

Bényei Tamás

### Az utolsó krimi

„A legfontosabb azonban a következő: uralkodót és alattvalót azonos módon kell felfognunk, mindkettőt érző, akaró, gondolkodó lényként – és meg kell tanulnunk következtetni, hogy mindenütt szubjektív, láthatatlan élet tartozik minden testhez, amelyben mozgást látunk vagy sejtünk.” (Nietzsche, *A hatalom akarása* 221)

#### 1.

Philip K. Dick regényét természetesen nem kronológiai tekintetben nevezem utolsó kriminek, hiszen a műfaj nem ért véget a regény megjelenésekor, vagyis 1968-ban. Leginkább filozófiai értelemben tekinthetjük az *Álmodnak az androidokat* a detektív-műfaj utolsó – talán inkább végső, terminális – képviselőjének, és csakis akkor, ha úgy gondoljuk, hogy a műfaj Szophoklész tragédiájával, az *Oidipusz királlyal* vette kezdetét, mindvégig megőrizve annak alapképletét. Ez esetben ugyanis a detektívtörténet, a nyomozás tétje nem más, mint a személyes identitás mibenléte, az önismeret, a „ki vagyok én?” kérdése, s Dick regényét épp az kapcsolja össze mélyen mind az *Oidipusz királlyal*, mind a detektív-műfaj filozófiai lényegével, hogy ez a kérdés összefonódik egy másik, többek közt filozófiai alapkérdéssel, a „micsoda az ember?” kérdéssel. Ráadásul mind Oidipusz, mind a – főként Ridley Scott filmváltozatában, a *Szárnyas fejevadásban* – az amerikai kemény krimik lepusztult nyomozóiról mintázott Rick Deckard azzal kénytelen szembesülni nyomozása végén, hogy ő maga is kezdettől fogva mélyen érintett volt abban a rejtélyben, amelynek afféle külső szakemberként való felderítésére vállalkozott.

A Szfinx feladványa (melyik lény jár először négy lábon, majd két lábon, végül pedig három lábon?), amelynek megfejtése révén Oidipusz Théba királya lesz, az ember meghatározására kérdez rá, és kapcsolatban áll a dráma alapkonfliktusával, vagyis azzal, hogy Oidipusz vérfertőzést követett el, áthágta a kultúra és a természet, az ember és a nem-ember közötti határvonalat, s ekként alapjaiban rendült meg saját önmeghatározása mint emberként való önmeghatározás. Voltaképpen hasonló határáthágást követ el Deckard, amikor egy android nővel hál: ekkor – és végig a regény során – a saját identitásával kapcsolatban feltett kérdés saját maga ember-mivoltának válságával és megkérdőjeleződésével jár együtt.

Az Oidipusz-történet motívumai közül rengeteg megtalálható Deckard történetében, bár többnyire áthelyeződve, módosítva: a betegségtől, dögvésztől sújtott város például, ahol pusztulnak a növények és az állatok, az atomháború utáni San Francisco, genetikai mutánsaival és a kihalt állatok tömegével. Egy másik oidipuszi motívum a regény egyik alapkérdésével függ össze, nevezetesen azzal, hogy voltaképpen miért kell likvidálni az androidokat. A filmváltozatban rögtön kriminalizálódnak az androidok, már az elején megtudjuk, hogy lázadó, gyilkoló robotokról van szó, a regényben viszont csak jóval később esik szó az androidok konkrét bűnéről, miután már megkérdőjelezhetetlenül kiderült, hogy nincs helyük a Földön; vagyis sokáig úgy tűnik, hogy nem valamely tettükért kell pusztulniuk, hanem egyszerűen azért, mert vannak, illetve mert olyanok, amilyenek. Noha erre a kérdésre még vissza kell majd térnünk, ebben a kontextusban az androidok alakja úgy

is értelmezhető, hogy – akárcsak az *Oidipusz királyban* – az átoktól sújtott város valakiben vagy valamiben törvényszerűen megtestesíti azt a „bűnt”, amelynek büntetéseképpen legalább értelmet nyer a pusztulás, és az ekképpen azonosított „bűnösöket” igyekszik kivetni önmagából.

Az oidipuszi keresés („tudnom kell, ki és mi vagyok”) dramatizálása a regényben többszörös áthelyeződésen, áttételen keresztül történik: először az android nő, Rachael Rosen kénytelen szembesülni a kérdéssel, majd Deckard egyik doppelgängere, a fejvadász Phil Resch (119), aki egy darabig – Deckarddal és az olvasóval együtt – androidnak hiszi magát. A főszereplő Oidipusz-Deckard csak az androidokkal való kapcsolat révén jut el odáig, hogy önmaga számára is feltegye a saját azonosságára vonatkozó kérdést, s hogy akut identitásválsága egyben ember-voltának válságával is jár, az abból is kitűnik, hogy az oidipuszi motívumok a regény végén feltűnő módon körülötte csoportosulnak: „Sorscsapás vagyok [*scourge*] – kesereg Deckard –, akár az éhínség vagy a pestis [a *plague* jelent „dögvészt” is]. Amerre járok, ősi átok követ” (193). Deckard számúzi magát, elvonul a pusztaságba, a halál földjére, kecskéjének pusztulása pedig ugyancsak saját számkivettségére, bűnbak-mivoltára utal (a megvakítás motívuma a filmváltozatban válik hangsúlyossá mint az androidok „bosszúja” az embereken).

Deckard identitásválságának és önmegismerésének mélyebb logikája is az Oidipusz-mítoszét követi: „amit én tettem –tűnődik Deckard az androidok kiiktatása után –, az igenis nekem is idegen volt. Körülöttem minden természetellenes lett. Én magam is természetellenes lettem [az eredetiben: „I have become an unnatural self”, vagyis szó szerint „természetellenes én lettem”], akárcsak a vérfertőzés bűnébe esett thébai király. Vagyis mintha Deckard annyiban lenne Oidipuszhoz hasonlatos, hogy történetének tanúsága szerint épp az emberi norma áthágása, az embertelenné, a nem-emberré válás során válhat valaki igazán emberré; az oidipuszi kérdés Michel de Certeau-féle átfogalmazásában: „Valóban csak akkor válok emberré, amikor már nem vagyok semmi?” Deckard azért lehet Oidipusz cyberpunk utódja, mert voltaképpen ugyanazt az utat járja be, önmagától idegenedve el azért, hogy rákérdezhessen önmagára, s hogy ebben a kérdésben valósítsa meg azt, amit a válaszban szeretne: az ember éppenséggel az a lény, aki nem tudja, kicsoda, aki felteszi a létre vonatkozó kérdést.

A kultúra és a természet közötti alapvető határt meghúzó incesztus-tabu áthágásának motívuma más szinten is jelen van az *Álmodnak az androidokban*: mint John T. Irwin írja, a vérfertőzés tabujának lényege nem más, mint hogy elválasztja egymástól azokat, akik épp azért tudják pontosan, hogy kik ők, mert felismerik a rokonaikat, és azokat, akik nem ismerik önmagukat, nem rendelkeznek öntudattal, mert nem ismerik fel saját rokonaikat. Az incesztus nemcsak az ember alattitól, de az emberfelettitől is megkülönbözteti az embert (hiszen a vérfertőzés az istenek között éppoly gyakori, mint az állatvilágban) – s ez az androidok „embertelenségének” egyik aspektusára irányítja a figyelmet. Az android egyrészt azért szörnyű, mert „csupa test”, mert „csak test”, olyan test, amely lélek nélkül imitálja az embert, s ezáltal a tökéletes imitáció annak szörnyű gyanúját ébreszti fel, hogy az ember is csak ugyanilyen, esetleg még tökéletesebb utánczat.

Ez nyilvánvalóan a Dick regényének világát és cselekményét meghatározó ellentét, helyesebben – mint Scott Bukatman írja – ellentétpárhoz vezet. Az *Álmodnak az androidokban* felállít egy ellentétet az ember és az android között (ez filozófiai kérdésekhez vezet), és egy másikat az „emberi” és az „embertelen” között

(ez morális kérdésekhez vezet), s a regény különös hatása nagyrészt épp abból adódik, hogy a két ellentét nem helyezhető rá egymásra, a két határvonal nem ugyanott van.

Az incesztus (ugyananakkor ugyanazzal való keveredése) a mitológia szerint szörnyszülötteket eredményez, amilyen a Szfinx vagy a Minótauros – vagy ha úgy tetszik, mint amilyenek az androidok. Bizonyos tekintetben az androidok is incesztus eredményei – és itt kapcsolódik be az Oidipusz-mítoszba a Frankenstein-történet, amelyben az ember narcisztikus módon, a teremtés aktusát utánozva kizárólag önmagából akar létrehozni valami mást, s az eredmény természetesen szörnyeteg. Dick regényének filmváltozata nyíltan rájátszik a Frankenstein-történetre: az alkotóját kereső mesterséges lény, Roy Batty és Tyrell „csókja” vérfertőző, narcisztikus egyesülés. Az androidok szörnyetegek abban a nemcsak technikai értelemben, hogy megengedhetetlen keverékei az embernek és a gépnek, az élőknek és az életteleneknek, de azáltal válnak talán még a klasszikus szörnyeknél is fenyegetőbbé, hogy az ő szörnyetagságuk, keverék-mivoltuk *nem látható*.

A regény szövege nem vált nyelvet, amikor androidok cselekszenek vagy beszélnek, s ők is ugyanúgy névvel ellátott szereplők, mint az emberek. A *Szárnyas fejedelmű* nagyon érdekesen kezeli a problémát: láthatóvá teszi az androidok (a filmben replikánsok) másságát részben azáltal, hogy pupillájuk bizonyos fényben vörösen világít (a lélek tükré mögött nincs lélek), részben pedig úgy, hogy a három női android közül kettő szinte eljártssza, hogy bábu. Rachael mindvégig mereven mozog, bábszerűen viselkedik, Pris pedig olyan, mint egy bohóc vagy marionettfigura (haláltusája egyszerre szánalmasan emberi, ahogy az „élet” nem akar távozni belőle, és gépies, mint egy elektromos mechanikus rángatózója, amely egy darabig még működik). Rachael alakja emellett nem áll messze attól, ahogyan a romantikus és posztromantikus művészet megjelenítette a nőiség titokzatos másságát (vagyis nemcsak Iokaszté, hanem a Szfinx alakját is magába sűríti).

## 2.

Az identitás, az önazonosság kérdése az Oidipusz-párhuzamok mellett más szempontból is megközelíthető a regényben. Ha az *Álmodnak az androidok az önazonosság, az öntudat, az önismeret regénye*, akkor Oidipusz mellett a karteziánus hagyománnyal való szembesülés is benne rejtőzik valahol. Például mindjárt Deckard nevében, amely – ahogy erre Žižek is rámutatott – angolul ugyanúgy hangzik, mint a francia filozófus neve. A film a regénynél is jobban hangsúlyozza Descartes jelenlétét, azáltal, hogy ironikus módon az egyik android (Daryl Hannah, vagyis Pris) szájába adja a cogito-mondatot. „Gondolkodom, Sebastian, tehát vagyok” – mondja Pris a genetikai tervezőmérnöknek, önmaga egyik létrehozójának, ezáltal is elvitatva tőle a saját létezése fölötti autoritást: mondata ebben a kontextusban azt is jelenti, hogy létét, „valakiségét” nem Sebastiannak köszönheti, hanem saját gondolkodási képességének (annak a képességnek, amelynek révén Oidipusz képes volt megfejteni a feladványt). A mondat elhangzásának mikéntje arra utal, hogy Descartes szerepe, illetve az önazonosság descartes-i felfogásának a szerepe ellentmondásosan alakul a regényben és filmben egyaránt.

Az ész, a racionalitás, a gondolkodási képesség ugyanis épp az a tulajdonság, amelynek az androidok bővíben vannak, s amelynek tekintetében számos embert – például a „tyúkeszű” J. R. Isidore-t – messze megelőznek: Deckard épp ezt, a hideg, számítógépes gondolkodás túltengését veti a szemükre. „Gépiességük” épp a gondolkodás emberi képességének felfokozott, koncentrált megjelenése, s így ironikus fényt vetnek

a descartes-i önmeghatározásra. De nemcsak ebből a perspektívából adja a regény a karteziánus én kritikáját. A descartes-i szubjektum időtlenül, a világ fölött lebegő entitás: nem férfi, nem francia, nem 17. századi, hanem a világ mint geometriai tér fölött lebegő létező, amelynek nincs teste.

A regényben az „ember” meghatározása nem karteziánus utat követ. Talán azt mondhatjuk, az *Álmodnak az androidok* – amely Dick intenciója szerint egyértelműen különbséget lát az emberek és az androidok között – kétféle módon tesz kísérletet az ember-mivolt meghatározására, az android-létezésről való igazi különbség megfogalmazására, vagy legalábbis dramatizálására. Az egyik az ember és tér viszonyának nagyjából egzisztencialista felfogásából indul ki, a másik ember és ember kapcsolatából, az interszubsztivitásból. Közös bennük, hogy egyik sem vezet el az emberek és az androidok megnyugtató elkülönítéséhez, sőt, inkább a határvonalak elmosódásához járulnak hozzá.

Az egzisztencialista magány motívuma, a szubjektum és az ellenséges külvilág szembenállása a regényvilág egyik meghatározó mozzanata. Dick regényének érdekessége épp az, hogy a science fictionból ismerős entrópia-motívumot összekapcsolja a fenyegető fizikai világ sartré-i víziójával. Ennek a váltásnak a központi alakja a sugárzás során genetikailag kissé sérült, illetve a hivatalos nyelvhasználat eufémiájával élve „különlegessé” vált J. R. Isidore figurája: ő érzékeli legélesebben az entrópia folyamatát, a formák pusztulását, a rendezetlenség (a „Szuvat” [*kipple*]) megállíthatatlan térnyerését, s az ő esetében az entrópia folyamata épp az egzisztencialista és fenomenológiai értelemben vett térszerűség, világszerűség erodálását jelenti. Az entropikus tér – a tárgyak, az anyag halott, szervetlen tere – az, amely nem világszerű, amelyet nem egy a világban lévő, annak perspektívát, világszerűséget adó test és szubjektum világbavetettsége mér ki belülről; az entropikus tér nem a szubjektum és a világ állandó kölcsönhatása, alakulása, s a tárgyak egymáshoz való viszonya (távolsága, stb.) sem valaki számára való voltak, világszerűségük következménye, hanem jelentés nélküli egymásra dobáltság. Isidore személyes tere, amely entrópia-víziói során idegenné, szétmállóvá, világszerűtlenné válik, nem véletlenül a „nappali szoba”, amely angolul „living room” (19), vagyis élő-tér, az élet tere/helye, s amelynek entropikus átalakulása saját halálát – vagyis egy az ő világtérrel létezése nélküli világ-talanság képét – vetíti előre Isidore számára. Ez a tér, ez a világszerűség szivárog el napról napra, s ettől menekül Isidore az empátia-doboz szimulált, de világszerű világába. Ebben az értelemben Deckard helyzete érdekesen alakul, hiszen ő maga is úgy gondol magára, mint formapusztító erőre: ha az entrópia a forma elpusztítása, a formátlan, élettelen anyagmassza fokozatos győzelme, akkor a tökéletesen megtervezett androidokat elpusztító fejvadász nem más, mint – ahogy ő maga is belátja – az entropikus folyamat ügynöke, formaromboló erő: „A Rosen Associates alkot/teremt, én pedig elpusztítom az alkotást”.

Az ember-mivolt egzisztenciális meghatározásának kulcsjelenete a múzeumban játszódik, ahol a gyönyörű hangú – és egyébként is gyönyörű – android operaénekesnő, Luba Luft, a fejvadász Rick Deckard és az ebben a pillanatban Deckard és így az olvasó számára is androidnak tűnő másik fejvadász, Phil Resch éppen a Munch életműkiállítás képeit nézegetik. Vagyis a Munch-képek épp akkor jelennek meg, amikor minden összekeveredni látszik, amikor mintha elmosódnának a határvonalak: egy tanárnő gépiesen rikácsol a gyerekeknek, az „android” Resch arról beszél, mennyire szereti otthonában tartott mókusát. Miközben Resch és Deckard „A sikoly”-t nézik (amelynek központi alakjára az angol szöveg csak „creature”-ként és a semleges nemű névelővel utal), Resch megjegyzi: „Valahogy így érezhetik magukat az androidok” (112). A „lény” teljes magányban sikolt, saját sikolyának hullámaiba

burkolva és tekeredve, esélye sincs arra, hogy egy másik lényel kapcsolatot létesítsen. Amikor Reschezt a magányt határozza meg mint az android-lét legfőbb ismérvét – és úgy tűnik, ezt a szöveg is jóváhagyja –, akkor ezzel voltaképpen az androidokat teszi meg a huszadik századi emberi tapasztalat letéteményeseivé. Resch – aki eleve Deckard hasonmása – vonakodik önmagára ismerni a lény metafizikai magányában, és az androidokra helyezi át az elmaradt vagy elfojtott önfelismerés súlyát. Ezt erősíti meg az is, hogy Luba Luft mintha Munch „Pubertás” című képének lányalakjában ismerne magára, utolsó kívánságként ennek a képnek a reprodukcióját kéri (ő maga is reprodukció, másolat, akinek – ahogy ő maga mondja – az „egész élete nem állt másból, mint az ember utánzásából”), s amikor Resch végül hasbalövi, az android nő éppen úgy sikolt, mint a Munch-kép főalakja.

A Munch-utalás egyértelműen az egzisztencializmus diskurzusát iktatja be a regénybe, s egyúttal azt a hagyományt is (a kemény krimi és a *film noir* hagyományát), amely a magánnyomozó alakját – talán helyesebb volna magánnyomozót mondani – afféle egzisztenciális hősként jeleníti meg. Azzal a különbséggel, hogy itt a magányos egzisztencialista hős prototípusa bizonyos értelemben épp az android, vagyis az az entitás, amelyet az ember önmaga meghatározásához mint abszolút ellentétet igénybe vesz. Az ember és az android különbsége ekként semmiképpen nem ugyanaz, mint az emberi és a nem-emberi közötti különbség.

Az egzisztencialista vonal tehát mintha épp az androidot tekintené paradigmatis embernek: a magányos ember, ha Munch ábrázolása hitelesnek tekinthető, nem különbözik az androidtól. A regény azonban épp ezt a belátást felhasználva másként is megpróbálja elválasztani az ellentét két oldalát, a különbséget ember és ember egymáshoz való viszonyában ragadva meg.

### 3.

„Egy tárgy nem tudja, hogy én létezem” – gondolja Deckard a saját elektromos bárányával kapcsolatban: az elektromos állat, akár az androidok, nem rendelkezik azzal a képességgel, hogy tudomást vegyen a másik létezéséről. Ugyanerre utal Deckard megjegyzése, miután az android Rachael elpusztítja a fejvadász újonnan vásárolt értékes kecskéjét: „Bárcsak azt tudnám tenni veled, amit te tettél velem.” Vagyis az ember és az android viszonya valamiképpen aszimmetrikus, ellentétben az emberek egymáshoz való viszonyával. Az ember és az android közötti különbség ezek szerint nem az egyes emberi és android-egyedek között van, hanem éppen *köztük*, a közösségben tekintett egyének egymáshoz való viszonylatában. Az android – mint Munch festményének alakja – önmagába zárt lény, amely képtelen empátiát érezni „fajtársaival” (ezáltal sajátos módon az androidok találatnak vétkesnek Oidipusz bűnében, amennyiben nem képesek megkülönböztetni az androidokat az emberektől, ugyanúgy viszonyulva mindenkire), s Resch megjegyzése („Valahogy így érezhetnek az androidok”) épp azért érdekes, mert ezek szerint az androidok szenvednek ettől az állapottól, egzisztenciális magánytól. „Másokkal kell lennem, hogy egyáltalán éljek” – gondolja Isidore, s a regény intenciója szerint alighanem ebben rejlik az emberek és androidok közti alapvető különbség. Ebben a mondatban azonban az interszubbektivitásnak kétféle eltérő logikája rejlik, helyesebben a másikhoz (a Másikhoz) való viszony által meghatározott szubjektum kétféle megközelítése.

Az egyik különbség a regény legnyilvánvalóbb „üzenete”: az együttérzés képessége az, ami megkülönbözteti az embert az androidtól: vagyis az ember nem attól ember, hogy önmagában „valamilyen”, hanem attól, hogy a hozzá hasonlókat felismeri, és képes behelyezkedni helyzetükbe. Erre, az empátia-morál fontosságára még visszatérek, de előbb röviden meg kell említeni az interszubsztantívitás fontosságának másik aspektusát.

Az interszubsztantívitás mint az önazonosság forrása és feltétele ugyanis másfelől arra (többek között Hegel, Marx, Lacan által képviselt) szubsztantívumfelfogásra utal, amely szerint az emberi identitás mindig csak a másikkal való viszonyban, a másikhoz képest, a másik ellenében jön létre: én csak akkor létezem, ha a másik ember „elismeri” létezésemet, máskülönben nem vagyok senki és semmi. Hegelnél ennek a viszonynak az allegorikus eredetnarratívája úr és szolga története – s talán nem véletlen, hogy az androidok voltaképpen rabszolgák, amelyeknek fő funkciója, hogy gazdáik, uraik valóban „úrnak” érezhessék magukat. Ugyanakkor viszont – ez Hegel példázatának is a lényege – a másik elismerése csak akkor ér valamit számomra, ha a másik ugyanolyan, mint én: ha egy szolga (android) ismeri el felsőbbiségemet, azzal mit sem érek, hiszen ő csak egy szolga, vagyis egyfelől azt akarom, hogy a másik elismerje felsőbbiségemet, másfelől viszont, ha elismeri, már nem érek semmit az elismerésével. Az emberek és androidok viszonyának aszimmetriája ebben a megközelítésben új, nemcsak filozófiai, hanem politikai értelmet is nyerhet. Az androidok szolgák, rabszolgák, szubsztantívitásuktól megfosztott lények (talán nem véletlen, hogy Marx szubsztanciájuktól megfosztott szubsztantívumoknak nevezte a proletariátust), s nyilvánvaló utalás, hogy a regényben szereplő egyik hirtetés az amerikai polgárháború előtti Dél boldog napjainak visszatérésével kecsegtet. Sokan értelmezték a regényt és a filmet is a rasszizmusról vagy antiszemitizmusról szóló allegóriaként (közismert, hogy a regény írása idején Dick éppen náci tiszték feljegyzéseit olvasta): az androidok nyilvánvalóan a másság megtestesítői, másságuk azonban nem látható: csontvelővizsgálatra van szükség ahhoz, hogy minden kétséget kizáróan bebizonyosodjon (ami rendkívül ironikus, hiszen a Voigt-Kampff teszt éppen azon alapul, hogy a fiziológiai és biológiai különbségek nem elegendően az androidok másságának meghatározására: a kiiktatás után a teljes bizonyossághoz azonban mégis szükséges a test próbája). Kaja Silverman szerint például a a regényből készült filmben a rabszolgaság kategóriája faji alapról politikai alapra helyeződik át, s ebben az értelemben a nagyon fehér bőrű, nagyon szőke, nagyon teuton Roy Baty (Rutger Hauer) alakja a „feketesség” (avagy a zsidóság) megtestesülésévé válik (vö. Bukatman 75-6).

Ezen a ponton – Roy Baty, illetve az őt játszó színész alakján keresztül – az androidok mássága – és az együttérzés-morál – másfajta, az előzővel éppen ellentétes értelmet kaphat – s érdekes módon a regény ebbe az irányba is kínál támpontokat. Ebben a megközelítésben az androidok nem szolgák, alsóbbrendű lények, hanem éppen ellenkezőleg: a betegségekkel szemben ellenálló, szintetikus anyagból készült, az embernél „tökéletesebb” lények, s felsőbbrendűségüknek egyéb, nietzschei elemei is vannak. Dick szövege néha mintha szinte közvetlenül utalna Nietzsche-re, aki több helyen kárhoztatta a csordaszellem győzelmét, az együttérzés-morál uralmát, amely megbetegítette az európai kultúrát, ledöntve a trónról az igazi nagyságot: amit Dick a regényben az „empátia tehetségének vagy adományának” nevez [*the empathic gift*], az Nietzsche szerint ember és az egyéb csordaállatok sajátossága, nekik javítja a túlélési esélyeiket, a ragadozók esetében azonban fordítva áll a dolog, hiszen az együttérzés adománya – írja Nietzsche *A morál genealógiájában* – „elmosza a határokat a vadász és az áldozat, a győztes és a legyőzött között.” Vagyis a humanoid

robotoknak „evolúciós” okokból sincs szükségük az együttérzésre, hiszen az android nem más, mint „magányos ragadozó”. A film képileg is nyilvánvalóvá teszi, hogy Roy Baty (Rutger Hauer) – ugyancsak Nietzsche szavaival „a ragadozó vadállat, a pompás, zsákmányra és győzelemre éhes szőke bestia, amelyet senkivel nem téveszthetünk össze.” Az android tehát egyrészt rabszolga, másrészt viszont egy életképesebb, aktívabb, ha úgy tetszik, „felsőbbrendű” ember prototípusa, részben épp azért, mert csupa életakarás, mert mindig teljesen a jelenben létezik, hiányzik belőle az együttérzés által okozott gyengeség.

Ebből a szempontból érdekes, hogy a végső leszámolásakor épp Mercer megidézett figurája az, aki segít Deckardnak az androidok likvidálásában: az ő segítségével teszi lehetővé, hogy Deckard kiiktassa Pris és ne tévessze meg a Rachaelhez való megtévesztő hasonlóság – másfelől, ironikus módon, épp ebben a pillanatban bizonyosodik be, hogy az egyforma prototípushoz tartozó androidok sem ugyanolyanok, hiszen mindegyiknek saját élettörténete határozza meg a személyiségét. Mercer – nietzschei kifejezéssel – az együttérzés-morál képviselője, s ő az, aki ebben a pillanatban a leghatározottabban nemet mond az androidokra, a másságra (Nietzsche szerint az együttérzés-morál alapja egy hatalmas *nem* mindenre, ami más, ami nem önmaga). Mercer maga az interszubbektivitás allegorikus alakja: Deckard és Pris/Rachael viszonyában materializálódik, illetve ez a viszony hívja őt elő, épp azért, mert ez *már* interszubbektív kapcsolat, ugyanakkor épp Mercer változtatja ismét aszimmetrikus ember-android kapcsolattá. Amikor Pris „meghal”, Mercer is eltűnik, mert „nem maradt ott semmi, csak ő [Deckard] maga.”

Ezen a ponton újra fel kell tennünk a kérdést: miért olyan nyugtalanítóak az androidok már pusztán létezésük által? Miért kell őket azon nyomban likvidálni megjelenésük után? A válasz egyik része talán épp az interszubbektivitásban rejlik. Az androidok háborzongató mivolta részben talán abból ered, hogy ember és android viszonyának aszimmetriája az interszubbektív ember-ember viszonyban rejlő aszimmetrikuságra utal. Jean-Paul Sartre írja: „Mindig lehetséges, hogy a Másik egyszerűen csak test. Ha az állatok gépek, akkor miért ne volna gép az, aki az utcán megy el mellettem? (305). A „rajtam kívül mindenki más robot” megcáfolhatatlan gondolata többek között David Hume-tól és Kurt Vonneguttól is ismerős lehet, s alapja az a belátás, hogy a másik emberről szerzett tudásunk mindig csak feltevészerű marad. Ha viszont az én önazonosságom a másik ember elismerésén múlik, de a másiktól soha nem állapítható meg teljes bizonyossággal, hogy valóban „olyan, mint én”, akkor az androidokhoz való viszony aszimmetriája a minden interszubbektív viszonyban ott rejtőző bizonytalanság kiteljesedése, és a másik elpusztítása – szétszerelése – az egyetlen valóban biztos módja annak, hogy eldöntsem, persze túl későn: a másik valóban olyan-e, mint én.

#### 4.

Tegyük fel utoljára a kérdést: miért kell pusztulniuk az androidoknak? Miért olyan nyugtalanító, sőt, elviselhetetlen a jelenlétük az ember számára a földön? Slavoj Žižek a mozgó szobrok, életre kelő viaszbábuk és hasonló jelenségek háborzongató hatásának két ellentétes forrását jelöli meg, ami az androidokkal szembeni irracionális ellenérzés eredetére is rávilágíthat. A rémület kiváltó oka lehet egyrészt a felfedezés, hogy amit eddig élőlénynek hittünk, valójában halott, mechanikus bábu (mint Olympia E.T. A. Hoffmannál), illetve másfelől az a felfedezés, hogy amit eddig halott gépezetnek hittünk, valójában élőlény. Az androidok mindkét okból háborzongatóak:

talán azért kell eltűnniük, mert pontosan olyanok, mint az ember, miközben mégis egészen mások, de lehetséges, hogy épp fordítva: azért nem lehetnek az emberek között, mert egészen másnak, gépezeteknek tűnnek, miközben talán mégis épp olyan élőlények, mint mi vagyunk. Az android is ember. Vagy: az ember is kiborg. Dick regényének egyik legizgalmasabb vonása, hogy – talán deklarált szándékai ellenére is – mindkét lehetőséget mindvégig játékban tartja.

Ebből a szempontból már a regény nyitójelenete is sokszorosan ironikus. Rick Deckard ébredése afféle miniatűr teremtéstörténet, helyesebben teremtéstörténet-travesztia: „vidám kis áramcsípés” ébreszti fel, kelti életre a főszereplőt, aki felkel, feláll, és csikos pizsamájában nagyot nyújtózik – természetesen az emberpár férfitagja ébred öntudatra elsőként, s felesége, Iran, csak ezután kezd el ébredezni. Sőt, az asszony önerőből mintha képtelen lenne felébredni („kinyitotta szürke, csöppet sem vidám szemét, pislogott, majd nyögve megint lehunyta”), s Deckard ajánlgatja, hogy ő majd besegít és átállítja Ian hangulatorgonáját, amellyel egyes érzelmi alapállások programozhatók. Az öntudat egyik rejtélye már itt, ebben a rendkívül egyszerű epizódban megjelenik. Ébredése után Deckard első érzése a meglepetés: „mindig meglepődött, hogy egyik pillanatról a másikra csak úgy ébren találja magát.” Vagyis az öntudat, a „valakinek lenni” érzése azért is titokzatos, mert eredete, forrása mindig rejtélyes marad: amikor az ember öntudatra ébred, akkor mindig már öntudatra ébredt, az első pillanat visszanyerhetetlen, fellelhetetlen.

Az elektromos impulzus által életre galvanizált főhős ezután elindul, hogy végezze a dolgát, hogy minden egyes android kiiktatásával megerősítse azt az abszolút, metafizikai határvonalat ember és android között, amely annál inkább állandó megerősítésre szorul, minél észrevehetőbbé válik. Ha úgy tetszik, Deckard és a többi fejavadás az, amit az ember önmaga és az androidok közé helyez: fejavadás-azonossága, foglalkozása nem létezhetne a határvonal felállításánál. Szinte törvényszerű, hogy a társadalom számára a fejavadásokban is van valami embertelen, valami androidszerű; ahogyan Cortázar fogalmazta meg a Thészeusz-mítosz egyik feldolgozásában: aki szörnyekkel küzd, maga is könnyen szörnyeteggé válik.

Amikor Isidore valami fantasztikus fegyverről álmodozik, amellyel megvédhetné android barátait, „egy könyörtelen valamit” képzel el, aki egyik kezében nyomtatott listát, másikban egy pisztolyt cipel, és gépiesen végzi az unalmas, bürokratikus mézszárlást. Egy érzelmek, sőt arc nélküli dolgot, amit ha meghal, azonnal helyettesítenek egy ugyanolyannal” (136) A fenti jellemzés, valamint az, hogy Deckard agymunkájának fiziológiai leírásai („agyának áramköreiről”, idegutakról stb. van szó) ironikus módon egy gépezet működésének leírását idézik, nem egyszerűen arra utal, hogy esetleg maga Deckard is android (ez a lehetőség mind a regényben, mind a filmben nyitott marad), hanem arra is, hogy Deckard „androidsága” valamiképpen az ember mint olyan „androidságát” jelenti. Vagyis metaforikus értelemben Deckard eleve „android” volt, programozható érzelmekkel. Mégis fontos az, hogy a regény főszereplője épp egy androidspecialista: amikor Deckard klapcsolatba kerül „valakivel,” nem tudhatja, hogy a másik ember-e vagy android. Emellett az androidokhoz való viszonya is kettős: egyrészt vadász vagy természettudós módjára figyel az androidokat és von le következtetéseket szokásaikról, másrészt viszont interszjektív viszonyba, ember-ember viszonyba is kerül velük (az a feltételezése például, hogy az androidokból hiányzik az empátia, maga is az androidok agyába vagy elméjébe való behelyezkedés nagyon is empátikus eredménye), s a kétféle kapcsolat nem egyszerűen ellentétes egymással, hanem kölcsönösen kioltják, lehetetlenné teszik egymást.

Az „android” ezen a ponton metaforává válik, és az emberi identitás szintetikusságára, műviségére utal. Vagyis Deckard és a többi hangulatoregonával, empátiadobozzal élő ember ugyanolyan, mint az androidok: miközben az érzelmek hiányát, az affektivitást hiányolják az androidokban, saját érzelmeik is programozottak. Ebben az értelmezésben a regény azt sugallja, hogy – legalábbis korunkban – minden identitás legalább részben művi, mesterséges, gépies és külső eredetű: a különbség ebben a tekintetben ember és android között csupán mennyiségi, és semmi esetre sem a természetes/művi ellentét mentén állítható fel. A filmben az emberek és androidok közötti különbség tulajdonképpen csak annyi, hogy az androidok négy év elteltével „lejárnak”: nem élhetnek eleget ahhoz, hogy valóban élhessenek, hogy szert tegyenek arra az érzelmi tőkére, emlékezetmennyiségre, ami emberré változtatná őket. Roy Baty mondja alkotójának: „több életet akarok, faszkalap.”

Itt ismét visszajutunk az *Oidipusz király*hoz, illetve annak egyik központi motívumához, a rejtvényhez. A Szfinx feladványa az embert a két lábon járó és a négy lábon járó lények között is elhelyezi, ami eleve hibridségre utal, aztán viszont olyan lényként írja le, amely három lábon jár, s ezzel nemcsak hibrid, de természetellenes lényként azonosítja. A rejtély e pontjának megoldása természetesen az öregember botja, a harmadik láb, vagyis egy protézis, egy inorganikus, külső testrész. Vagyis az ember már az eredeti feladványban is prosztetikus, szervetlen műtestrészekre szoruló lényként szerepel, s a *Szárnyas fejtánc* és a cyberpunk után legszívesebben azt mondanánk: már Oidipusz is kiborg. A Voigt-Kampff teszt kérdései voltaképpen a Szfinx rejtélyének különös megismérlései, ahol azonban alapvető módon megváltozik a kérdező és a kérdezett viszonya egymáshoz, a kérdésekhez és a válaszokhoz egyaránt. A Szfinx tudja a választ saját kérdésére, s amikor elhangzik a megfjtés, kiiktatja önmagát. Itt viszont a kérdező a tesztet tárgyában, az androidokban keresi önmaga titkát, önmaga azonosságát. Mint amikor Deckard elvégzi a tesztet az androidnak hitt Reschen, s rájön, hogy az abnormalitás, amit a másokban látni vélt, voltaképpen saját magában rejlik, s nem más, mint az androidok iránti empátia (122). Mintha most az ember kérdezné saját mibenlétéről a kétlényegű, hibrid, szörnyeteg-Szfinxet, az androidot, egyre kifinomultabab tesztet kitalálva, rögeszmésen ragaszkodva ahhoz, hogy legyen valami, ami biztosan megkülönbözteti őt minden más létezőtől, hogy saját kiborg-voltától menekülhessen.

Mercer segít Deckardnak abban, hogy megtegye, amit képtelen megtenni, amit emberként lehetetlen megtenni: hidegvérrel meggyilkolni valakit csak azért, mert más. Élni Mercer szerint annyit tesz, mint hogy „megsérted/áthágod saját azonosságodat” [violate your identity], mint hogy olyasmit teszel, amit nem tudsz megtenni, mint hogy megtapasztalni ezt az abszolút másságot önmagadban. Ahogy Slavoj Žižek fogalmaz a *Szárnyas fejtánc*ról írva: csak akkor válok valódi emberi szubjektummá, ha elfogadom, magamra veszem saját replikáns (android) mivoltomat (41). Emberré nem a bizonyosság tesz, hanem éppen a saját azonosságomra, mibenlétemre, ember-voltomra vonatkozó kétely (41).