

Az én médiatechnológiái

A test mint médium a kortárs kultúrában

„There is an obvious and prominent fact about human beings, they have bodies, and they are bodies.”

(Bryan S. Turner: *The Body and Society*, idézi Entwistle 2000)

„A kétféle Berma közül vajon melyik az igazi?”

(Marcel Proust: *Az eltűnt idő nyomában II. – Bimbózó lányok árnyékában*)

1. Bevezetés

Az elmúlt évtizedekben média- és kultúraelméleti, illetve a populáris kultúrát elemző munkák számtalan módon próbálták meg újra-, át- és félreolvasni Marshall McLuhan ismert téziseit. Olyan gondolkodóról van szó, akinek munkássága meglehetősen szélsőséges reakciókat váltott ki, s nem is áltatjuk magunkat azzal, hogy a különböző argumentációkat érteni véljük.

Jelen dolgozatban azt a problémakört szeretném körbejárni, hogyan értelmezhetőek újra McLuhan elméletei a médiumról, az üzenetről és a testhár kiterjesztéseiről egy a hazai akadémiai diskurzusban egyelőre meglehetősen alulreprezentált részdiszciplína, a divatelmélet szempontrendszerait működtetve. McLuhan *Understandig Media: The Extensions of Man* című legismertebb kötetében a médium és a technológia fogalmait sokszor szinte zavaróan többértelműen kezeli, igen tág jelentésrétegeket adva ezzel mindkettőnek. A technológia fogalmát egybe szeretném játszani Michel Foucault késői, az én technológiájáról és az én hermeneutikájáról szóló elméletével, amely az énnel való törődést, az énről alkotott (saját) tudást és az énről való gondolkodást különféle bonyolult biológiai és kulturális műveletekben véli elgondolhatónak. Eszerint tehát az identitás, amely egyrészt a testi (fizikai-biológiai-materális) énből, másrészt az én tudatából (self) rakható össze, ezeken a technológiákon keresztül konstruálódik, s mint ilyen, műveletek és választások terméke. Előljáróban hozzátehető, hogy ez a felfogás belátható módon árnyalja a technológiai determinizmusnak azon

sarkítását, miszerint a társadalom és a mindig aktuális és megújuló médiumok egymáshoz való viszonya elválasztható lenne a folyamatszerűségtől, az ideológiai és materiális viszonyok egymásra hatásától, és pusztán a technológiai fejlődés generálta változásokban, vagy rosszabb esetben az azokra való rácsodálkozásban volna tetten érhető. Minden fogalom, amely jelen tanulmányban remélhetőleg kulcsszerepet fog játszani, magában hordoz valamilyen kettősséget, így kapcsolódva a McLuhan jelentésjátékok hálózatába. A divattal kapcsolatos elméleti diskurzusokat is kettősségek uralkodják, melyek közül a már említett materiális és ideológiai paradoxon a legnépszerűbb, de említhetnénk egyén és csoport, test és ruha, művészet és tömegtermék, illetve test és ruha később még elemzendő kettősségeit is.

A rövid bevezető sorok után szeretnék néhány általános divatelméleti problémát vázolni, majd Marcel Proust fő művének egy rövid idézetével a dolgozat mintegy a saját kritikai metaforájává válik, amennyiben a szükséges történeti áttekintést egy azt modellező idézettel végzi el, illetve megelőlegezi a befejezésnek azon felvetését, miszerint a szöveg, illetve az ideológia szempontjából a nyelv szemiotikai modellje performatívan vetíti elő annak testi kiterjesztését. Ezután Foucault késői elméletének bemutatását szeretném elvégezni, kiegészítve azzal, hogyan és miért kritizálták addigi nagy hatású munkásságát a divatelmélet diskurzusában (különös tekintettel *A szubjektum és a hatalom* című munkára). A dolgozat további részeiben a Foucault által antik és kora keresztény episztemológiai jellemzőkre visszavezetett kulturális és testi technikákat szeretném a test és a technológia kétértelmű fogalmait kiaknázva a materiális kultúra elméleteivel összeolvasni, illetve rámutatni arra, hogy test és technológia fogalmait – Marshall McLuhan hűvös és forró (cool and hot) médiumokra vonatkozó téziseit újragondolva – hogyan válnak egyazon metonimikus lánc elemeivé. Mitől válik előbb elgondolhatóvá, majd legitimmé, végül pedig népszerűvé a gép antropomorfizálása, illetve test és gép metaforikus viszonya? Milyen viszonyban lehet mindez technológia és test korábbi, bazári látványosságokként való bemutatásaival? Hogyan viszonyulnak egymáshoz a „divatnak” nevezett heterogén kulturális tér elemei? Hogyan nyer test, technológia, társadalom és médium egyszerre materiális és szemiotikai artikulációt, és ezek milyen – ha úgy tetszik, tropológiai – viszonyban állnak egymással? Végül a szöveg utolsó részében a korai Wittgenstein elhíresült tézisének elemezve és kiforgatva, néhány konkrét, a dizájn, a tárgyi kultúra, illetve a kortárs művészet köréből vett példán keresztül szeretném illusztrálni, hogy a posztmodern ideológiai térben hogyan jelenik meg test, technológia, divat és médium mind elvont, mind anyagi mivoltában. Az elmúlt évtizedekben megtörténtnek tekintették – sorrendben – a nyelvi, a képi, majd a testi fordulatot is. Kérdés, hogy felvázolható-e a köztük lévő kapcsolat, illetve felfedezhetőek-e bennük olyan mozgások és elmozdulások, amely a jelenlegi, egyszerre képlékeny és összetett társadalom- és kultúraelmélet számára gyümölcsöző belátásokat hozhat.

2. Divatelméleti alapproblémák – Dualizmus és heterogenitás

Először is fontos leszögeznünk, hogy a meglehetősen általánosan, sokszor szinte obskúran hangzó „divat” kifejezés alatt pontosan mit is lehet érteni. A szó leghétköznapibb értelmében a divat az öltözködést jelenti, az aktuális nadrág-, kabát- avagy színtrendet, menő-e a szőrme, a gyapjú, a poncsó vagy a gumicsizma. Kicsit tágabban a divat a materiális kultúra változóinak felemelkedését és lesüllyedését takarja, amelybe az öltözködésen kívül ugyan-

úgy beletartozik a kávéfogyasztás vagy a mobiltelefon, mint a környezettudatos sampon vagy a minimalista bútor (mindezek úgy is, mint *az én technológiái*). A divatelmélet szempontjából a divat egy heterogén kulturális tér, amely az előbb hevenyészetten felvázolt jelenségeket ugyanúgy magában foglalja, mint azok gazdasági, kulturális, szociológiai és politikai vonatkozásait, illetve az ideológiai folyamatok lenyomataként is érthető tárgyi termékeket, amelyekeken keresztül egy hipertextuális háló konstruálódik. A divatelméletnek számot kell vetnie a már korábban is említett kettősségekkel, illetve látszólag összeegyeztethetetlen folyamatokkal, jelen dolgozat pedig megpróbálja ezeknek ismétlésével termékenyen kiaknázni a kettősségekben rejlő fogalmi és tárgyi anomáliákat nemcsak a divat, hanem ehhez szorosan kapcsolódva a test, a technika, a technológia és a médium fogalmain keresztül is. A divatelmélet a kultúratudományok viszonylag fiatal alága, amely alapvetően a médiaelmélet, a szociológia és az irodalomtudomány módszertanait alkalmazta tárgyára, s hogy mennyire volt termékeny az adaptáció, ahhoz be kell vezetnünk néhány – tudománytörténetileg is megkezdhetetlen – kulcsfontosságú elméletet.

A divatelmélet paradigmaticusan két szöveghez szokott visszanyúlni, amikor gyökereit és alaptéziseit keresi, noha valódi kifejlődéséhez még mindkettőhöz képest évtizedeket kellett várni. Az egyik Georg Simmel *A divat* című, 1904-ben íródott tanulmánya, amely meglepő módon azóta is hivatkozási alap a szakmunkákban, jóllehet nem programteremtő gesztussal íródott. Simmelt szokás a modern mikroszociológia egyik alapítójaként számon tartani, s mint ilyen, *A divat* című szöveg is sokkal inkább ezen keretek közé illeszthető. Azonban a teljesen más történeti és társadalmi kontextustól eltekintve is igen fontos megállapításokat tartalmaz a divattal – itt még csupán mint öltözködési szokások különféle variációival – kapcsolatban. A legfontosabb mindezek közül az úgynevezett leszivárgáselmélet (az angol szakirodalomban: trickle-down theory), amelynek lényege, hogy az alsóbb osztályok mindig a felsőbb osztályok szokásait igyekeznek átvenni, s minden lehetséges (olcsóbb, tömegszerűbb) módon utánozni próbálják azt. Azonban amint egy aktuális (Simmelnél öltözködési) divat elterjedté válik, már megszűnik kiváltságnak lenni, s a felsőbb osztály újat hoz létre. Vagyis Simmel elméletében a divat a felső osztály kiváltságaként jelenik meg, s felismerte azt is, hogy a divat alkalmas az álcázásra és az identitás alakítására. Ez a körforgás manapság értelemszerűen nem az osztályok, hanem a divatházak, az haute-couture, a fast-fashion, a dizájnermárkák és a konfekció alárendeltségi viszonyaiban érhető tetten. Simmel szerint mindezt az a kettősség mozgatja, amely szerint az ember egyszerre akar valamiféle csoporthoz tartozni, ugyanakkor a csoporton belül kitűnni, vagyis megőrizni az individualitást. Joanne Entwistle sokat hivatkozott monográfiájában kifejti, hogy a modernség kezdetén kialakuló európai nagyvárosokban a tömegek a névtelenség ellen a divatot kezdték stratégiként használni, méghozzá úgy, hogy kihasználták a felfedés és rejtőzködés kettősségét. Az identitás immanens volta kérdőjeleződött meg mind a mesterkélttség, mind az autentikusság kijátszásával, előbbi a dandy, utóbbi pedig a romantikus stílus sajátos jelzőjévé vált. A kialakított és ún. természetes én fogalma ma is meghatározó, ugyanúgy, ahogyan az autentikusság problémája is. Simmel maga is úgy vélte, hogy a divat igazán azért vált meghatározó tényezővé korában, mert a nagyvárosi ember általa megpróbálhat énfogalomhoz jutni az elmagányosodás folyamatában. Nem érdektelen, hogy bő hetven évvel később az egyik legismertebb, a punkmozgalomhoz kötődő angol divattervező, Vivienne Westwood kijelentette, hogy a nagyvárosi túlélés záloga az extrém szubjektivizmus (lásd Entwistle 2000: 112–116; Finkelstein 2007).

Voltaképpen Simmel nagyon frappánsan veszi észre az axiómát, ami azóta is a divatelmélet egyik közhelye, hogy a divat az a rendszer, amely alól senki nem vonhatja ki magát, hiszen ha a rendszeren kívül akar maradni, pusztán ahhoz a csoporthoz fog tartozni, amely a rendszeren kívül akar maradni (mindezt lásd Simmel 1973: 457–503). Könnyen belátható, hogy – leszámítva a korai kapitalizmus részben feudális logikájú társadalmi meghatározásait – Simmel művében ma is aktuális kérdések jelennek meg. A divatot vizsgáló és elemző diskurzus(ok) máig megoldatlan problémája, hogy pontosan milyen tényezők befolyásolják a folyamat kialakulását, s noha a változás és folyamatszerűség kiegészítő ellentétpár minden esetben egyértelműnek tűnik, a szociális-szemiotikai mező elemekre való szétbontása a mai napig nem járt teljes sikerrel (Finkelstein 1999).

A szemiotikai jelzót pedig nem véletlenül hoztuk játékba, hiszen a másik, érdekes módon sokkal több kritikát kiváltó szöveg Roland Barthes 1958-ban megjelent *A divat mint rendszer* című monográfia értékű elemzése, amely a szemiotika formanyelvét az öltözködésre alkalmazza. Barthes ezen kötetének logikájában már ott érződik az 1960-as évek posztstrukturális ideológiája és kérdésselvetése, az ideológiai vonatkozások azonban korántsem. A divat mint rendszer bizonyos értelemben a jeltudomány egyik mintaszerű megoldása, amennyiben jelölőknek és jelentetteknek pontos spektrumát határozza meg, és saját logikáján belül nem lehet megcáfolni. Barthes egy divatmagazin egy évfolyamát veti alá szemiotikai elemzésnek, és természetesen már emiatt is rengeteg kritika éri. Ennek a logikájára egy későbbi szövegrészben még vissza fogunk térni, egyelőre azonban le kell szögezni a kötet fő kérdésselvetését, előremutató törekvéseit és esetleges hiányosságait. A koncepció, hogy Barthes szerint háromféle ruhát lehet megkülönböztetni, ezek pedig az írott ruházat (a ruha leírása a magazinban), a képi ruházat (értelemszerűen a fénykép – a majdnem húsz évvel később íródott *Világoskamra* című kötetben ezen elemzések egy része megjelenik), illetve az aktuális ruházat, amely az éppen adott megvalósulást/variációt jelenti (jelöli) (Barthes 1999: 11–36). A legfőbb kritika Barthes divatszemiótikájával szemben, hogy látszólag indokolatlanul von le következtetéseket jelek halmaza alapján, miközben elemzéseinek nincsen szociológiai beágyazottsága vagy relevanciája. Korabeli vezető lapokban jelentek meg sokszor karikatúrisztikus, elnagyolt cáfolatok *A divat mint rendszerről* (idézi Davis 1992: 4), melyben azt vetik Barthes szemére, hogy bár az öltözködés valóban érthető jelek rendszereként, ennek kizárólagossá tétele számos félreértésnek lehet táptalaja. Fontos kiemelni azonban, hogy ez a trichotómia kísértetiesen hasonlít Joseph Kosuth elhíresült (később keletkezett) *Három szék* című alkotására, s ha azt a közhely csábításának engedve a konceptuális művészet egyik alapművének tekintjük, úgy Roland Barthes ezen munkája a divatelmélet konceptuális problémáját vázolta föl, amelyet teljesen köznapi módon úgy lehetne megfogalmazni: mit tekintünk divatnak?

Mint ahogyan korábban utaltunk rá, az azóta eltelt évtizedek is ezen problémakörök kutatásának jegyében teltek, jóllehet maga a divatelmélet csak az 1980-as években végbement úgynevezett testi fordulat (*corporal turn*) után nyerte el mai formáját, egyben igazi jelentőségét is. Georg Simmel 1904-es szövegén saját korának megváltozóban lévő normativitása tükröződik, a tőkés társadalom és a kapitalizmus eredője, az utópisztikus szocializmus bizonyos hatásai, illetve a „nagyváros” mai értelemben vett fogalmának kialakulása, amely majd tömeg, tér és város képzeteinek átrendeződéséhez vezet az 1920-as években. Ezzel szemben Barthes a második világháború vége után nem egészen másfél évtizeddel írott szövegében

már felismerte azt, hogy az ideológiai, technológiai és materiális kontextus megváltozásával a tárgyi kultúra szerepe alapvetően megváltozik. A fogyasztói kultúra kialakulásával az identitás és az énnel kapcsolatos műveletek radikális fordulatot vesznek, melynek legfőbb tanulsága, hogy nemcsak bonyolult külső és belső folyamattá, hanem egyben árucikké, lecserélhető attribútummá is válhat. Ez a modernista énfelfogás kritikájaként is olvasható, amelyben az identitás politikai és fogyasztói aktussá válik, és bevonódik a kulturális gyakorlatok sorába. Kiemelendő továbbá, hogy a materiális kultúra változásai ideológiai-kulturális változások jelei, vagy akár indukálói lehetnek (Finkelstein 1996). A divat – és így a divatelmélet is – folyamatosan ennek a duális rendszernek a szorításában létezik, s ez a kettősség minden területére kiterjed. A divat ugyanis, ahogyan korábban is írtuk, egyrészt az identitás hordozója, másrészt azonban árucikk is, amely alkalmas arra, hogy piaci versenyt generáljon, vagyis minden egyes árucikkben performativitás és produktivitás ütközik össze, azaz leíró és előíró is egyszerre. A divatnak semmilyen terméke – legyen az ruha, fair trade kávé, mobiltelefon, hibrid autó vagy parfüm – nem lehet annyira absztrakt és nem kínálhat olyan vonzó identitást, hogy közben kikerülhetné az aktuális piaci trendet.

3. „A kétféle Berma közül vajon melyik az igazi?” – Marcel Proust és a trópusok mediális tanulságai

Marcel Proust hétkötetes, *Az eltűnt idő nyomában* (*À la recherche du temps perdu*) című regényfolyamának első, *Swann* című kötete Georg Simmel tanulmánya után közel tíz évvel, 1913-ban jelent meg. Eltekintünk a kötelező méltató soroktól, amelyek hosszasan fejtegetik ezen munka jelentőségét, illetve a nyugati kultúrkörben betöltött szerepét, egyrészt mert már régen nincs rá szükség, másrészt pedig mert jelen szöveg keretein belül csak arra teszünk kísérletet, hogy egy kiragadott példán keresztül illusztráljuk annak a textuális működésmódját, ami voltaképpen test, én, identitás és jelenlét – vagyis ezáltal ezen dolgozat – illúzióhoz, utánzásához, medialitáshoz és referencialitáshoz kapcsolódó problémáinak is az alapját jelenti:

De egyszerre egy nő jelent meg, akárcsak egy keretben, a szentélyfüggöny vörös hátterében, s az a hirtelen félelem, mely sokkal szorongóbb lehetett, mint a Bermáé – hogy esetleg megzavarják az egyik ablak felnyitásával, hogy megváltoztatják a hangszínét, ha egy műsort gyűrögetnek, hogy talán még elkedvetlenítik, ha helyette a többieknek s nem neki s nem eléggé tapsolnak –, s az a Bermáénál is mélyebb és teljesebb elképzelésem, hogy színház és közönség, társulat és színdarab s még tulajdon testem is csak egy olyan hanghordozó közeg, amelynek egyetlen fontossága, hogy kedvező-e vagy nem Berma hangjának, végre megértette velem, hogy ez a két színész, akit pár perce csodáltam, egy csöppet sem hasonlít ahhoz, aki miatt idejöttem. [...] Úgy hallgattam, minthogyha odahaza olvastam volna a *Phaedrát*, vagy mintha Phaedra e pillanatban maga mondaná el a dolgokat, anélkül, hogy Berma művészete bármit is hozzájuk tett volna. [...] Odaszóltam a nagyanyámnak, hogy nem látom jól a színpadot, amire odaadta a látcsövét. Azonban ha hiszünk a dolgok valóságában, a mesterséges eszközök hiába mutatják őket jobban, azért nem jönnek közelebb. Olyasmit éreztem, hogy így nem Bermát, hanem csak a képét látom ebben a nagyítóüvegben. Letettem a távcsövet: de hátha most ez a kép, amelyet közvetlenül kapott a szemem, s amelyet a távolság kisebbé tett, szintén nem pontosabb a látcsőnél? A kétféle Berma közül vajon melyik az igazi? (Proust 1983: 30).

Ezen sorok a regényfolyam második kötetéből származnak, amelyet magyarul *Bimbózó lányok árnyékában* címmel ismerhetünk, Gyergyai Albert fordításában. Arról az epizódról van szó, amelyben az elbeszélő végre eljut nagymamájával színházba, Racine *Phaedrájának* előadására, melyben a címszerepet a szövegvilágban híres színésznőként ünnepelt „nagy Berma” játssza. A befogadó az egész jelenetet már mintegy dupla narratív keretben szemlélheti, hiszen a színpad, illetve a vörös függöny egyszerre működik keretként és háttérként is az eleve keretes szerkezetű elbeszélésben. A háttérből figuraként kiemelkedő Berma egyrészt a jelenet középpontjává válik, s nem akkor kétszereződik meg, amikor az elbeszélő egy újabb médiumon keresztül szemléli, hanem akkor, amikor az elbeszélő saját maga centrális pozícióját Bermával cseréli fel, és saját testét szó szerint hordozóként, közvetítőként rendeli alá a szövegvilágban zajló előadásnak. Paul de Man *Az olvasás allegóriái* című kötetének harmadik fejezete az *Olvasás (Proust)* címet viseli. De Man szövegelemzéseiben a nyelv egyfajta folyamatos, nem referenciális állandóként teteleződik, amely retorikai (figurális) jellegű, és amelynek alapját az egymással dinamikus viszonyban lévő trópusok határozzák meg. *Az eltűnt idő nyomában* folyton elillan a jelentés, dinamikus ellentéteket hozva ezzel létre, míg ezeknek az illanó jelentéseknek a textuális elemzése maga is egy folytonosan töredezett szöveget modellál, ahol a befogadó szerepét is destabilizálja annak zavara, hogy szinte eldönthetetlen, hány szűrőn keresztül történik a befogadás aktuusa. „Nem különbözne az *À la recherche du temps perdu* olvasójának reakciójától sem, aki – Proust regényének közvetítésével – az elbeszélői hangot egy órá is kiterjedő igaz tudás terjesztőjének tekinti. A »pillanat« és az »elbeszélés« kiegészítenék egymást és szimmetrikusak lennének, egymás tükörképei, melyek torzítás nélkül felcserélhetőek volnának egymással” (de Man 2006: 84–85). Az elbeszélő Berma médiumává válik, Berma Phaedráé és saját magáé, végül pedig, a távcsőbe tekintve, az eleve dupla kerettel bíró narratív szituáció mintegy vizuálisan is eltávolodik, amikor az elbeszélő belenéz a nagymamájától elkért látcsőbe, és ezzel egy nagyítóüvegen keresztül válik olvashatóvá a színpad. Hasonló narratív eljárásnak lehetünk itt tanúi, mint amelyet Michel Riffaterre elemez *A fikció tudattalanja* című, a szubtextusok működésmódját elemző tanulmányában, ugyanezen regényfolyam harmadik kötetének *Egy este az operában* című fejezete kapcsán. A földszinti, kevésbé előkelő helyen ülő nézők az előadásnál jóval nagyobb érdeklődéssel figyelik a Guermantes hercegnő páholyaiban helyet foglaló vendégeket, akiket különféle tengeri lényekként ábrázol az elbeszélő. Riffaterre szerint mintha „egy akváriumüveg” választaná el a két világot, amely a kizárás retorikáját valósítja meg. A szem és annak protézise itt az akvárium síküvegébe illeszkednek, a metonimikus csere és a vágy metonimiájának (optikai) eszközeként. Ugyanilyen funkcióba kerül a nagymama látcsője is, vagy ugyanezen kötetben egy arisztokrata monoklija, amelyet Riffaterre az operajelenet után elemez tanulmányában (Riffaterre 1998: 94). Az általam idézett szövegrészben az ablak csukódásának motívuma már játékba hozza azt az optikai funkciókkal telítődött metaforarendszert, amely egyrészt szubtextusként újra és újra átértelmezi a szöveget, másrészt pedig a de Man által is kiemelt módon olyan tükör/szimmetrikus struktúrát hoz létre, amelyben a szereplők, az elbeszélő és az anyagi világ tárgyai egymás médiumaivá válnak. Nem csupán a látcső, mint protézis válik az ember (illetve a szem) kiterjesztésévé, hanem a keret, a közeg és a képiség kapcsolatában Berma és az őt végül nagyítóval szemlélő elbeszélő is egymás protézisévé, kiterjesztésévé és cseréivé válnak.

3.1. „Why do you kids use ‘cool’ to mean ‘hot?’ ”

Marshall McLuhan meghatározása szerint a forró médium egy érzékre hat erősen, és magas szintű vizualitással telített, azonban nem csábít részvételle, míg a hűvös médiumok ezzel ellentétben igen, és több érzékre hatnak, bár kevésbé intenzíven.¹ „Egy forró médium egy érzéket erősít, »magas felbontásban«. A magas felbontás az adattal való telítettség állapota. Egy fénykép vizuálisan »nagy felbontású«. Egy rajzfilm »alacsony felbontású«, egyszerűen azért, mert nagyon kevés vizuális információt biztosít. [...] A forró média tehát alacsony részvételt, míg a hűvös média magas részvételt és véghezvitelt igényel a közönségtől”² (McLuhan 1964: 22–23, saját fordításom). Szorosan olvasva a Proust-idézetben nemhogy mindkettőre találunk példát, de folytonosan váltakoznak is, és ezzel nemcsak egy terminológiai problémához jutottunk el, hanem a dolgozat egyik fő kérdésfeltevéséhez is. Hogyan használhatjuk médium, technológia, test és identitás meghatározásait, ha definícióik folyton fluktuálnak? Milyen folyamatok mentén vázolhatóak föl, illetve – legfőképpen – mi történik akkor, amikor maga a test lesz a médium, és ilyen értelemben a saját hordozója, elgondolhatósága és kiterjesztése is egyszerre. A divatelméletben és a kortárs kultúrában számos példa felsorolható arra, amikor ez nemcsak megjelenik, de problémává is válik. McLuhan általunk is legtöbbször idézett könyvének alcíme „Az ember kiterjesztései”, s hogy médium és technológia fogalmát mennyire szabadon értelmezi, jól láttatja, hogy például a pénzt és a kereket ugyanúgy médiumként kezeli – amennyiben technológiaként is –, mint az erre egyébként első látásra alkalmasabbnak tűnő ruhát vagy autót. A technológia azonban nem pusztán a technikának vagy gépesítésnek a szinonimája, hanem fizikai és szellemi műveleteket is jelöl, amelyek összekapcsolódva jelennek meg a különféle identitáskonstrukciók folyamatában. A tét nem kisebb, minthogy az egyébként etimológiailag önmagaságot/azonosságot jelentő, ám ettől régen elmozduló identitás fogalmát bele lehet-e illeszteni valamiféle fogalmiságba, avagy sarkosabban megfogalmazva: létezik-e még elgondolható én, elgondolható test és elgondolható identitás?

4. Művelet versus hermeneutika: Michel Foucault és az én technológiai

Michel Foucault utolsó, *The technologies of the self* (Az én technológiai) címet viselő tanulmánya, és utolsó, a Collège de France-ban tartott előadásai a legtöbb tudományos vélekedés szerint jelentős elmozdulást hoztak a korábbi elméletekhez képest. Alexandre Macmillan

1 Többször elhangzott a fordítás azon problémája, hogy magyarul a hűvös/hideg, illetve forró médiumok önmagukban csak a fogalom termodinamikai konnotációját hívják elő, miközben az angol eredetiben ennél jóval többről van szó. McLuhan maga is megjegyzi a harmadik kiadás előszavában, hogy a hot és cool terminusok a szlengben egészen más jelentésekkel telítődtek, meglepő módon szinte szinonimákká váltak. (Why do you kids use ‘cool’ to mean ‘hot?’) A divat- és testelméleti megközelítés szempontjából kifejezetten termékeny a kifejezések laza, menő, dögös stb. mellékjelentéseinek játékba hozása, így amikor magyarul hűvös és forró médiumokról írok, ezt a többértelműséget minden esetben mögé értem.

2 „A hot medium is one that extends one single sense in ‘high definition’. High definition is a state of being well filled with data. A photograph is, visually, ‘high definition’. A cartoon is ‘low definition’, simply because very little visual information is provided. [...] Hot media are, therefore, low in participation, and cool media are high in participation or completion by the audience.”

amellett érvel, hogy az én technológiáinak bevezetésével, illetve azoknak az antik görög-római és a korai keresztény szubjektivitás felől való megközelítésével Foucault „az antropológiáról a genealógiára” váltott át, amely a hangsúlyt a diszkurzív formációk közötti kapcsolatokról az anyagiságra és a nem diszkurzív mezőkkel való kapcsolat elemzésére helyezte át. „Foucault-nak az én technológiáról szóló munkája szakít a jelen társadalmával kapcsolatos korábbi kutatásaival. A hatalom és tudás viszonyainak vizsgálata helyett a szubjektivitás athéni és római módozatait elemzi. Az idő beható reorientációja mellett ez az elmozdulás új koncepciók felállításához is vezetett. Ezen eltolódás mentén haladva Foucault munkája azokat az utakat veszi figyelembe, amelyek nyomán a szubjektivitás formái az én és a másik irányításával kerülnek egy csomópontba. [...] Miközben a gyónó/gyóntató vagy páciens/pszichiáter antik eredetijét keresi, Foucault az igazságnak egy olyan tapasztalatához jut el, amely nem szűkíthető le az én objektívációjára. Éppen jelenlegi korunkra vonatkozó analízise többé nem szűkíthető le hatalom és tudás viszonyainak elemzésére”³ (Macmillan 2011: 4, saját fordításom).

Az én technológiái annak ellenére olvashatóak bizonyos értelemben metaforaként, sőt allegóriaként, hogy konkrét testi és szellemi gyakorlatok elemzése is megtalálható a szövegben, fő kérdése mégis arra vonatkozik, hogy milyen részletekből áll össze maga az identitás, és az önismeretnek, illetve az önmagunkkal való törődésnek milyen szimbolikus folyamatai vezetnek az egyéntől a szubjektumig, majd a társadalmi gyakorlatokig. A divatelméleti szakirodalom jelentős része kritizálja Foucault korábbi elméletét a szubjektumról és a hatalomról. A fő kifogás arra vonatkozik, hogy az egyén, mely a hatalom (*power*) diszkurzivitásában szubjektummá lesz, és így igazságait a sajátjaként ismeri föl, mindig valamiféle passzív alanyként, rosszabb esetben tömegként jelenik meg, semmiképpen sem ágens, akinek adottak bizonyos választási lehetőségek. Finoman fogalmazva a hatalom és tudás relációiban megkonstruált engedelmes testeken az árnyaltságot kérik számon. Bármilyen csábítóan (és kézenfekvőnek) tűnik a divat különböző diskurzusait, illetve a fogyasztás formáit egyszerűen egy fegyelmező hatalom szerepébe helyezni, ez több helyen is átgondolásra szorul. Az én technológiái éppen a bizonyos genealógiai elcsúszás miatt látszanak alkalmasabbnak komplex bioetikai és kulturális gyakorlatok elemzésére, hiszen ebben az esetben az identitás már nem pusztán „hozzáragasztódik” a szubjektumhoz, ahogyan tette ezt a hatalom és a tudás esetében, hanem eleve adottsága ellenére a megismerésnek kínálja fel magát. Ebből a szempontból az én technológiáinak elmélete nem megtagadása, hanem logikus folytatása a foucault-i gondolatmenetnek, hiszen a testi és szellemi között feszülő, nehezen meghatározható vonal már *A szexualitás története* első kötetének vágymeghatározásában is jelen van (Foucault 1996: 22–25).

3 „Foucault’s work on techniques of the self appears as a significant break with his previous works on contemporary society. Rather than considering power-knowledge relations in the modern age, he analyzes modes of subjectivity in Athens and Imperial Rome. Aside from a profound chronological reorientation, this shift introduced a new set of concepts. Following this shift, Foucault’s work will consider the ways in which forms of subjectivity intersect with the modes of government of the self and other. [...] While searching for the origin of the penitent/confessor, or the patient/psychiatrist relations in Antiquity, Foucault will come across an experience of truth irreducible to the objectivation of the self. Therefore, his analysis of our present could no longer be limited to an analysis of power-knowledge relations.”

Az én technológiáiban Foucault azzal a kettősséggel folytatja, amely már az előbb idézett kötetének is sajátja: hogyan függ össze az igazságvágy a tiltásokkal, illetve mi a tiltás, a megkötés (restriction) és az „eleve megakadályozottság” (interdiction) közötti határvo-nal (mely ez esetben – beszédre bujtogató – éppen a „vágy” kettős természetével párhuzamos). A továbblépés – és elmozdulás – azon a ponton történik, amikor az argumentáció ki-lép a diszperzív hatalom-tudás és az egyén kettős ellentétéből, és azt a kérdést teszi föl, hogy szubjektum saját magában hogyan oldja meg a tiltásoknak a kérdését? Az interakció nem egy arctalan hatalmi diskurzus és az annak kiszolgáltatott én/test között zajlik, hanem az én osztódik ketté, ahogyan az én technológiáin keresztül saját magáról alakítja ki a tudásme-zőt. Ezzel megjelenik az én hermeneutikája, illetve az én technológiáinak a hermeneutikája, amelynek kapcsán négy – praktikus okok miatt mátrixot alkotó – blokkot lehet elkülöníteni:

1. Az előállítás technológiája, amely megengedi, hogy termeljünk, átalakítsunk és manipulál-junk dolgokat.
2. A jelrendszerek technológiája, amely megengedi, hogy jeleket, jelentéseket, szimbólumokat és megerősítéseket hozzunk létre és használjunk.
3. A hatalom technológiái, amelyek meghatározzák az individuumok viselkedését, bizonyos rendszerekbe illesztik őket, és objektívizálják az alanyokat.
4. Az én technológiái, amelyek megengedik az egyénnek, hogy önállóan vagy mások segítségével végrehajtsa bizonyos számú műveletet a saját testén, lelkén, szellemén, viselkedésén, létmód-ján azért, hogy közelítsen valamilyen boldogsághoz, tisztasághoz, bölcsességhez, tökéletesség-hez vagy halhatatlansághoz.

(Foucault 1988: 18)

Az én technológiáiban a „technológiának” azért is van kettős jelentése, mert az *én*-nek nevezett identitáskonstrukció is egyszerre testi és kulturális gyakorlatokból áll össze. Ezeket azonban nem mindig egyszerű különválasztani, ahogyan az ókori Görögországban a gya-korlatok testi (*gymnasia*) és szellemi (*meditatio*) része is egyaránt az *epimēlesthai*-ból, va-gyis az önmagával való törődésből (*taking care of oneself*) ered (Foucault 1988: 36). Az ön-magával való törődés az én technológián keresztül alakul át önmagáról való tudássá (*know yourself*). Foucault argumentációjában Platón *Szókratész védőbeszéde* című művére hivatko-zik, amelyben Szókratész az önmagáról való tudás mestereként mutatja be magát, és arra inti a bírákat, hogy az embereket erre kellene tanítani, hiszen ez (ti. a tudás) nemcsak az egyén, hanem a város javára válik. „Küldetése még az athéniak Olimpiánál aratott győzelménél is hasznosabb a városnak – mert azáltal, hogy megtanítja az embereket arra, hogyan foglalkoz-zanak magukkal, arra is megtanítja őket, hogyan foglalkozzanak a várossal”⁴ (Foucault 1988: 20 – saját fordításom). Ebben az argumentációban, amely egy az én technológiáihoz hason-ló allegorikus olvasatot kínál föl, az ember és a város egymást meghatározó relációba kerül-nek, a város az ember kiterjesztéseként értelmeződik, amelynek előrejutása az egyén önma-gáról való tudásán alapszik. Marshall McLuhan *Understanding Media* című kötetében ha-sználó metonimikus láncot alkot ember, ruha, ház és város.

4 „His mission is useful for the city – more useful than the Athenians’ military victory at Olympia – because in the teaching people to occupy themselves with themselves, he teaches them to occupy themselves with the city.”

4.1. Az ember kiterjesztései

McLuhan legtöbbet idézett kijelentése szerint a médium az üzenet, amennyiben egy másik médiumot, így új üzenetet rejt magában. Az írás a beszédet, a rögzített szó a nyomtatást. Bármely médiumnak vagy technológiának az üzenete az az arány, mérték vagy mintázat, amelyet az emberi változáshoz, viszonyokhoz hozzátesz (McLuhan 1964: 8). Évtizedek távlatából azért is kell újragondolni ezen téziseket, mert McLuhan számára a végpont a televízió médiuma volt, amelyhez képest mindent viszonyított – akkor is, amikor explicit nem erről értekezett. A globális falu elméletét nem azért szokás félreérteni és a világhálóra vonatkoztatni, mert egyébként a metafora önmagában nem lenne működőképes, hanem azért, mert a nyilvánvaló és túlidézett közhelyeken kívül számot kell vetni a változással, amelyet a posztvilágháborús amerikai társadalomban például a televízió jelentett. És jóllehet jelen dolgozatnak nem tárgya, de ez nem jöhet létre anélkül, hogy a hidegháború politikai kontextusát és mediális reprezentációját hozzá ne értenénk. A „törzsiség” fogalmát nem lehet értelmezni anélkül, hogy a kor biopolitikai tényezőit ne vennénk számításba. A jelenlegi mediális kontextusra vonatkoztatva az állítás, hogy a televízió forró médium, hiszen nem lehet „melléktevékenységként” művelni, nyilvánvalóan értelmezhetetlen, sőt újabb médiaelméleti közhelyeket hív életre. A kérdés, hogy miért és hogyan tekintette McLuhan a médiumokat egymáshoz képest elkülöníthetőnek a struktúra és a konfiguráció mentén. Ahogyan korábban utaltunk rá, médium és technológia fogalmai azért is lényegesek, mert nem felcserélhetőek, hanem egymás jelentéseit erősítik. „Pusztán csak annyi tehető hozzá, hogy bármely médium – tehát bármely kiterjesztésünk – személyes és társadalmi következményei annak az új mértéknek köszönhetőek, amely minden egyes kiterjedésünk és bármely új technológia révén beépült viszonyrendszerünkbe”⁵ (McLuhan 1964: 8, saját fordításom). Az én technológiái az én médiumaivá válnak, olyan kiterjesztésekké és kiterjedésekké, amelyek az egyént nemcsak a diszperzív hatalomhoz, hanem azon belül a saját identitásához ragasztják hozzá, annak meghatározásán vagy éppen meghatározhatatlanságán keresztül. McLuhan is leszögezi a kettősséget az öltözködés kapcsán, miszerint egyszerre van praktikus illetve szociális funkciója, hiszen nemcsak a hideg ellen véd, de az én társadalmi definícióját is végrehajtja. A divatelmélet diskurzusában az emberi test *kulturális értelemben* felöltöztetett test, így a hívős és forró médiumok egybeolvadnak. „A nyugati kultúrában a ruhák és a közvetlen környezet elemei védelmet biztosítanak, és bizonyos értelemben az én kivetülései. Testek és ruhák szimbiotikus kapcsolatban léteznek”⁶ (Craik 1994: 16, saját fordításom). McLuhannél a ruha médiuma a bőrnek a szó szoros értelmében a kiterjesztésévé válik, a ház a ruha, a város pedig a ház kiterjesztésévé. „A városok a testrészek még további kiterjesztései annak érdekében, hogy alkalmazkodjanak a nagyobb csoportok szükségleteihez”⁷ (McLuhan 1964: 123, saját fordításom). Ahogyan Foucault érvelésében Szókratész szerint az önmagával való törődés végül a várossal való törődéssé válik, úgy McLuhan voltaképpen egy test-város metoni-

5 „This is merely to say that the personal and social consequences of any medium – that is, of any extension of ourselves – result from the new scale that is introduced into our affairs by each extension of ourselves, or by any new technology.”

6 „In western culture, clothing and immediate surroundings are used to protect and project a sense of self in very literal ways. Bodies and clothes exist in a symbiotic relationship.”

7 „Cities are even further extension of bodily organs to accommodate the needs of large groups.”

mikus lánc elemeit vázolja föl, amelyben az elemek nem fölcserélhetőek, de helyettesíthetőek egymással. Médium és technológia fogalmainak egymásba játszása azért is tűnik érdekes lehetőségnek, mert a „természetes” kategóriáját mindkét érvrendszer kiiktatni látszik magából amennyiben az (organikus) testet a (mesterséges) város érthetőségi kategóriájába emeli. A hordozó és az üzenet is ebben az esetben a test lesz, amely egyszerre válik a kollektív és az egyéni identitás beíródsági felületévé.

Az automatizáltságról McLuhan azt írja, hogy megjelenésével nemcsak munkakörök, hanem mozdulatok, szokások is eltűntek, hogy természetesen – a munkahelyekhez hasonlóan – újak, addig nem ismertek jöjjenek létre (McLuhan 1964: 8). Az autót mechanikus menyasszonynak nevezi, egy olyan ruhadarabnak, amely nélkül a modern nagyvárosi élet elképzelhetetlennek tűnik. Tehát a technika, technológia és médium kifejezések viszonya tovább bonyolódik azáltal, hogy az autó maga is a test kiterjesztésévé válik, ugyanakkor egyenértékűvé egy ruhadarabbal. Az autó testtel való azonosítása, illetve identitáskonstruáló funkciója meglehetősen elterjedt jelenség. Az *Understanding Media* megjelenése után két évtizeddel később a posztmodern testelmélet egyik legtöbbet hivatkozott szerzője az autót és a testet azonosítja, éppen az identitáspolitikai eladhatóságára reflektálva: „Az autókhoz és más fogyasztási cikkekhez hasonlóan a testek is karbantartást, rendszeres ápolást, törődést és figyelmet igényelnek, hogy megőrizzék maximális hatékonyságukat. Ahogy az áruk fogyasztása növekszik, úgy nő a gondozáshoz és karbantartáshoz szükséges idő is, és ugyanaz az instrumentális racionális irányultság, melyet az árukkal szemben elsajátítottunk, befelé, a test felé fordul” (Featherstone 1997: 68). Az autó tipikus szerepe az én feljavítása, a „feljavított” vagy „eladhatóbb” én, vagyis valami értékteőbbet hozzátétele a pusztán személyiséghez képest (Featherstone 1997: 71). Mindkét okfejtésben közös, hogy az autót mint médiumot a test és az identitáskonstrukció szimbólumaként, a test gépiesítésének és a gép antropomorfizálásának eszközeként definiálja. Barbara Maria Stafford *Devices of Wonder* című, a médiumokat, illetve a vizualitáshoz köthető különféle berendezéseket használat- és társadalomtörténeti kontextusban elemző szövege Foucault késői elméletét termékenyen gondolja újra a vizualitás és medialitás kategóriáinak értelmezéséhez. Amellett érvel, hogy a társadalmi valóságnak és benne az (egy)énnek az elgondolhatóságát nagyban befolyásolja az a technológiai összefüggésrendszer, amely az adott korra jellemző. Ez azt sugallja, hogy az identitás és az értelmezés csak részben lehet önkényes, amennyiben minden esetben hatással van rá a technológiai környezet, amelyben konstruálódik. Emiatt fontos kiemelni, hogy test gépiesítése, illetve gépként való elgondolása a 19. század óta jelen van a nyugati kultúrtörténetben, s felcserélhetőségüknek lehetősége is ekkoriban jelenik meg, illetve vált ki érdeklődést. A 19. században – a tömegmédia előzményének tekinthetően – a technológiai újítások és a testi eltérések is kiállíthatóságot, pontosabban látványosságot jelentettek. A vizualitásról, látásról és medialitásról szóló mai elképzelések a 18. században kezdtek el kialakulni, amikor a felvilágosodás, a szekularizáció, majd az ipari forradalom mellett, miatt és közben kiemelt jelentőségűvé váltak a tudományos kísérletek, az optikai eszközök és a gépiesítés. A 18. század végén jelent meg az első panoptikum, s ekkor nőtt meg az érdeklődés a deszakralizált, szét-szedhető és összerakható (vagyis automatizált) test iránt is. Az „örjögő optika” korszakában megjelentek az első automaták, beszélőgépek, a robotok korai elődei. Az egyik leghíresebb nyoma ennek a „beszélő török”, amely E. T. A. Hoffmann *Az automata* című, bizonyos mértékig a *Homokember* architektusaként is olvasható elbeszélésében az idegen és megfog-

hatatlan metaforájává válik, s amely mégis szükséges az elbeszélő identitásának kialakításához. A romantika töredék-és gépkultuszát vizsgálva Stafford használatarcheológiájához hasonló következtetésre jut Földényi F. László is: „Nem meglepő, hogy az akadémiai oktatásban éppen ekkortájt terjedtek el az úgynevezett écorché-k: Jean-Antoine Houdon mechanikus, darabokra szedhető figuráit nevezték így, amelyeket egy sebészorvos irányításával készített, és amelyeket a festők oktatására használt Rómában, a Francia Akadémián. Blake, Sade, Mary Shelley vagy Hoffmann alakjai elgondolhatatlanok Houdon találmánya nélkül” (Földényi 2008: 97). Nem véletlen, hogy (túl) sokat hivatkozott munkájában Friedrich Kittler a könyvtechnikáról képtechnikára való váltás egyik sarokköveként Hoffmann *Az ördög bájitala* című szövegét teszi meg: „[...] a táj, ahova Hoffmann vezeti vagy csábítja az olvasót, nem más, mint amelyben a kolostor található, ahol maga a regény cselekménye kezdődik és végződik. A képzelet segítségével e tájba helyezett olvasók tehát ugyanazokat az egyházi festményeket és szentképeket látják, amelyeket a hős látott. [...] Egyszerűen írva áll, hogy a német romantika sikeresen örökebe lépett a reneszánsz camera obscuráinak és a barokk laterna magicáinak” (Kittler 2005: 115, 116). Antropológiai értelemben tehát a 18–19. század fordulóján a különféle elméleti paradigmaváltások és tudományos újítások következtében az olvasás optikai funkciókkal telítődött, míg a test értelmezése gépiesült, s ezek a folyamatok az ipari forradalmon keresztül átívelve egészen a 21. századig hatással vannak a testek és identitások elgondolhatóságára.

4.2. A test technikái

Az antropológus Marcel Mauss a test technikái (techniques of the body) alatt azt a gyakorlatot érti, amikor bizonyos viselkedési és öltözködési konvenciók megváltozott testtartással vagy mozdulatokkal járnak. „E kifejezések alatt azokat a módozatokat értem, amelyek szerint az emberek az egyes társadalmakban, a hagyományok szerint, használni tudják saját testüket” (Mauss 2000: 425). A legkézenfekvőbb példa erre nyilván a magas sarkú cipő, azonban, visszautalva Entwistle autentikusság és mesterkélttség ellentétpárjára, meg kell jegyezni, hogy a különböző ruhadarabok viselete nem adekvát társadalmi környezetben ugyanúgy megváltozott mozdulatokat eredményezhet. Hangsúlyozni szeretném, hogy Mauss is kiemeli ezen technikák és szokások társadalmiságba, illetve hagyománypozíciókba való beágyazottságát, vagyis bizonyos mozdulatok dekontextualizálása egészen más következtetésekkel járhat. Fontos mozzanata az elméletnek, hogy Mauss nem zárja ki a médiumok szerepét, sőt bevonja őket a hagyományba, és így lehetőséget ad arra, hogy a szokások, mozdulatok és testek – némi tautológiával kifejezve – mediális átjárhatóságát is figyelembe vegyük. „Beteg voltam New Yorkban. Azon töprengtem, hol láttam én már így jární fiatal lányokat, mint ahogy az ápolónőim járnak. Volt időm töprengeni rajta. Végül rájöttem, hogy a moziban. Amikor visszajöttem Franciaországba, megfigyeltem, főleg Párizsban, ennek a járásmódnak a gyakoriságát: a lányok franciák voltak, és ugyanúgy jártak. Az amerikai járásmód a mozi jóvoltából elkezdett nálunk is meghonosodni” (Mauss 2000: 428).

Nyilván lehetne amellettt érvelni, hogy ez pusztán a globalizmus fenomenológiájának egyik igen korai megállapítása, azonban az ebben rejlő újítást és lehetőséget is észre kell vennünk. Ha minden médium tartalma egy újabb, ebben az esetben a mozi tartalma nem csupán a test vagy annak technikája – az én és annak technológiája –, hanem egy új hagyo-

mánypozíció, ezáltal egy újabb identitáspozíció kialakításának lehetősége. Hogy ez miként alakulhat ki, az a reprezentáció kérdése, amely pedig ideológiai kérdés. Ahogyan minden új médium addig soha nem tapasztalt rendszert hoz létre, úgy születtek szokások, mozdulatok is – s ennek egyik legékezebb példája, ahogyan néhány hónappal ezelőtt az Apple vállalat levédette az iPhone és az iPad érintőképernyőjének feloldásához szükséges ujjmozdulatot. A nyugati társadalom erre irányuló eljárásai lassan létrehoznak egy nagy, közösen szabályozott testet, amelyen belül az egyéni eljárások, az én technológiai csak bizonyos szabadságot engedélyeznek.

5. Testem határai világom határait jelentik – Cindy Sherman, Orlan és a posztmodern testfogalom változatai

A test a 19. században adott esetben még csak vásári látványosságnak számított, a 20. században azonban a művészet technikája és médiuma lett. A század második felében, különösen az 1960-as években kialakuló, a társadalmi mozgalmakkal közösséget vállaló fluxus, happening, akcionizmus irányzatokban a test és annak kisajátítása bevett gyakorlat volt. Nem túlzás állítani azt sem, hogy a Gordon Matta-Clark és Trisha Brown nevével fémjelzett New York-i közösség a testet nemcsak eszköznek, hanem szükséges rossznak is tekintette, és határait a végtelenségig próbálta feszegetni nemcsak a tánc, hanem az egyéb művészeti ágak testmetaforái kapcsán is.⁸

Marina Abramovic 1975-ös *Tamás ajkai* című akcióját – miután elkezdett vészesen vérezni a (vörös) csillag alakú seb, amit magán ejtett – tizenhárom percig bírta nézni a közönség, majd orvost hívtak a művészhez. Chris Burden szintén 1975-ös *Doomed* című performanszában egy üveglap mögé feküdt étlen-szomjan, és úgy akarta kivárni halálát. 30 óráig feküdt ott, majd orvost hívtak. A test eme kisajátításai egy ponton saját magukba fordulnak át, és inkább hasonlítanak látványossághoz, elborzasztó cirkuszi mutatványhoz, mint az ideológia csapdáira reflektáló műalkotáshoz. Ahhoz, hogy a test egyszerre működjön a saját, és a műalkotás médiumaként, több tényező együttállására van szükség. A dolgozat záró részében Cindy Sherman és Orlan munkáin és performanszain keresztül szeretném illusztrálni, mi történik akkor, amikor a nyelvi, a képi és a testi fordulat posztmodern közhelyei egyszerre lépnek működésbe, és hozzák létre a tökéletesen individuális, ugyanakkor irányított és közösségi testet, amely egyszerre test, médium, technika, műalkotás és termék. Ludwig Wittgenstein korai munkájának egyik híres tétele szerint „5.6. *Nyelvem határai világom határait jelentik*” (Wittgenstein 2004: 81, kiemelés az eredetiben). Wittgenstein ezen munkájában a világ tényeit (vagyis a világot, ami tényekből áll) elgondolhatónak véli ugyan képekben, ám csupán annyiban, amennyiben a képek nyelvként létezhetnek (lásd Wittgenstein 2004: 19–21). W. J. T. Mitchell a képi fordulat (*pictorial turn*) terminus beve-

⁸ Gyengén bár, de reflektálni próbált erre a londoni Barbican Art Galleryben rendezett *Pioneers of the Downtown Scene, New York 1970s* – Laurie Anderson, Trisha Brown, Gordon Matta-Clark elnevezésű kiállítás is, amely 2011. március 3. és május 22. között volt látható. A fényképes és videós dokumentáció részletes bemutatása mellett minden második órában élőben próbáltak rekonstruálni bizonyos performanszokat. Hozzá sem kell tenni, hogy ezzel a referencialitást teljesen összekeverve éppen a lényegét és eredeti kontextusát vették el ezeknek az alkotásoknak, amelyek így semmivel sem jelentettek többet egy átlagos kortárs színházi élménynél.

zetésekor azt állítja, hogy bár minden kor törekszik a képeket és a szavakat kijátszani egymás ellen, a képek alapvetően átvették az uralmat a szavak fölött (Mitchell 2008). A már idézett Barbara Maria Stafford szerint a média számtalan hontalan víziót (*fugitive visions*) szabadított fel, amelyeknek létmódja dominánsan nyelvi, hiszen a nyugati társadalmakban a vizuális kultúra is az olvasás metaforájára épül (Stafford 1996: 20–42). Mindezek mellett pedig jelen van a már említett testi fordulat, amely a testet mind vizuálisan, mind szemantika-
ilag domináns szimbólummá tette, és az én elbeszélhetősége immáron a test elbeszélhetőségévé is válik.

5.1. Cím nélkül – Cindy Sherman

Cindy Sherman amerikai fotóművész mindezen problémákat korántsem marginális pozícióból tematizálja, hiszen a legfrissebb adatok szerint a világon a 12., míg a fotósok között az első az eladási listákon,⁹ a legnagyobb gyűjtemények állandó szereplője, a kánon megkerülhetetlen része és alakítója. Sherman munkáinak legfontosabb jellemzője, hogy saját maga fotósa és modellje is egyben. Legendás, hogy még asszisztenst is ritkán alkalmaz, ő maga a stylist, a fodrász és a dizlettervező, megvalósítva egyébként ezzel valamiféle rituális és teátrális Gesamtkunstwerk-variációt is. Shermannek sikerült az, ami kortársainak a legtrikább esetben, hogy képes volt továbblépni egyrészt a könnyed posztmodern pastiche-játékok ismétlésén, másrészt a pusztán társadalmi aktivizmusra épülő feminista művészetben, és mindkettő eszköztárát megtartva továbbfejlesztette, és a vizuális elbeszélés magas szintjére emelte azokat. Az 1977 és 1987 között készült *Untitled Film Stills* („cím nélküli állóképek”) sorozatok főleg az 1950-es évek női sztereotípiáihoz nyúltak vissza, kiforgatva és kizökkentve az ideologikus képeket. Sherman állóképei a megjelenés egyszerűségében nyernek értelmet, és úgy forgatnak ki elnyomó konvenciókat, illetve hoznak létre bonyolult kulturális utalásrendszereket, hogy közben egy pillanatilag sem válnak közhelyessé. Mondhatni, hogy a fotó maga ezeken a képeken nem is médiumfunkciójában van jelen, vagy legalábbis csak annyiban, hogy megjeleníti a testet, amely pedig a valódi médium. Több kritika kiemeli (György 1995; Mulvey 1996) annak fontosságát, hogy a képek cím nélküliek. A képeknek voltaképpen az a címük, hogy cím nélküliek, és így a címadás vágját élesztik fel. Ez alátámasztja a korábbi szöveghelyen röviden ismertetett elméleteket kép és szöveg viszonyáról. A nyugati kultúrtörténetben az én, az önmagaság elbeszélhetősége csak történetiségben, és csak nyelvben mehet végbe. A posztmodern irodalomtudomány közhelye lett, hogy a nagy elbeszélések megszűnésével az én töredezettségére a csonkolt nyelvhasználat reflektál. Sherman képei megjelenítik ezt a kulturális axiómát, és megmutatják, hogy milyen szemantikai bonyodal-makkal járhat, amikor az én elbeszélése nemcsak a nyelv, de a test által is csak töredezetten mehet végbe. Laura Mulvey kiemeli, hogy az idő előrehaladtával Sherman képei optikailag egyre közelebbivé válnak, miközben a belső felé haladnak, fölszámolva ezzel a homogén felszín álcáját (Mulvey 1996: 67). Az 1970-es évek végén készült emblematisz fotókon inkább a beállítás, a külső környezet a hangsúlyos (könyvtár, városrészlet, konyha). Az 1983-as sorozat a divatvilág kritikáját adja az eltűzöttan, csillogóan kisminkelt, ám széteső arcokra koncentrálva, míg végül az én csak egy sütemény maradványain tükröződve, teljes másodlagos-

⁹ *Art Price: Contemporary Art Market 2010/2011*. A legmagasabb ár, amelyet ebben az évadban aukción fizettek Sherman munkájáért, 2 369 120 euró volt.

ságban és kifordítottságában látszik. Túlságosan egyszerű volna Sherman képeit a fogyasztói kultúra kritikájaként vagy a női sors megjelenítéseként értelmezni. Sherman ugyanis több fotósorozatot készített a *Vogue* számára is, többek között ismert mesefigurák rémségesen eltorzított bőrébe bújva. „A sztereotípiák uralják az egyéniséget, és Sherman kérdése tulajdonképpen az, hogy a sokszorosítások rendjében az individuum miként valósíthatná meg magát másként, mint a nagy sztereotípiák szerepkészletének felhasználása által” (György 1995: 61). Hogyan lehet a divat egyszerre felszabadító és elnyomó? Hogyan lehet nyelv nélkül elbeszélni a történetet? Sherman fotói ugyanezen retorikai törések mentén haladnak, és azt igazolják, hogy az anyagi kultúra termékei az ideológiai változások indikátorai is lehetnek. Az 1970-es években jelentek meg azok az előadók, akik felismerték a szerepjátszásnak és az identitás eladhatóságának előnyeit, és tették idézőjelbe az ömagaságot. Mick Jagger, David Bowie, majd Madonna Cindy Shermanhoz hasonlóan állították be saját testüket a leskelődők előtt, és hoztak létre különféle, egymással sokszor semmiféle kapcsolatot nem mutató perszónákat (erről pl. lásd Whiteley 1997). Ez egyébként azt a kérdést is értelmetlenné teszi, hogy Sherman itt *saját magaként* szerepel-e képein. Napjaink egyik legnépszerűbb előadója, Lady Gaga már saját, Joe Calderone nevű férfiénjét is létrehozta, aki nemcsak klipekben szerepel, de az élő fellépéseken is külön alteregóvá vált. Mindez azt mutatja, hogy az önmagáról való tudás és az azt feltételező bonyolult műveletek ugyanolyan csonkolás alá eshetnek, mint az elbeszélhetőségüket feltételező nyelv, s ez éppen az egyenrangúságot bizonyítja. Mulvey az abjekció fogalmával elemzi az *Untitled Film Stills* önmagukból egyre inkább kiforduló nőalakjait. Judith Butler az egyébként Julia Kristevától származó kifejezést magától értetődő módon alkalmazza azokra a testekre, amelyek valamilyen értelemben nem jelentősek (*bodies that don't matter*). Azonban itt már nem pusztá marginalizációról, kiszorítottságról vagy elgondolhatatlanságról van szó, hanem arról, hogy ezek a testek nemcsak a jelentőseket legitimálják, hanem éppen saját magukat is (Butler 2005: 17–18, 23). Butler szerint az abjekcióban benne rejlik a kategóriák mobilizálása, és a nem jelentős testek még nem szubjektumok ugyan, de a „szubjektum territóriumának konstitutív külsejét alkotják”. Butlernek azon elgondolása, miszerint az identitás performansz jelleggel megy végbe, illetve történik, termékeny módon gondolja tovább Foucault elméleteit, egyben azt is megmutatja, hogy az „korai” és „késői” Foucault gondolatmenetei nem feltétlenül ellentétesek. Mindaz, ami a test állandóságát létrehozza, anyagi természetű, amely anyagiság a hatalom megalosulásának legtermékenyebb módja. Ez a megközelítés azért lehet gyümölcsöző Cindy Sherman képeinek elemzésekor, mert jelentőséget tulajdonít az identitásnak és az ideológiának is, ugyanakkor nem zárja ki az individuum létezését sem – jóllehet nem is állítja annak elbeszélhetőségét. A kérdés már nem csak az, hogy ki beszél, amikor én szólok hozzád (lásd Butler 1997), hanem az, hogy minek a médiuma az a nyelv, amelyen lehetséges az elbeszélés.

5.2. „Orlan maga egy test”

A francia művész, Orlan a test határait rajzolja újra, miközben a test térben való elhelyezkedésének konvencióit töri meg. Habár több évtizede mutat be különböző performanszokat, leginkább az 1990-ben, egy véletlen műtét kapcsán elinduló *The Reincarnation of Saint Orlan* elnevezésű sorozat kapcsán robbant be a köztudatba. Az Orlan-perszónát még 1971-ben adaptálta, az elején inkább a vallásos ikonográfiára rájátszva (Szűz Mária, Szent Teréz) „arra az álszentségre próbált rávilágítani, ahogyan a nyugati kultúra a nőket madonnákra és

ribancokra osztja” (idézi Ince 1998: 111). Az 1990-ben kezdődő sorozat továbbra is a nyugati kultúra ikonikus nőalakjait hozta játékba, azonban radikális újítással: Orlan plasztikai műtéteknek veti alá magát, melyek során a művészettörténet ismert nőalakjainak attribútumait operáltatja magára. Így rendelkezik manapság Mona Lisa homlokával, Európa szájával és Diana orrával. Orlan a műtétek alatt helyi érzéstelenítést kap, tehát végig magánál van, ami lehetővé teszi, hogy interakcióba lépjen a befogadókkal. „1993 novemberében történő, *Omnipresence* című operációját – melynek során a Mona Lisa homlokát megidéző implantációkat raktak be szemöldökei fölé – tizennégy, a világ különböző pontjain elhelyezkedő galériába közvetítették”¹⁰ (Ince 1998: 113, saját fordításom). Orlan műtéteivel látszólag párhuzamokat von a vallási alapú mártírság, a kisajátított női test és a szépészeti beavatkozások rituáléja között, a probléma azonban ennél bonyolultabb. Orlan a saját testének a határait nyitja meg, belevág az élő húsba, ezzel az operáció már nem pusztán az én hermeneutikájának műveleteivé, hanem konkrét műtétté is válik. Lebontja, és szó szerintivé teszi az „operating theatre”¹¹ metaforáját, és egy elképzelt, megtervezett testet hoz létre nem szépülési vagy fiatalodási szándékkal. Orlan több interjúbán kifejtette, hogy használja és kihasználja a fejlődő technológia nyújtotta lehetőségeket, vagyis minden műtétet részletesen és előre megtervez. Manapság a plasztikai sebészetben olyan szoftvereket használnak, amelyek lehetővé teszik a test három-, sőt négydimenziós modellezését, imitálják a tervezett beavatkozást és szimulálják a végeredményt. Lényeges az imitáció és szimuláció fogalmainak jelenléte, mert ebben a relációban az eredeti-másolat viszonyrendszer egyszerűen elveszti a jelentőségét. „Hasonlóan azokhoz a technikákhoz, amelyek a tudósok számára lehetővé teszik a genetikai struktúrák dekódolását és olvasását, ezen új vizualizációs technológiák is egy vizuális médiumba transzformálják az anyagi testet” (Balsamo 2009). W. J. T. Mitchell Benjamin-parafrázisának kifejezésével élve, a virtuális tér tervezői (*the designer of the virtual space*) dolgoznak a testeken, amelyek immáron nemcsak a térben léteznek (Mitchell 2006: 321). Ezzel nem kevesebb állítható, mint hogy a jelenlegi nyugati kultúrában a testnek minden egyes részlete módosítható, vagyis az én technológiai többé már nem merülnek ki az önmagáról való tudásban, hanem a test határait is átrendezik. Visszatérünk a 19. században népszerű bábukhoz, a szétszedhető és összerakható, részleteire bontható testhez, amely nem modell immár, hanem a poszthumán tény. A gépmetafora fordulatot vesz, az alá-fölé rendeltségi viszony megkérdőjeleződik, és az evolúció végpontját elérő testek – ahogyan Orlan művészettörténeti nőalakok jellegzetességeiből összerakott arca – már csak részleteiben értelmezhetőek. Azonban Orlan esetében felmerül még egy probléma, ami az új, poszthumán felszín létrehozásánál is elemibb módon írja fölül a bevettnek látszó sztereotípiákat és konvenciókat. Kate Ince összefoglaló tanulmányának legfontosabb részében arról beszél, hogy a testbe írt, és korábban szinte kizárólag szubkulturálisan létező jelek szerepe az 1990-es évektől megváltozik. Ahogyan korábban utaltunk rá, a nyugati kultúrában a test kulturális értelemben felöltöztetett test, a bőr és a meztelenség köre nemcsak tabusítások, de büntetőjogi szankciók sora is épül (lásd még a közszeméremsertést). Ruha és test binaritásként működnek, és míg a ruha mindig mesterségesnek tűnt, a test a természetesség képzetét hordozta. Ez nyilvánvalóan megdőlt, hiszen amellett, hogy a ruhák rendszert hoznak létre és jelekként értelmezhetőek, a test

10 „Her November 1993 operation, *Omnipresence*, in which implants were inserted above her eyebrows in imitation of the Mona Lisa’s forehead, was transmitted live from New York to 14 galleries around the world.”

11 A műtő angol elnevezése operáló színház, bár legtöbbször a rövidített OR formában használatos.

is kihangsúlyozza a diszkurzivitást és a konstruáltságot. Az elmúlt két évtizedben a test felszínére bevéselt jelek nemcsak elterjedtek, de bevett gyakorlatok lettek, a bőr pedig felfedezésre váró felületté vált, amely a ruha funkcióit kezdi átvenni. Kate Ince ezt nevezi a bőrfelszín hirdetésének (*advertisement of the skin*), amely egyrészt a bőr státuszának megváltozására, másrészt pedig a test metafizikai fogalmának megváltozására hívja föl a figyelmet. A bőr és a test különböző, eddig homogénnek tűnő felületeinek rétegzett felbontásával, illetve a bőr és a test kulturális gyakorlatokba való bevonásával a ruha és a test konvencionális fogalmai is átrendeződtek. Míg korábban a ruha volt az, ami a testet mint hordozót a külvilágtól elválasztotta, ebben az esetben a bőr lesz a látható test felszíne, megbontva ezzel a korábbi binaritást. Orlan szó szerint rétegekre szedi ezt a homogén felszínt a színház, a teatralitás, a performansz fogalmai mentén (Ince 1998: 116–119).

Ahogy Sherman képei esetében, Orlan munkásságát is szokás a pszichoanalitikus gyökerű, posztstrukturalista módszertannal dolgozó feminizmus szemszögéből elemezni. A test, amely a társadalmi imaginárius formálója, nem empirikus, hanem szimbolikus, amelyben az anatómiai tulajdonságokhoz való metaforikus viszony a kultúra és a társadalom értékcapcsolásait formálja. A test domináns módon genderrel, azaz társadalmi nemmel bír, és ez akkor is így van, amikor ez a kódoltság nem egyértelmű, vagy éppen amikor a kódrendszerek keverednek egymással. A tükör, amely a poszt-Lacan feminista diskurzus egyik centrális metaforája, itt láthatóságot generál, amely az előítéletekre hívja föl a figyelmet. Anna Balsamo kiváló tanulmányában megjegyzi, hogy az antropometria esetenként kifejezetten fasisztoid tulajdonsággal bíró tudományát a mai napig hasznosítják nemcsak a plasztikai sebészetben, de az anyagi kultúra tervezési folyamatánál is. Ennek az az oka, hogy meg kell határozni egy átlagos testet, egy átlagos fület vagy egy szimmetrikus arcot annak érdekében, hogy a deformitások korrigálhatóak legyenek. „A kozmetikai sebészet tehát nem pusztán »a női arculat megkonstruálásának« diszkurzív felülete, hanem valójában egy anyagi terep is, ahol a női testet sebészeti úton felnyitják, nyújtják, vágják, és helyreállítják a fizikai megjelenés kulturális és legfőképpen ideológiai mintái alapján” (Balsamo 2009). Egy ágy vagy irodabútor megtervezésénél az átlagos test adataihoz igazodnak, hogy minél szélesebb rétegek számára legyen használható a termék, az esztétikai sebészetben átlagos adatokat vesznek, hogy előállítsanak egy terméket, amely mag a test. A különféle fizikai és kulturális műveletek során áteső test így már nem csak saját médiuma lesz, hanem egyenértékűvé válik a tárgyi kultúra bármely egyéb, tetszés szerint módosítható darabjával. Orlan performanszai nemcsak a szimbolikus női testtel kapcsolatos előítéletekre és a létrehozható szimmetriák ideológiai beágyazottságára hívják föl a figyelmet, hanem arra a tényre is, hogy a testhatár is megváltoztatható, a képzet módosítható, és a domináns ideológián egyre több rést lehet ütni.

6. Az én médiatechnológiai

Jelen dolgozat arra próbált meg kísérletet tenni, hogy a kultúratudomány különböző, egymásra ható vagy egymást kiegészítő diskurzusait összeolvasva elemezze test, technika, médium és divat fogalmait, és azok társadalmi-kulturális beágyazottságát. Marshall McLuhan tézisei a médiumok és a társadalom viszonyának képlékenységére is felhívják a figyelmet, arra, ahogyan az egyes technológiai változások nemcsak az én, de a test határait is megváltoztatják. Michel Foucault késői elmélete az én technológiáiról az antikvitás és a kora ke-

reszténység gyakorlatainak allegorizálásával tesz javaslatot egy olyan fogalom megalkotására, amely az identitásfogalom kialakításakor az individuumot a korábbiakhoz képest jobban figyelembe veszi, ugyanakkor hangsúlyozza annak diskurzushoz kötöttségét. A divatelmélet mint részdiszciplína mindkét szerző elméleteit termékenyen adaptálta tárgyához, hiszen olyan gyakorlatokat elemez, amelyek nemcsak az öltözködési szokásokkal, de egy adott kor társadalmának tárgyi kultúrájával is számot vetnek. Jelenleg minden afelé mutat, hogy az anyagi kultúra elemzésével számos ideológiai tanulság szűrhető le. A nyugati kultúra elmúlt évtizedeiben egyértelművé vált, hogy az identitás már nem szükségszerűen sors, hanem választás kérdése is, azonban hangozzék ez bármilyen egyszerűen, a választás számos bonyolult gyakorlatot tartalmaz. A kérdés pedig az, hogy milyen ideológiai és diszkurzív feltételek kelljenek ahhoz, hogy ez a választás megvalósuljon, azaz továbbra is megmarad az identitás folyamatszerűségének instabilitása. Az ember mesterséges előállíthatósága, illetve gépekkel való metaforizálhatósága először a 19. század elején vált elgondolhatóvá, hogy aztán az eltelt idő alatt ezt a bizonyos metaforizáltságot lebontsa magáról, és megkérdőjelezze a határokat, majd ezzel az én technológiáiból egy új allegóriát hozzon létre. Az identitás, amely egyrészt a testi (fizikai-biológiai-materiális) énből, másrészt az én tudatából (*self*) rakható össze, a technológiákon keresztül konstruálódik, s mint ilyen, műveletek és választások terméke. Test, technológia, társadalom és médium materiális, vizuális és szemiotikai artikulációt nyerne, amelyek megváltoztatják egymás viszonyrendszerét. Amikor nyelvi, képi és testi fordulatról beszélünk, valójában az identitás narrativizálhatósága is kérdéssé válik. „Az értetőség történetileg módosítható kritériumai” (Butler 2005: 27) miatt a történetiség elbeszélésének nemcsak a módjai, de a kódrendszerei is átírhatóak, így válhat szimbolikus nyelvvé a test is, a feljavított, az engedelmes, a médium, az üzenet.

Hivatkozott irodalom

- Balsamo, Anne ([1992] 2009): *Pengeélen. A kozmetikai sebészet és a nemmel bíró test technikai előállításai*. Online: <http://apertura.hu/2009/tel/balsamo> (2011-12-22).
- Barthes, Roland (1999): *A divat mint rendszer*. Budapest: Helikon.
- Butler, Judith (2005): *Jelentős testek. A szexus diszkurzív korlátairól*. Budapest: Új Mandátum.
- Craik, Jennifer (1994): *The Face of Fashion: Cultural Studies in Fashion*. London: Routledge.
- Davis, Fred (1992): *Fashion, Culture and Identity*. Chicago: The University of Chicago Press.
- De Man, Paul (2006): *Az olvasás allegóriái. Figurális nyelv Rousseau, Nietzsche, Rilke és Proust műveiben*. Budapest: Magvető.
- Entwistle, Joanne (2000): *The Fashioned Body. Fashion, Dress and Modern Social Theory*. Cambridge, UK: Polity.
- Entwistle, Joanne (2000): Fashion and the Fleishy Body: Dress as Embodied Practice. *Fashion Theory: The Journal of Dress, Body & Culture* 4 (3): 323–347.
- Featherstone, Mike (1997): A test a fogyasztói kultúrában. In *A test. Társadalmi fejlődés, kulturális teória*. Mike Featherstone, Mike Hepworth és Bryan Turner (szerk.). Kecskemét: Jászöveg Műhely.
- Finkelstein, Joanne (1999): Chic – A Look That’s Hard to See. *Fashion Theory: The Journal of Dress, Body & Culture* 3 (3): 363–385.
- Finkelstein, Joanne (2007): Sikkelmélet. *Café Babel* 54: 31–41.
- Foucault, Michel (1997): A szubjektum és a hatalom. In *Testes könyv II*. Kiss Attila Attila, Kovács Sándor s. k. és Odorics Ferenc (szerk.). Szeged: Ictus–JATE.

- Foucault, Michel (1998): A diskurzus rendje. In *A fantasztikus könyvtár. Válogatott tanulmányok, előadások és interjúk*. Budapest: Pallas Stúdió –Attraktor Kft.
- Foucault, Michel (2000): *A szavak és a dolgok: a társadalomtudományok archeológiája*. Budapest: Osiris.
- Foucault, Michel (1996): *A szexualitás története I. A tudás akarása*. Budapest: Atlantisz.
- Földényi F. László (2010): A mozgókép utáni vágy. In *Képek előtt állni*. Pozsony: Kalligram.
- Gutman, Huck, Patrick Hutton és Luther H. Martin (1988): *Technologies of the self: A seminar with Michel Foucault*. Amherst: University of Massachusetts Press.
- György Péter (1995): Sztereotípa és identitás. Cindy Sherman. In *Művészet és média találkozása a boncaszalon*. Budapest: Kulturtrade.
- Ince, Kate (1998): Operations of Redress: Orlan, the Body and Its Limits. *Fashion Theory: The Journal of Dress, Body & Culture* 2 (2): 111–127.
- Kittler, Friedrich (2005): *Optikai médiumok*. Budapest: Ráció.
- McLuhan, Marshall (1964): *Understanding Media: The Extensions of Man*. New York: McGraw–Hill.
- Macmillan, Alexandre (2011): Michel Foucault's Techniques of the Self and the Christian Politics of Obedience. *Theory, Culture & Society* 28 (4): 3–25.
- Mauss, Marcel (2000): *Szociológia és antropológia*. Budapest: Osiris.
- Mitchell, W. J. T. (2008): *A képek politikája*. Szeged: JATE Press.
- Mitchell, W. J. T. (2006): The Work of Art in the Age of Biocybernetic Reproduction. In *What do pictures want? The Lives and Loves of Images*. Chicago: Chicago University Press.
- Mulvey, Laura (1996): Cosmetics and Abjection: Cindy Sherman 1977–1987. In *Fetishism and Curiosity*. Bloomington: Indiana University Press.
- Proust, Marcel (1983): *Az eltűnt idő nyomában II. – Bimbózó lányok árnyékában*. Budapest: Európa.
- Riffaterre, Michel (1998): A fikció tudattalanja. In *Narratívák 2. Történet és fikció*. Thomka Beáta (szerk.). Budapest: Kijárat.
- Simmel, Georg (1973): A divat. In *Válogatott társadalomelméleti tanulmányok*. Somlai Péter (szerk.). Budapest: Gondolat.
- Stafford, Barbara Maria és Frances Terpak (2001): *Devices of Wonder: From the World in a Box to Images on a Screen*. Los Angeles: Getty Research Institute.
- Stafford, Barbara Maria (1996): *Good Looking. Essays on the Virtue of Images*. Cambridge, MA: Massachusetts Institute of Technology Press.
- Whiteley, Sheila (1997): *Sexing the Groove. Popular music and gender*. London: Routledge.
- Wittgenstein, Ludwig (2004): *Logikai-filozófiai értekezés*. Budapest: Atlantisz.