKI, Siegfried, *Audiovisions: Cinema and Television as Entr'Actes in History*, Amsterdam: Amsterdam UP, 1999.
- ZIELINSKI, Siegfried, Médiumarcheológia, *Tiszatáj*, 2015/4., 59–69.
- ZIELINSKI, Siegfried, *Deep Time of the Media: Toward an Archaeology of Hearing and Seeing by Technical Means*, Cambridge (MA): MIT Press, 2006.

### **The Horse Dies, the Medium Lives: Media Genealogies of the Anthropological Difference**

90

**Abstract.** My paper argues that positioning the anthropological difference as an ontological foundation is an act already dependent on techniques that construct the binary opposition between the animal and the human. Firstly, I suggest that scholars studying cultural techniques always presuppose all institutionalized practices as anthropotechnics, and they have to exclude animal actions *en total*, accordingly. Secondly, I argue that it is exactly the movement of animals, however, which anticipated mechanisms exploited later on, in constructing optical media. Thirdly, through these media, I retrace the prehistory of film as moving pictures, and execute a comparison between two opposing media genealogies: one of them is the textbook history of the moving image with galloping horses; the other is a more rhizomatic and technical genealogy with partial differential equations describing human movement. Fourthly, I conclude that these two media histories of film suggest conflicting concepts of the very medium, namely, they position it either as an optical or a computing apparatus depending on which side of the anthropological difference they emphasize.

*Keywords:* cultural techniques, genealogy of film, Eadweard Muybridge, Weber brothers, anthropological machine, optical media

Smid Róbert  
ELTE  
Általános Irodalomtudományi Kutatócsoport  
1088 Budapest  
rob.smidi@gmail.com