

PHD ÉRTEKEZÉS



Rétfalvi Györgyi

A Gibson szövegek kanonizálhatóságának kérdései

Témavezető: Dr. Szili József

Irodalomtudományi Doktori Iskola

Miskolc

2004

BEVEZETÉS.....	3
I. A KIBERPUNK VISSZACSATOLÁSI PONTJAI.....	4
MÉDIAKONTEXTUS.....	4
ALTERNATÍV TÖRTÉNELEM, A HÁLÓZAT EREDETMITOSZA.....	10
HOGYAN BEFOLYÁSOLJA A MÉDIUM AZ ÜZENETET?.....	18
GUTENBERG-GALAXIS VERSUS McLUHAN- GALAXIS.....	28
II. A KIBERPUNK-KULTÚRA A RECEPCIÓ TÜKRÉBEN.....	37
A KIBERPUNK- MOZGALOM.....	37
A KIBERPUNK MEGJELENÉSI FORMÁI, SZÖVEG, FILM, ZENE → HYPERMEDIÁLIS MŰVÉSZET.....	49
<i>Szöveg</i>	51
<i>„A hypertext mint az intertextualitás metaforája”</i>	52
<i>Filmelvűség</i>	53
<i>Zene</i>	59
KIBERPUNK ÉS SCIENCE-FICTION.....	60
KIBERPUNK ÉS POPULÁRIS KULTÚRA	69
KIBERPUNK ÉS POSZTMODERN.....	81
III. A GIBSONI KIBERMITIKUS-PARADIGMA ÉS A KIBERTÉR-CIKLUS.....	94
A KIBERTÉR-TRILÓGIA	94
<i>Világnevezeti posztmodern</i>	95
<i>A posztmodern fikció ontológiai kultúrdominánsa</i>	99
<i>Posztmodern tematika és motívumvilág a kibertér-ciklusban</i>	102
<i>„A nyelvi alakzatok posztmodern viszontagságai” a kibertér-ciklusban</i>	110
<i>A kísérleti műegész</i>	116
JOHNNY MNEMONIC, VIRTUÁLFÉNY, IDORU.....	119
EGY HOLOGRAMRÓZSA TÖRMELEKE, NEW ROSE HOTEL, GERNSBACK CONTINUUM.....	123
IV. WILLIAM GIBSON MAGYARORSZÁGI RECEPCIÓJA	129
GIBSON, MINT MÉDIAGURU ÉS MINT POSZTMODERN ÍRÓ (A PÁLYAKÉP MAGYAR REPREZENTÁCIÓJA).....	129
GIBSON SZÖVEGEI MAGYARUL.....	133
HIVATKOZÁSOK GIBSONRA ÉS MŰVEIRE.....	137
GIBSON A MAGYAR KRITIKÁBAN. HOGYAN VÁNDOROL ÁT A SCIENCE-FICTION GETTÓBÓL A HIVATALOS IRODALOMTUDOMÁNYI DISKURZUSBA?.....	140
BIBLIOGRÁFIA.....	144

BEVEZETÉS

1994-ben, megjelenése után egy évvel olvastam a Neurománc című Gibson-regényt először magyarul. Magyarországon az első Gibson-kiadások (fordítók, kiadók, borítók, ajánlók, bolthálózat) egyértelműen kijelölték a szerző és szövegei helyét a populáris kultúrában, a tudományos fantasztikus irodalom fantasyvel határos, periférikus gettójában. Lassan azonban ez az egyértelmű helykijelölés elsősorban az Egyesült Államokból beszüremelő tanulmányok, és a posztmodern által láttathatóvá vált új horizontok hatására megkérdőjeleződött, és napjainkban egyre inkább úgy tűnik, Gibson szövegei nemcsak a science-fictionben működnek, hanem a más irodalmi kánonokban is. Ahhoz azonban, hogy Magyarországon valódi Gibson interpretációról beszélhessünk, a fordítások pillanatnyi állapotából kifolyólag szükséges az amerikai eredeti szövegek ismerete, és feltétlenül szükségesnek látszik új fordítások létrehozása, vagy a pillanatnyilag rendelkezésre állók alapos revíziója.

Dolgozatom témájául tehát a kiberpunk kultúra emblemikus figurájának, William Gibsonnak az írásait választottam, pontosabban azok kánonban való megjelenésének lehetséges horizontjait térképeztem fel. Három irányból közelíték a témára: a kiberpunk kultúra média háttere felől, a médiaelméleti háttér felől, és a populáris kultúra kultúraszociológiai illetve irodalomtudományi háttere felől. Dolgozatom formátumaként a megfagyott hypertextet választottam.

A három felkínált irányból, a hypertext megfagyása (vagyis az első olvasó, azaz a szerző önkényes olvasási logikája) következtében a médiaelméleti háttér válik dolgozatomban kiemelt iránnyá. A másik két irány kifejtését a hosszabb lélegzetű lábjegyzetek tartalmazzák. Értekezésem tárgya a kiberpunk kultúra és a gibsoni kibermitikus paradigma megjelenése, a posztmodern kultúrában, illetve a gibsoni szövegkorpusz legdominánsabb vonulatának a Kibertér ciklusnak posztmodern románcként való interpretációs kísérlete.

I. A KIBERPUNK VISSZACSATOLÁSI PONTJAI

*„Elsősorban a modern média az, amely az események,
történetek, képek számára határtalan szimulációs teret nyitott....
Lehetetlenné vált a recitáció, a történetmondás,
hiszen az definíciószerűen egy lényeg visszaidézhetőségét jelenti ...”*

Jean Baudrillard

MÉDIAKONTEXTUS

A kiberpunk szubkultúra és a Gibsoni kibermitikus paradigma megjelenése szempontjából legfontosabb médium az Internet¹, mivel Gibson regényei a közeljövő való világán kívül a számítógépek által generált nem-térben, a kibertérben (cyberspace) játszódnak, melyet ma Internetnek ismerünk. Az Internet elnevezésnek mitikus és félelmes konnotációja van a nem-felhasználók körében, az új médium megjelenését sokan az írásbeliség megjelenéséhez hasonlítják, mert legalább annyira felforgatta a kommunikációs kultúrát és az emberi társadalmak életét, mint a lineáris ábécé elterjedése vagy a könyvnyomtatás. A felhasználói szintű ismeretek elsajátítása, az információs írástudás egyre több munkakörben válik követelménnyé az ipar, a mezőgazdaság, a szolgáltatás, az oktatás és a tudományos kutatás területén. Ugyanakkor sokan mint afféle elektronikus szörnyetegre tekintenek a számítógépre és különösen arra a megfoghatatlan, virtuálisan létező hálózatra, amit Internetnek neveznek.² Érthető ez a rettegés, mert az Internetben való gondolkodás egy egészen másféle felhasználói beállítódást igényel, mint a hagyományos médiumok passzív használata. Sokkal nagyobb a bizonytalansági tényező, nehezebb a bürokrácia fenntartása, megkérdőjeleződik a szerzőség, a copy right, az eredetiség és a kanonizációs folyamat létjogosultsága, melyek a könyvnyomtatáson alapuló kommunikációs kultúra, a McLuhan-i kifejezéssel

¹ Az Internet szót korábban tulajdonnévként nagybetűvel volt szokás írni, mostanában azonban már a kisbetűs, köznevesített írásmód divik. Ennek tudatában mégis a nagybetűs írásmódot választottam, azért mert a cybermitikus-paradigmában az Internet még mindig tulajdonnévként működik.

² Erről bővebben lásd: HEIM, Michael, *Aggályaim a számítógépekkel szemben*, Buldózer Médiaelméleti antológia, Media Research Alapítvány, 1997, 163-167.

élve Gutenberg-galaxis unikális sajátosságai voltak.

Valójában az Internet³, különösen annak 1994 óta létező World Wide Web⁴ felülete, nem új médium, hanem minden korábbi ötvözeté és valami több is annál, metamédium. Interaktív és participatív médium. Interaktív, mert a tömegkommunikáció klasszikus médiumainál⁵ sokkal több lehetőséget kínál a kölcsönös kommunikációra, és úgy tűnik, véget vet az egyirányú információáramlásnak. Participatív, mert visszahoz a szóbeliség részvételi

³ Története a múlt század hatvanas éveiben indul. Az Internet a hidegháborús évek amerikai paranoiájának a terméke, még akkor is, ha az első működő kísérleti, számítógépes hálózatot nem az Egyesült Államokban, hanem Nagy-Britanniában a National Physical Laboratory-ban hozták létre. Az angol hálózat ugyanis az amerikai RAND Corporation stratégiai elvei alapján készült: „Az első és legfontosabb alapelv, hogy a hálózatnak semmiféle központja nem lehet. Továbbá a kezdetektől fogva úgy kell működtetni, mintha darabokból állna. A hálózatot mindenkor megbízhatatlannak kell tételezni, és az elejétől fogva úgy tervezni, hogy felülmúlja saját megbízhatatlanságát. A hálózat minden egyes csomópontja a többivel egyenlő értékű, így önállóan alkothat, küldhet és fogadhat üzeneteket.

Maguk az üzenetek csomagokra oszlanak, és minden egyes csomagnak külön címe van. Minden csomag egy adott forrás-csomópontnál indul, és egy adott cél-csomópontnál ér véget, máskülönben teljesen egyéni utakon tekerőzhet végig a hálózaton. Alapjában véve a csomagok, akár csak a gumilabdák, csomópontról csomópontra lökődnek, többé-kevésbé célirányosan, mígnem elérkeznek rendeltetési helyükre. Így nem számít, ha a hálózat nagy része megsemmisül, hiszen a csomagok továbbra is mozgásban maradnak, vadul röpködve a még ép csomópontok között.”

1961-ben a MIT-nél (Massachusetts Institute of Technology) Leonard Kleinrock kidolgozta a csomagkapcsolás (pocket-switching, PS) elméletét, mely az új hálózatok egyik legfontosabb alapelvévé vált. Az alapelveket, Paul Baran (vezérkari tiszt a RAND Corporation-nél) ötletei nyomán 1964-ben hozták nyilvánosságra, és 1969-ben az amerikai védelmi minisztérium ARPA (Advanced Research Projects Agency) csoportja, Rob Taylor és Lerry Rogers vezetésével, létrehozta az angolnál nagyobb, de ugyanazon alapelvek mentén felépített kísérleti hálózatát. Kaliforniai egyetemek számítógépeit kötötték össze a csomagkapcsolás új technológiájával, úgy, hogy egyetlen csomópont sem függött a többi csomóponttól, de mégis mindegyik kapcsolatban volt egymással. A hálózat neve: ARPANet volt. A technológia hamar átkerült a katonából a tudományos szférába, 1971-ben 15 csomópont működött az ARPANet-en, melyek száma egy éven belül több mint kétszeresére nőtt és 1972-ben már az e-mailt is bemutatták. Az eredeti funkciókat, a katonai-védelmi és a tudományos információcserét akkorra már majdnem háttérbe szorította egy új, nem tervezett funkció: a hálózat elektronikus postává vált, melyen nagy sebességgel lehetett híreket és személyes információkat továbbítani. A hálózatok hálózatát, a metahálózatot először ARPA Internet-re, majd Internetre keresztelték, az eredeti ARPANet 1990 márciusában hivatalosan megszűnt, az Internet hódítása viszont töretlen. Létrejött egy átfogó technikai standard, vagyis hasonló műszaki háttér és közös protokoll, mellyel a hálózatba kapcsolódó különböző gépek kommunikálni tudnak egymással. Az Internet egyik legnépszerűbb felülete a Tim Berners-Lee által 1989-1992 között kifejlesztett WWW, World Wide Web, amely felváltotta az addig leginkább szöveges információközlésre képes Gopher-rendszert, és amelyik a szöveges kommunikáció mellett grafikus felhasználói felületet és az „egér” segítségével kattintásokon keresztül lehetővé tett navigációt is kínál. Megszületett az Internet multimédiás felülete. A www anyagokat a http (HyperText Transfer Protokoll) továbbítja, az új formátum neve a html (HyperText Markup Language). Az Internet történetének változatait több mint elég folyóirat, könyv és web-site közölte már, én a következőket használtam:

ZAKON, Robert H'obbes', *Hobbes' Internet Timeline* v5.0, <http://info.isoc.org/guest/zakon/Internet/History/HIT.html>,

SUGÁR János, *Hipermedia kronológia*, Korunk, 2000/4, 126-130.

STERLING Bruce, *Az Internet rövid története*, in: *Buldózer Médiaelméleti antológia*, Media Research Alapítvány, 1997.

⁴ Az a hypertext-rendszer, mely valóban széles körben használatos, Tim Berners-Lee nevéhez

misztikájából nem is keveset. Az Internet adta lehetőségek ötvözik a beszéd-, az írás-, a kép-, vagy mozgókép-rögzítő eszközök lehetőségeit. Az Internet metamédiaként minden személyi és tömegkommunikációs eszköz, telefon, levél, televízió, rádió, CD-lejátszó, videó, DVD-lejátszó vagy újság helyett kínál alternatívát. Integrálja magában az elektronikus tömegtájékoztatási és szórakoztató elektronikai eszközök mindegyikét, sőt új médiumokat teremt. Ide kívánczik azonban Jákfalvi Magdolna és Kappanyos András 1990-es hypertextjének egy fragmentuma. Magyarországon 13 évvel ezelőtt még nem mutatta meg magát az Internet participatív és interaktív jellege, hiszen maga a médium is csak a rendszerváltás utáni közegben indult virágzásnak, ezért a Jákfalvi–Kappanyos szerzőpáros a klasszikus tömegmédiumok tapasztalatai alapján vonták le következtetéseiket, holott az Internet, úgy tűnik, néhány szinten már újradefiniálja a tömegkommunikációt. Jákfalvi–Kappanyos a média által meghatározott paradigmáról a következőket írta: „De hogyan is fest ez a posztmodern közeg, mi is ez az informatika társadalom?” (A szöveg megjelenése óta az információs társadalom kifejezés vált közhasználatúvá). „Hogy van az, hogy az információs robbanás kommunikációs zavart hoz létre? Ha egészen leegyszerűsítjük a dolgot, azt mondhatjuk: a kommunikáció az információátadás kölcsönössége. Korunk egyirányú információáradata (a tömegkommunikáció egyáltalán nem kommunikál!) egyszerűen nem ad időt, lehetőséget a válaszra, s így a válaszadás igényét is elsorvasztja. Az információ is fogyasztási cikké válik, belekerül az öngerjesztő fogyasztási hajszába. Az egyén ingerküszöbe és ingerigénye (épp az egyre növekvő ingermennység következtében) egyre nő, az információáradat pedig igyekszik ezt az igényt kielégíteni, sőt újabb igényt gerjeszteni. A digitalizálás az egyetlen, valódi világnyelv. És ezt a nyelvet senki sem beszéli. Ez is a jeleknek való kiszolgáltatottság. És a romantikával való párhuzamosság is tetten érhető: a romantika embere a korszakalkotó technikai felfedezések árnyékában döbönt rá saját korlátozottságára. A közlekedési eszközök lehetővé tették, hogy az ember mindenhova eljusson, és az ember rádöbönt, hogy nem juthat el mindenhová. A romantikus elvagyódás érzése csak akkor születhetett meg, mikor lehetővé vált az utazás. Ugyanez a folyamat ismétlődik most meg az informatikai eszközök

fűződik, aki egy svájci csillagászoknak készített interaktív hálózati felületet popularizált 1994-ben az Interneten. Ezt World Wide Web-nek nevezzük.

⁵Nyomtatott sajtó, rádió, televízió.

árnyékában. Az ember előtt ismét megcsillan a világ megismerhetőségének elvi lehetősége, és ennek fényében gyakorlati lehetetlensége. A „hatalmas ugrás az emberiség számára”, úgy látszik, mindig nyomasztó az egyednek.”⁶

Ugyanezen fenntartásai miatt beszél Paul Virilio a dromokratikus, a sebességen alapuló rend szubjektum számára elviselhetetlen iramáról és ugyanezért Jean Baudrillard a tömegek hallgatásáról a média mélyén. Az mindenesetre valószínű, hogy az elkövetkező időszakban a tempó nem csökken, de talán az Internet és a digitális televíziózás, rádiózás elterjedése a tömegek passzív hallgatásának véget vethet. Ugyanakkor az is bizonyos, hogy az Internet hőskora a 2000-es évek elejére lezárult, és tendenciák mutatnak arra, hogy az egykor szabad, interaktív médium a klasszikus tömegmédiumok stratégiáit folytatja. Tíz-egynéhány év elteltével, mostanában újra beigazolódni látszanak a Jákfalvi–Kappanyos szerzőpáros fenntartásai, amikor a visszarendeződés talán legszimbolikusabb megnyilvánulása érhető tetten abban a gesztusban, amellyel a Wired magazin, az Internetkultúra és a kiberpunk egyik vezér médiuma, útjára indította a Wired TV-t. Az új, digitális televíziós szolgáltatások a lusta fogyasztó számára az Interneten default jelenlévő interaktivitás látszatát kínálják „lazy interactivity” szolgáltatásaikkal, melyek alig nyújtanak több szabadságot, mint a „couch potato” (a tévé előtt ülve chipsen kérődző, a távkapcsolót is alig használó fogyasztói magatartás elnevezése) fogyasztók csatornaválasztási szabadsága. Hiszen a különböző médiumok vezetői tudják, amit mi nem, tudják, mi kell nekünk: „Olyan ez, mintha elmennél egy étterembe, ahol a szakács rámutat az étel összetevőire, és azt mondja: itt van minden, készítse el a vacsoráját. Nos, egészen biztos, hogy a fogyasztók ezt akarják? A televízió nézők alapvetően passzivitásra vágnak.” – nyilatkozta Helmut Thoma az RTL transznacionális médiatársaság egyik vezetője. A lazy interactivity kompromisszum az aktív és a passzív fogyasztói magatartás kiszolgálása között: a néző megkapja a műsort is, választhat címe vagy fajtája alapján, kihagyhatja a reklámot, ha valamelyik rész ismétlését kéri az addig bemutatott műorból, és korlátozott számban választhat a kameraállások közül, illetve váltogathatja a csatornákat, vásárolhat a shopping televíziók kínálatából, küldhet SMS-t a mobiltelefonjáról, és játszhat a telefonos játékokban. A szolgáltatók közben

⁶ JÁKFALVI Magdolna, KAPPANYOS András, *A nagy detektív és a posztmodern*, Literatúra, 1990/4, 358-379.

pedig tudják: nem ez az, amit az Internet teoretikusai interaktivitásnak és participativitásnak hívnak. Megfontolandó Gert Lovink ironikus figyelmeztetése: „Ha a Háló tömegmédiium akar lenni, egyesülnie kell a film-, tévé-, kábel- stb. iparral. És ha a piac így akarja, így is lesz. Ezt diktálja a szabadpiac ideológiája. Vagyis dőlj hátra, és nézd, hogyan megy végbe a következő paradigmaváltás a képernyődön!...”⁷

A hálózat hőskorában, a 70-es évek végén, a 80-as évek elején az Interneten hamar kialakult egy új, virtuális társadalmi rend: a CyberSociety – Kibertársadalom, melynek azóta számos könyvben, kiáltványban és website-on deklarálták az alapelveit, és írták meg törvényeit. 1984-ben alakult az első hackerklub, a CCC (Chaos Computer Club⁸), mely deklarálta az információkhoz való korlátlan és szabad hozzáférési jogot. 1991 tavaszán, még a WWW nyilvánossá válása előtt, alapították az első cyber-jogokért küzdő nonprofit alapítványt, az EFF-et (Electronic Frontier Foundation – Elektronikus Határvidék Alapítvány), melynek célja „a Jeffersoni demokrácia eszméinek megvalósítása a kibertérben: garantálni, hogy minden polgár egyenlő joggal juthasson fel az Internetre, és ott is megőrizhesse az őt megillető emberi jogokat”⁹; az alapítvány azóta is működik.

1995-ben szerkesztette Steven G. Jones¹⁰ CyberSociety: Computer-

⁷ LOVINK, Geert, *Push média-kritika: a Wired magazin újjászületési stratégiáiról*, Buldózer Médiaelméleti antológia, Media Research Alapítvány, 1997, 126.

⁸ A Magyarországon létező 20 körüli valódi hacker egyike is ezt a nicket vette fel.

⁹ A magyar médiakutatás egyik 1997-es tanulmánya szerint az Internetre egyenlő eséllyel való feljutás még korántsem biztosított: „Az információs társadalommal kapcsolatos irodalom a potenciális hátulütők sorában a virtuális világba szűkülés és a globális nyelvi dominancia felidézése mellett nagy nyomatékkal hangoztatja az új típusú kommunikációs egyenlőtlenségek létrejöttének esélyét. Ez annál sokrétűbb kérdés, mivel – s ezt az információs korszak sok szószólója hasonló intenzitással hirdeti – a számítógépes-internetes kultúrahordozás és közéleti kommunikáció elvben hátrányleépítő és demokratizáló, nyilvánosság-bővítő folyamatokat is magában hordozhat. Bár komoly esélye van annak, hogy az új kommunikációs technika szélesebb elterjedésével hosszabb távon újabb és újabb interakciós közösségek alakulhatnak ki, és csatlakozhatnak a cyberspace nyújtotta lehetőségekhez, rövidebb távon – amíg a lakosság jelentős része alig érintkezik az új technikával – inkább a társadalmi egyenlőtlenség mélyüléséhez járul hozzá. Mivel maguk az új eszközök a szociokulturális kontextustól függően bármely irányba generálhatnak mozgásokat, az esetünkben lejátszódó és a jövőben lehetséges átalakulásokról csak az adott tények ismeretében kísérlehetünk meg véleményt formálni. Ugyanígy vizsgálandó kérdés a kialakuló törésvonalak jellege, mélysége és tartóssága, vagyis az, hogy vajon e korlátok rögzítenek-e hosszabb távon bizonyos kommunikációs "osztályhatárokat".” ANGELUSZ Róbert, TARDOS Róbert, *Útban az Internet-galaxis felé? tájkép az új technikák hazai expanziójáról*, Jel-Kép, 1997. Sajnos az utóbbi évek tendenciáit rögzítő World Internet Project (WIP) magyarországi eredményei még 2003-ban is a digitális szakadék mélyülését realizálták.

¹⁰ A Tulsai Egyetem Kommunikáció Tanszékének vezetője, médiatörténettel és a tömegkommunikációnak a kultúrára való hatásával foglalkozik.

Mediated Communication and Community című könyvét, mely tanulmánygyűjtemény, egybegyűjtve mindazon szerzők írásait, akik akkoriban az Internetnek az emberi társadalomra gyakorolt hatásait vizsgálták, a hálózati társadalom alapvetéseit fogalmazza meg. „Cybersociety is the emergence of community from the complex set of social formations in a space enacted by mediating technology. In the language of popular culture it is the society within virtual reality (VR) or „cyberspace”.”¹¹ A fogalom mára már a magyar szociológia tankönyvekben is létjogosultságot nyert: „a cyberspace a lélek eredendően kaotikus terének ígérkezik, melyben a történelem korábbi időszakaihoz képest rend és rendezetlenség sokkal inkább együtt él, mint korábban...” – írja Csepeli György.¹²

A hálózaton pedig zajlik az élet. Létrejötték azok az alkalmazások is, melyek nagyon távol esnek a kezdeti hivatalos szándéktól. Az elektronikus levelezés, a BBS¹³ faliújság, hírcsoportok, újságok, adatbankok, IRC, chat, szerepjáték, e-business, e-banking. A multimédiás fejlesztésekkel pedig már rádió- és televízióműsorok is futhatnak, akár valós időben, tehát az adással egyszerre is a hálózaton. Az Internet rég átlépte a hagyományos információtechnológia kereteit, és fokozatosan metamédiummá válik. Az átlépés annyit jelent, hogy ma, ha az Internetről beszélünk már nemcsak a technológiát, az új médium adta kommunikációs lehetőségeket értjük a kifejezés alatt, hanem egy alternatív, élhető parateret is, melynek eredetmítoszát a következő fejezet tárgyalja.

¹¹ MacKINNON, Richard C., *Punishing the Persona: Correctional Strategies for the Virtual Offender*, in: *Virtual Culture Identity and Communication in Cybersociety*, ed: Jones, Steven G., Sage publications, London, Thousand Oaks, New Delhi, 1997, 206.

¹² CSEPELI György, *Szociálpszichológia*, Osiris, Bp., 1997, 532.

¹³ BBS: Bulletin Board System(s): elektronikus hirdetőtábla-rendszerek, az 1960-as évektől, fa-felépítésű konferenciák, melyek köré elsősorban a gigaméterű számítógépekhez hozzáférő számítógépes szakemberek tömörültek. Az egyik leghíresebb a San Franciscó-ban létrejött CommuniTree, a rendszer egyébként az első hackertámadások áldozatául esett.

„Mivel a valóság nem az, ami volt, felértékelődik a nosztalgia.

Eljön az eredetmítoszok és valóságjelek túlkínálata”.

Jean Baudrillard¹⁴

„A bomlasztás stigmája üti rá a valódiság

pecsétjét a modernségre; az, amivel a mindig

azonosnak lezártóságát kétségbeesetten tagadja;

a robbantás a modernség állandó tényezőinek egyike.

A hagyományellenes energia önemésztő örvénylássé

válik: ennyiben a modernség mítosz, önmaga ellen fordítva.

A mítosz időtlensége az időbeli kontinuitást

megtörő pillanat katasztrófájává lesz.”

Adorno

A Hálózat eredetmítoszáinak és a kiberpunk-kultúrának William Gibson első regénye, a *Neuromancer* az elindítója.¹⁵ A regény megjelenésének idején már az ARPA-neten, a kutatóintézeti és egyetemi hálózatokon BBS-eket használók úgy érezték, hozzájuk, róluk szól, az ő virtuális valóságuk hypermetaforája a cyberspace¹⁶ kifejezés. „Egy szürke korong, színe, mint a Chiba feletti ég. *Most...* A korong forogni kezdett, egyre gyorsabban, halványabb szürkés gömbhéjjá alakult. Kiterjeszkedett... És szétáradt, kivirágzott előtte a folyékony neorigami mutatvány: feltárlása saját, távolság nélküli otthonának s hazájának, a végtelenségbe tartó átlátszó térbeli sakkasztalnak.”¹⁷ Az eredetileg tudományos diskurzusterekként létrehozott, nem

¹⁴ BAUDRILLARD, Jean, *A szimulákrum elsőbbsége*, ford.: Gángó Gábor, in: Testes Könyv I., szerk.: Kiss Attila, Kovács Sándor S.K., Odorics Ferenc, Ictus és JATE Irodalomelmélet Csoport, 1996

¹⁵ Ahogy a kiberpunk-kultúra elindítója is, lásd jelen értekezés: A kiberpunk mint művészeti mozgalom fejezet

¹⁶ A kifejezést Gibson használta először, magyarul kibertérnek cyberspace-nek és cyberternek egyaránt írják, én saját szövegemben a kibertér kifejezést használom, idézett szövegben természetesen szöveghűen maradok az eredetileg használt formánál.

¹⁷ *Neuromanc.*, 74.

valósídejű BBS rendszerek igen hamar önálló életre keltek. Csábító alternatív világokat kínáltak felhasználóiknak, olyan felhasználói útmutatókat ajánlva, melyek leginkább a kor kultuszfilmjeként számon tartott, George Lucas által rendezett, A csillagok háborújának prologusaira emlékeztetnek.¹⁸ Már nem az aktuális programozási feladat megbeszélésének helyszínei voltak, hanem játékterek, ahol a felhasználók saját valósídejű személyiségüket félretéve, bármilyen és bármennyi maszkot felöltve élhettek. Ez az aranykor a BBS-rendszerek divatjamúlttá válásával sem fejeződött be. A Neuromancer megjelenésének évében alakult meg a Chaos Computer Club, az első hacker közösség, melyet azóta rengeteg dinamikus változó összetételű csoport követett szerte a világon. A hálózat elterjedésével, a ma ismert Internet kialakulásával a mítosz alakításában nemcsak a hackerek, hanem az Internet teoretikusai és felhasználói is tevékenyen részt vettek, sokáig nem feledve az eredeti gibsoni metaforát: „Cybertér. Akarattól független hallucináció, melyet minden nemzetből naponta törvényes felhasználók milliárdjai tapasztalnak, egészen a matematikai fogalmakat tanuló gyermekekig... Az emberi rendszer összes számítógépének bankjaiból származó adatok grafikus megjelenítése. Hihetetlen összetettség. Az elme nem-terébe nyújtózó fényvonalak, adatok nyalábjai és csoportjai. Mint a távolodó városi fények...”¹⁹

Napjainkban a gibsoni kibertér-víziót racionalizáló Internet a globalizációs folyamat egyik legfőbb terepe. „Ez az a tér, ahol betekintést nyerhetünk az Információs Kor láthatatlan hatalmi struktúrájába és adatátviteli mechanizmusaiba.”²⁰

Manuel Castells szerint: „Az 1970-es évek elejétől egy új gazdaság jelent meg a világban. Ez a gazdaság egyrészt információs, másrészt globális, harmadrészt pedig egyszerre információs és globális. ... mert a termelés és a fogyasztás, illetve az annak háttérében folyó verseny egy globális információs hálózatban folyik ... s ami új, hogy maga az információ válhatott a termelés folyamatává és végtermékévé egyaránt, méghozzá globális szinten.”²¹ A kilencvenes évekre a globális információs hálózat az elektronikus szupersztráda, más néven a kibertér lesz, „amely szó szerint univerzális, mindenütt jelen van,

¹⁸ „Valahol egy messzi-messzi Galaxisban”

¹⁹ Neuromanc., 73.

²⁰ BUKATMAN, Scott, *Adatmezők közt: allegória, retorika és a paratér*, Prae, 2001/1-2.

²¹ Idézi: PINTÉR Róbert, *Globalizáció és információs társadalom II. Gazdasági és technológiai gyökerek*, www.ittk.hu/infini/2000/0622/muhely2.html.

ahol telefondrótok, koaxiális kábelek vagy üvegszálak vannak”²². Az új gazdaság tehát haladéktalanul megkezdi a kibertér gyarmatosítását.

Paul Virilio szerint: „A cyberteret bizonyos szempontból talán az utolsó gyarmat-birodalomnak is tekinthetjük. Mert mit is teremtünk az Internettel, vagy a cyberterrel? Egy új terjeszkedési területet. A gazdasági hatalom, a politikai hatalom, a katonai hatalom mind-mind kiterjednek már az egész világra. Az egész világot a levegőbe repíthetjük, amikor csak akarjuk; szétrombolhatjuk, amikor csak akarjuk: az atommal vagy akár egy tőzsdekrach-hal, stb., stb. Terjeszkedési területre viszont szükség van. És mivel nincsenek más világok – hiába hódítottuk meg a Holdat, csak az űrt találtuk, nincs más lakható bolygó – mi mást tehetnénk, mint hogy kitalálunk egy virtuális gyarmatot.”^{23 24}

A kibertér létrejött, és gyarmatosítása is megkezdődött, rögtön azzal, hogy a csábító, gibsoni elnevezést egy közönséges és praktikus, Al Gore amerikai alelnök egy kaliforniai beszédéből popularizálódott névre cserélték le: az Internet: elektronikus szupersztráda.²⁵ Az átnevezés aktusával kívánván kisajátítani a gazdaság és az államigazgatás számára. A kiberpunkok, a Hálózat őslakosai azonnal az új amerikai álom védelmére kelnek Magna Chartájukban²⁶ és egyéb nyilvános helyeken. A kibertér és az elektronikus szupersztráda között ugyanis hatalmas interpretációs különbség van, bár a gyakorlatban sokszor

²² DYSON, Esther, GILDER, George, KEYWORTH, George, TOFFLER, Alvin etc, *A „kibertér” és az „amerikai álom”: Magna Charta a Tudás Korához, 1.2 verzió, 1994. augusztus 22.*, Replika, 1997/26, 150.

²³ MONORY M. András, TILLMANN J.A., *Ezredvégi beszélgetés Paul Virilioval.*

²⁴ Ezutóbbi gondolatsort idézi Gibson, a forrás megjelölése nélkül a Cover Story-nak adott interjújában, a hatodik oldalon. /GOLDBERG, Michael, *Junk Collage, Nodal Points & Cognitive Dissonance: William Gibson Takes The Pulse Of The Late 20th Century*, in: Cover Story, www.addict.com/issues/2.10/html/hifi/Cover_Story/Gibson,—William1/page_06.html

²⁵ Meggyőzően érvel Robert Adriann: „A szupersztráda metafora két alapfeltételezést foglal magába: egyrészt azt, hogy igazából semmi sem változott – annak ellenére, hogy ezek az új digitális és kommunikációs technológiák társadalmunk és kultúránk oly sok aspektusát forradalmasították; másrészt azt, hogy a gépesítés fejlesztésének programja teljes mértékben a humán „felhasználó” javát és kényelmét szolgálja.” ADRIAN, Robert, *Infobahn blues*, Replika, 1995/19-20, 215.

²⁶ „Ilyen szempontból a kibertérre használt metaforák közül a legkevésbé találó az, ami – sajnos – a legnépszerűbb lett mostanában: az „információs szupersztráda”. El sem lehet képzelni ennél kevésbé szemléletes hasonlatot a kibertérre, vagy félrevezetőbbet, ami a hatásait illeti. Vegyük szemügyre a következő ellentétpárokat: Információs sztráda – Kibertér, korlátozott építőanyag – korlátlan tudás, központosított – decentralizált, háló mentén zajló mozgás – térben való mozgás, állami tulajdon – rengeteg tulajdonos, bürokrácia – önállóság, hatékony, de nem barátságos – barátságos, ha olyanná alakítjuk, ellenáll az elemeknek – folyik, lebeg és finoman szabályozható, szakszervezetek és vállalkozók – egyesületek és önkéntesek, felszabadulás az első hullám alól – felszabadulás a második hullám alól, a második hullám csúcspontja – a harmadik hullám meglovgalása.” DYSON, Esther, GILDER, George, KEYWORTH, George, TOFFLER, Alvin etc, *A „kibertér ” és az „amerikai álom”: Magna Charta a Tudás Korához, 1.2 verzió, 1994. augusztus 22.*, Replika, 1997/26, 150.

egymás szinonimájaként használjuk ezeket a kifejezéseket. A kibertér otthonossá tehető, esztétikuma van, „folyékony neorigami mutatvány”, élhető környezet, „barátságos, ha olyanná alakítjuk”²⁷, míg az elektronikus szupersztráda hideg, üzleti tér, ahol az információ a profitszerzés eszközeként száguld egy adott pontból egy másik, meghatározott pont felé. A lényeg az információ továbbítás sebességén és nem tartalmán, vagy formáján van. Az elektronikus szupersztráda nem élhető tér, „hatékony, de nem barátságos”²⁸. Még szerencse hogy az Internet mint médium ellenáll a totális gyarmatosításnak, hiszen felülete elméletileg a végtelenségig bővíthető akár törvényenkívüli zónákkal is, ráadásul a már kolonizált adatmezőkre is be lehet törni, vagy meg lehet csapolni az információs szupersztráda adatforgalmát. Gigantikus és dinamikus változó mérete és felhasználóinak száma miatt ezidáig a többi médium ellenőrzésében és szabályozásában bevált eszközökkel sem sikerült még totális ellenőrzés alá vonni, terjeszkedésével minduntalan kisiklik a kontroll alól.

„Az elektronikus világ semmi esetre sem állapodott még meg, és az invenció révén önmaga gerjeszti ezt a viharos változékonyságot. A hálózatoknak ez az áradó bősége az, ami újratermeli önmagát, ha semmi mással, hát dehegemonizáló mechanizmusa révén. Annak a kiéhezetten globalizáló rendszernek a kontextusában, amely rendszerben az információ egyszerre a legfőbb valuta és a legfőbb árucikk, szélsőségesen csábítóak és fenyegetőek a Nap szakadatlan tékozlását ismétlő hálózatok – vagyis az a hajtóerő, amelyben az információ tökéletessé lesz, haszontalanná válik és elenyészik”²⁹. A pazar információs tűzijáték az információs szupersztrádát körbeölelő kibertérben zajlik, és sérti a transznacionális gigacégek érdekeit, ha mással nem hát azzal, hogy a tőlük illegálisan elorzott drága információt is elherdálja, ingyenessé és mindenki számára elérhetővé teszi, vagy időszakosan megbénítja az adatforgalmat, mint ahogy az amazon.com könyvterjesztő vállalat honlapjával történt.³⁰

A kiberpunk regények természetesen a kibertérben játszódnak és nem az elektronikus szupersztrádán.

²⁷ Im.:151.

²⁸ Im.:151.

²⁹ FULLER, Matthew, *Okádék, Buldózer Médiaelméleti antológia*, Media Research Alapítvány, 1997, 93.

³⁰ Magyarországon pl. az Elender Internet-szolgáltató honlapját bénították meg.

A globalizációs folyamat egyik lehetséges pozitív hatású velejárója lehet sokak³¹ szerint a lokalizáció, mely az autonóm, regionálisan szerveződő közösségek érdekérvényesítését, a demokrácia működtetésében való intenzív részvételét hozza magával. Varga Csaba írja: „Az új lokalitás lényege az autonómiakeresés a globális világban és potenciálisan funkcióadás az eddig szereptelen individuumoknak. A lokalizáció annak a globális folyamatnak a neve, amelynek keretében minden kontinensen a nagyon különböző lokalitások közös „szabadságharcot” folytatnak a csoportos és személyes funkciókért, döntési kompetenciákért; a regionális nagyhatalmak és önállósult nemzetállamok után így a földi civilizáció váltása azt hozza, hogy új főszereplők születnek: a globális és a lokális világ”.³² Ez volna a modernség és a Felvilágosodás projektumának megvalósulása, a racionális ember megszületése és a totális demokrácia létrejövételének lehetősége. A globalizáció programjával és a vele szorosan összefüggő „zavarmentes kommunikáció” (Habermas) programjával a posztmodern által megkérdőjelezett projektumok újra életre kelnek, ugyanakkor azonnal újra meg is kérdőjeleződnek (például a globalizáció-ellenes tüntetéssorozattal vagy a legális és hivatalos információ-áramlást gátló hackertámadásokkal).³³

A kibertérben is körvonalazódnak a globális világ lokális ellenvilágai, de nem a Varga Csaba által felvázolt optimista módon, a globális világ harmonikus kiegészítőiként, hanem valódi ellenállókként. A számítógépes szerepjátékokban például: „A MUD³⁴-ok (Multi-User Dungeons vagy Dimensions) alapmetaforája a szoba.” – írja a Turing-Galaxisról szóló tanulmányában Volker R. Grassmuck. „A MUD-ok alkotják a cybervilágok polgárainak antropomorf életterét. A mindenütt jelenlévő médium elidegenítő helynékülisége révén alkalmat nyújtanak arra, hogy be lehessen rendezni egy otthonos helyet, egy lakószobát a

³¹ Ian Budge, David Held, Varga Csaba.

³² VARGA Csaba, *A lokalitás esélyei*, www.inco.hu/inco3/kozpont/cikk1.htm.

³³ Habermas szerint a modernizmus projektumokban gondolkodik. Átveszi a Felvilágosodás eszméit, és mindennapjait, hétköznapi és művészeti tevékenységeit ezek mentén igyekszik tartani. Olyan Lyotard által legitimáló erejű metaelbeszéléseknek nevezett történetek irányítják, mint „az ész és szabadság progresszív emancipációja”, „a szellem dialektikája”, „a racionális, illetve a tevékeny szubjektum emancipációja”, „az emberiség gazdagodása a technotudomány révén” vagy „a jólét megteremtése”. Ezeknek az eszméknek a legitimáló erejét nem a múlt, hanem az a jövőbeli pillanat adja, amelyben majd, egyszer megvalósulnak. Ez az a pont egyébként, ahol Habermas a posztmodern, vagy még inkább a posztmodern teoretikusainak felelősségvállalását hiányolja. In: HABERMAS, Jürgen, *Egy befejezetlen projektum – a modern kor*, A posztmodern állapot, Századvég, Bp., 1993, 151-178.

³⁴ Erről bővebben lásd: CZEIZER Zoltán, *Szerepjáték a kibertérben*, Internetmítosz, szerk.: Czeizer Zoltán, Csanádi Márton, KJF., Székesfehérvár, 1999.

mátrixban.”³⁵ A lokális közösségek természetesen nem regionálisan, hanem spontán szerveződnek, melynek tagjai élhetnek bár a való világ bármely részén, mégis egy virtuális helyen (fórum, Chat-room, szerepjáték, stb.) alkotnak közösséget. Ezek az idők során kissé szkeptikussá vált virtuális közösségek folytatnak szabadságharcot a területfoglaló transznacionális cégekkel és a centralizációra és általános kontrollra törekvő ellenőrzési rendszerekkel szemben/mellett keresik az ellenállás és rejtőzködés alternatíváit, táplálják a Hálózat mítoszát.

Sandy Stone *A szellem teste* című írásában a virtuális közösségek létrejöttéhez köti a virtuális rendszerek eredetmítoszát. „A legelső cyberspace-ek virtuális közösségek lehettek, olyan „átkelőhelyek” (passage points) a közös hitek és gyakorlatok halmazai között, amelyek egymástól fizikailag elválasztott embereket kötöttek össze.”³⁶ Stone a virtuális közösségek négy korszakát és ennek megfelelő négy típusát különíti el. A virtuális közösségek története nem az Internet és még csak nem is a számítástechnika kezdetéhez köthető, hanem az első olyan médium létrejöttéhez, melynél már nem volt szükség arra, hogy a kommunikációs aktus, az interakció résztvevői ugyanabban az időben ugyanazon a helyen és hallótávolságon belül legyenek egymáshoz képest. Ez a médium az írás. Stone egy szöveg vagy téma körül szerveződő interaktív levelező közösségekről beszél, melyeket Steven Shapin és Simon Shapiro *A leviatán* és a *légszivattyú* című tanulmányából kölcsönzött kifejezéssel élve virtuális szemtanúságnak nevez. Stone szerint az első virtuális közösségekről valamikor az 1600-as évek közepétől beszélhetünk. Ezt a dátumot valójában sokkal korábbra is tehetnénk, hiszen akár a skolasztikus filozófusok szövegértelmezési vitái is tekinthetők virtuális szemtanúságnak.

A virtuális közösségek második típusa már a szórakoztató elektronikai eszközök megjelenéséhez és a tömegtájékoztatási eszközök elterjedéséhez köthető. Stone szerint 1900 óta léteznek ilyen közösségek. Kömlődi Ferenc³⁷ ezt az időhatárt korábbra tenné, szerinte a 1876 volna a korszakhatár, amikor Bell szabadalmaztatta a telefont. Azonban szerintem Bellnek Meucci-val folytatott szabadalmi vitája, illetve a találmányt kezdetben fogadó érdektelenség miatt az

³⁵ Idézi Tillmann, a TILLMANN J.A., *Kibernetikus katedrálisok*, Távkertek - A Nyugalom tengerén túl - Kijarat Kiadó, TEVE könyvek, Bp.1997.

³⁶ STONE, Allucquere, Rosanne (Sandy), *A szellem teste*, ford. Boros Anna, in: Replika, 1995/17-18, 300.

³⁷ A témáról bővebben lásd: KÖMLŐDI Ferenc, *Fénykatedrális*, Kávés, Bp., 1999, 26.

1900-as határ éppolyan jó lehet, mint az 1876-os. A második típusú virtuális közösségek rádióműsorok (híres példa Roosevelttel kandalló előtti beszélgetések sorozata, vagy a Szabó család), vagy televízióműsorok (Star Trek, Barátok közt) körül szerveződnek. „A rádió egyirányú kommunikációt tett lehetővé, de általa az emberek képessé váltak arra, hogy másképpen kezdjenek el vélekedni a jelenlétről. A rádió, illetve az általa érzékeltetett és támogatott közösséget kialakító gépezet révén most már emberek milliói lehettek „jelen” ugyanabban a térben –ülhettek körül Rooseveltet nappali szobájában.”³⁸

A harmadik korszak az információtechnológia megjelenéséhez köthető, Stone szerint 1960 körül, az első hálózatba kötött számítógépeken létrehozott BBS-ek köré tömörülő számítógépes szakemberek alkották az első harmadik típusú virtuális közösségeket.

A negyedik korszak szintén az információtechnológiához kötődik a VR eszközökkel³⁹ elérhető virtuális valóság illetve az Interneten létrejött kibertér az új médium (Stone a VR-t és a cyberteret evidenciaszerűen azonosítja), mely a közösség létrejöttét generálja. Stone 1984-től datálja, amely egy szimbolikus évszám, nem valamilyen technikai eszköz felfedezéséhez kötődik, hanem egy szöveg, egy nyomtatott könyv megjelenésének évszáma: Gibson *Neuromancere* a vízvonalas a harmadik és negyedik korszak között. A nyolcvanas években alulról szerveződő hálózatokat, on-line hirdetőtábla rendszereket a kilencvenes években a nagy szolgáltatók kommercializálták és tették széles körben hozzáférhetővé.⁴⁰ Az egyik első ilyen csoport, a már említett, 1984-ben a *Neuromancer* megjelenésének évében alakult, Hewart Holland-Moritz hacker által alapított Chaos Computer Club, a CCC, mely deklarálta: minden információnak szabadnak és bárki által hozzáférhetőnek kell lennie, vagyis megfogalmazta azt az alapelvet, melyet aztán a hacker-etika konzekvensen igyekszik is tartani. Steven Levy *Heroes of The Computer Revolution* című könyvében szisztematikusan leírja a hacker-etikát, és maga is a számítógépes software-ek és az on-line információk szabad hozzáférhetőségét hangsúlyozza.

³⁸ STONE, Allucquere, Rosanne (Sandy), *A szellem teste*, ford. Boros Anna, in: Replika, 1995/17-18, 302.

³⁹ Perifériák, melyekkel a számítógép generálta tér plasztikusabban érzékelhető, sisak, szemüveg és egyéb érzékszervekkel összekötött hard eszközök. Ilyen a Kibertér trilógiában leírt agyi-elektroda is Gibsonnál.

⁴⁰ A témáról bővebben lásd DALY, Steven, WICE, Nathaniel, *Alternatív kultúra, Amit a 90'-es évekről tudni érdemes*, ford. Kovács Kristóf, Biograf, Bp., 1996, 86-87 oldal.

Stone korszakolása nem annyira történelmi hitelessége és tudományos megbízhatósága miatt fontos, hanem azért, mert Stone maga is mitikus kiberpunkká válva, a virtuális közösségek eredetmítoszáinak megalkotásával táplálja a Hálózat Nagy Mítoszáit.

A virtuális lokalitással rendelkező közösségek önállóságának megőrzéséért és az érdekérvényesítés lehetőségéért Bruce Sterling⁴¹ és Hakim Bey⁴², a kiberpunk jelentős teoretikusai, közel hasonló megoldásokat javasolnak. Hakim Bey szerint a megoldás az általa T.A.Z.⁴³-nak nevezett, Időszakos Autonóm Zónák létrehozásában rejlik. A T.A.Z., az Időszakos Autonóm Zóna, olyan helye a virtuális közösségeknek,⁴⁴ ahol rövidebb időintervallumokra megvalósulhatnak az alulról szerveződően létrejövő totális demokrácia szigetei. A virtuális közösségek tagjai ezeken a helyeken saját maguk alakítanak ki néhány szabályt, melyeket a közösség határoz meg, de a szabályok áthágása sem jár automatikusan a közösségből való kizárással. Ezeknek a helyeknek igen magas a toleranciaküszöbe. Ha a hely nyilvánosabb lesz a kelleténél (a rendcsinálók, az ellenőrző erőszakszervezetek figyelmének fókuszába kerül), egyszerűen elnéptelenedik, és a közösség egy másik, időszakosan titkos, virtuális helyen újjászerveződik. Ez a folyamat adja a közösség dinamikáját. Ráadásul megerősíti a tagok közötti összetartozás érzését is. Ezt a virtuális közösségek partizán- (vagy szabotázs-) akciói is táplálják, melyek az Internetnek azt a gyarmatosítás előtti állapotát igyekeznek visszaállítani, amelyet a transznacionális cégek bejövetele előtt élveztek az első telepések: ők, mivel az első emberek voltak a Neten, őslakosokként tekintenek magukra, s igyekeznek ellenállni a globális szemfényvesztésnek, többek között azzal, hogy saját maguk alkotta programokkal, vagy illegálisan beszerzett szoftverekkel szörfölnek a Neten, manifesztumokat tesznek közzé nyilvános fórumokon, és időszakosan manipulálják vagy megbénítják a multik adatforgalmát.⁴⁵ A T.A.Z.

⁴¹ STERLING, Bruce, *Islands in the Net*, Morrow, New York, 1988.

⁴² BEY, Hakim, *T.A.Z. The Temporary Autonomous Zone*, Autonomedia, New York, 1991.

⁴³ Temporary Autonomous Zone

⁴⁴ STONE, Allucquere Rosanne, *A szellem teste*, Replika, 1995/17-18.

⁴⁵ Ahogy például a világ leghíresebb bebörtönzött hackerének, Kevin Mitnicknek a kiszabadításáért létrejött „Szabadítsuk ki Kevint” mozgalom hackerei egy jól szervezett akcióval a Yahoo szervertörték fel és átírták a weboldalt a mozgalom követeléseivel. Erről illetve a hackerekről bővebben lásd: MacKINNON, Richard C., *Punishing the Persona: Correctional Strategies for the Virtual Offender*, in: *Virtual Culture Identity and Communication in Cybersociety*, ed: Jones, Steven G., Sage publications, London, Thousand Oaks, New Delhi, 1997, 206-235., FLAMMICH Mariann, *Hackerek. Vázlat a magyar hacker szubkultúráról*, Médiakutató, 2002/8, 7-26. és KÖMLŐDI Ferenc, *A digitális underground*, in: *A média jövője*,

irodalmi megvalósulása Gibsonnál Hak Nam, az Elkerített Város az Idoru című románcban.⁴⁶

A magyar kibertér-recepcióban Kömlödi Ferencen kívül Tillmann J.A. fókuszál még közvetlenül az Internet köré testesülő mítoszvilágra Kibernetikus katedrálisok című írásában, melyben a gótikus kőkatedrálisokat a kibernetikus 'szappanbuborék'-katedrálissal, a kibertérrel veti egybe kissé mesterkélten, de izgalmas koincidenziákra bukkanva: „Minden technológia vallásos – állítja Peter L. Wilson (aki olykor Hakim Bey néven adja közre munkáit). Számomra kijelentésének minden technológiára érvényes volta kérdéses ugyan, a Hálózat és a körülötte kibontakozott hiedelemvilág azonban egyértelműen vallásos jelleget mutat.” ... „A technikai transzcendenciának ez az emberfeletti világa azonban ennél jóval átfogóbb érvénnyel van jelen: mint a Földet körülvevő reálisan létező műholdhálózat dimenziója. ... Eme technikai transzcendencia másfelől mint a cyberspace megváltó valósága körül kibontakozott mitológia mutatkozik meg, amelyben a modernitás mítoszának szinte mindahány eddigi eleme összegződni látszik. Persze nem egy kikristályosodott, konfesszionális hitvilág ez, hanem a kötetlenség és tetszőlegesség szinkretikus szférája, amelyben a közlés korlátlan szabadságától a hozzáférhetőség egyenlőségén át a mindenkit mindenkivel összekötő általános testvériesülésig, sőt, azon túlmenően a végső korlátozó kötelék, a testtől való megszabadulás ígéretéig minden megtalálható. Mindezek az elemek már korábban, a különböző technikai médiumokkal kapcsolatban is felbukkantak, ilyen széles körben és ennyire átfogó érvénnyel azonban még sosem. A virtuális valóság ezért is nevezhető kibernetikus katedrálisnak; olyan rendkívül összetett, a technológia csúcsát jelentő későújkori konstrukciónak tehát, melynek komplexitásához és kultikus jellegéhez csak a középkori katedrálisok hasonlíthatók.”⁴⁷

HOGYAN BEFOLYÁSOLJA A MÉDIUM AZ ÜZENETET?

Internet és hagyományos média az ezredfordulón, szerk.: Csermely Ákos, Ráduly Margit, Sükösd Miklós, Média Hungária Könyvek, 1999, 113-118.

⁴⁶ Erről bővebben lásd.: Jelen dolgozat Johnny Mnemonic, Virtuálfény, Idoru című fejezet.

⁴⁷ TILLMANN J. A., *Kibernetikus katedrálisok*, Távkertek - A Nyugalom tengerén túl - Kijárat Kiadó, TEVE, Bp.1997.

Az Internet köré testesülő hálózat-mítosz és a kiberpunk szubkultúra a XX. századi kommunikációelmélet, kommunikációfilozófia, elsősorban Marshall McLuhan, és a posztmodern teóriáiból építi fel ideológiai hátterét.

Marshall McLuhan elhíresült metaforáját „the medium is the message” (a médium az üzenet) az 1964-ben megjelent *Understanding Media The Extensions of Man*⁴⁸ című könyvében olvashatjuk az első fejezet címeként és a fejezetben többször nyomatékosan megismételve. „A mienkhez hasonló kultúrákat,” – írja McLuhan – „melyek régóta hozzászótkak, hogy mindent, mint az ellenőrzés eszközt osszanak meg és bontsanak fel, néha megrázkódtatásként éri, ha arra emlékeztetik őket, hogy mind működésében mind a gyakorlatban maga a közlési eszköz az üzenet.”⁴⁹ A metaforát McLuhan többféleképpen, de semmiképpen nem konzekvensen kísérli kibontani. Egyfelől azt mondja: „Bármely közlési eszköz vagy technológia „üzenete” ugyanis az a lépték-, ritmus-, vagy mintaváltozás, amelyet előidézik az emberi ügyekben.”⁵⁰ Tehát a médium üzenete a társadalmi változás, melyet generál. Másfelől: „bármely médium tartalma mindig egy másik médium”⁵¹, ami azt jelenti, hogy az új médium nem a tartalmat közli, hanem a tartalmat hordozó előző, technikailag fejletlenebb közlési eszközt. Az írás a beszédet, a nyomtatás a kézírást, stb.

Mivel szerencsére a metafora unikális sajátossága éppen a több jelentés és a többletjelentés melyet hordoz, illetve, hogy jelentések sokaságát generálja, melyek az interpretációk végtelen sorát indíthatják el, éppen ezért a McLuhan-i „the medium is the message” gondolat nemcsak a kommunikációelméletben, hanem az irodalom-⁵², a művészet- és a társadalomelméletben is megtermékenyítő hatásúnak bizonyult, ugyanakkor számos kritika is érte.

⁴⁸ McLUHAN, Marshall, *Understanding Media*, The MIT Press, Cambridge, Massachusetts, London, 1997.

⁴⁹ „In a culture like ours, long accustomed to splitting and dividing all things as a means of control, it is sometimes a bit of shock to be reminded that, in operational and practical fact, the medium is the message.” *Understanding Media*, 7. A fordítást a Vége a Gutenberg-galaxisnak?, szerk.: Halász László, Gondolat, Bp., 1985. 258. oldaláról Berényi Gábor fordításában idézem.

⁵⁰ „For the message of any medium or technology is the change of scale or pace or pattern that it introduces into human affairs.” *Understanding Media*, 8. A fordítás: Vége a Gutenberg-galaxisnak?, 259. oldaláról Berényi Gábor.

⁵¹ „...the „content” of any medium is always another medium.” *Understanding Media*, 8. A fordítás: Vége a Gutenberg-galaxisnak?, 259. Berényi Gábor.

⁵² Többek között Kulcsár Szabó Ernő írja, bár nem hivatkozik McLuhanra, de nyilvánvaló a hatás: „Amikor a kommunikáció alanya – a művészetekben az egész műalkotást meghatározó érvénytel – először észleli a közvetítő jelrendszer visszavonhatatlan hatalmát a műképző gondolat fölött, azaz, amikor tudatossá válik az esztétikai intenciók függősége a rendelkezésre álló művészi jelrendszerek alakzataitól.” KULCSÁR SZABÓ Ernő, *A másság, mint jelenlét Posztmodern kortudat és irodalmiság*, Beszédmód és horizont, Argumentum, 1996, 243.

Miként McLuhan munkásságát egészében, általában ezt a gondolatot is technológiai determinizmusa, formalizmusa és történelmietlen szemlélete miatt ítélik el. Kostelanetz bár részben egyetért McLuhan-nel, ezt írja, kifogásolván a kinyilatkoztatás kizárólagos voltát: „A közlési eszköz nem foglalja magában az egész üzenetet, mint ahogy nem is uralja azt teljesen.”⁵³ Arnold Hauser szerint a médium és az üzenet más lényegű, nem azonosíthatóak egymással; a médium az üzenet továbbítására való, s nem azonos vele. „És bár az alighanem igaz, hogy az a forma, struktúra, rendszeralakzat, amelyben egy kor művészete kifejezésre jut, legalább annyira jellemző a kérdéses társadalomra, mint a kifejezendő eszmei és értelmi tartalmakra, és éppolyan mély, megragadó és sokszor lenyűgöző élményünké lehet, mint amazok, mégis úgy áll a dolog, hogy a kifejezés vehiculuma az üzenet ellentéte, és a médium ott kezdődik, ahol a közlés tartalma végződik. Pontosan meghatározható értelme eszköznek és motívumnak, formának és tartalomnak, konvenciónak és spontaneitásnak is csak dialektikus kölcsönviszonyokon belül van.”⁵⁴ Ugyanakkor Hauser is felhívja a figyelmet arra, hogy bár a médium nem egyenlő az általa hordozott üzenettel, de McLuhan nélkül nem tudnánk, hogy befolyásolja annak tartalmát, építő eleme annak. Arnold Hauser az esztétikában régi problémaként hordozott tartalom és forma viszonyára viszi át a kérdést, mely Arisztotelész óta bolygozza a filozófiai és művészetelméleti diskurzust, és amelyet Lukács a „formatartalom” műszóval igyekezett feloldani.

Bednatics Gábor és Bengi László McLuhan-tanulmányukban Jakobson funkciós rácsa és McLuhan metaforája közötti egyezésre fókuszálva írják: „Ha a hírközlő médiumok üzenetét a fényéhez hasonlónak tekintjük, akkor el kell ismernünk, hogy a tartalom és forma szembenállásán nyugvó írásbeli-mechanikus gondolkodást fel kell váltania egy olyan megközelítésnek, amely a közeget tekinti elsődlegesnek. A hangsúly tartalomról közegre, elidegenítő szembeállítástól kölcsönviszonyra történő áthelyezése kísértetiesen emlékeztethet arra a különbségre, amelyet Jakobson kommunikációelméleti modellje a referenciális és a poétikai funkció, vagyis az "üzenet" valóságra, illetve önmagára vonatkozása között tesz. Az üzenet – mint a közeg alakított és rendezett, így abból kiemelkedő szelete – elkülönül, ugyanakkor nem független

⁵³ Vége a Gutenberg-galaxisnak?, 268. Kardos András.

⁵⁴ Vége a Gutenberg-galaxisnak?, 275. Görög Livia.

a közegtől, amelyben elhangzik – ezért önmagára való visszautalása a közeg természetét is számos vonatkozásban föltárhatja.”⁵⁵ Ezt a párhuzamosságot McLuhan és Jakobson gondolatai között Baudrillard is kiemeli, mikor azt mondja, hogy a Jakobson-i diszkurzív kör szó szerinti értelmet nyer McLuhannál és elvezet az üzenet küldőjének és címzettjének egybemosódásáig.⁵⁶

Nyíri Kristóf szerint annak a munkacsoportnak, melynek McLuhan is tagja volt, a legfőbb érdeme az, hogy ők adták meg a választ először a *van-e* a bölcsészettudományoknak valamiféle új jövőjük⁵⁷ kérdésre. Ez az új jövő működésükkel és az *Explorations* című folyóiratuk megindításával, az 1950-es években meg is kezdődött. Ugyanakkor Nyíri felhívja a figyelmet arra is, hogy ez nem kizárólag McLuhan érdeme.

Williams szerint McLuhan felfogása egyoldalú, teljesen kiiktatja a történelmi horizontot, csak a fennálló társadalmi helyzetet igazolja, a „medium is the message” kijelentés merő formalizmus. Így vélekedik: „Olyan, látszólag kifinomult technikai determinizmusról van szó, melynek lényeges hatása, hogy társadalmi és kulturális determinizmust eredményez: azaz olyan determinizmust, mely a jelenleg fennálló társadalmat és kultúrát igazolja, különösen annak fő, belső irányait.”⁵⁸ Persze Williams kifogásai számtalan posztmodern diskurzus

⁵⁵ BEDNANICS Gábor, BENGI László, *In rebus mediiorum Amikor az írástudó McLuhant olvas*, Prae, 2002/1-2.

⁵⁶ Erről bővebben lásd: jelen dolgozat Gutenberg galaxis versus McLuhan galaxis fejezet és BAUDRILLARD, Jean, *A szimulákrum elsőbbsége*, ford.: Gángó Gábor, in: Testes Könyv I., szerk.: Kiss Attila, Kovács Sándor S.K., Odorics Ferenc, Ictus és JATE Irodalomelmélet Csoport, 1996., 192.

⁵⁷ „A válság megoldódik, amennyiben a bölcsészettudományok fokozatosan az új médiumok felé fordulnak és eleddig ismeretlen és még nem kutatott kommunikációs módokat vizsgálnak: az elektronikusan-digitálisan közvetített hangot, a digitális mozgóképet, a változékony, nem-lineáris szöveget, a multimédiális-interaktív hálózódást. Az ilyen vizsgálódások előbb a régi médium eszközeivel történnek – a multimédiális kommunikáció folyamának eseményei a nyomtatott nyelvben kerülnek leírásra – , egyre inkább azonban az új, multimédiális eszköztár segítségével is; a vizsgálódás olyan típusa jön létre, amely, megint egyszer, önnön közegére irányul; olyan vizsgálódás, amelynek eredményei a kommunikáció világában való sikeres orientációhoz hivatottak hozzájárulni; a bölcsészettudományok eredeti szerepe újra megelevenedik, noha egy immár megváltozott, illetve radikálisan kibővült médiumban. A folytonosság fennmarad, ha föltételezzük, hogy a lineáris-változatlan szöveg olyan funkciókat teljesít, amelyeknek valamiképpen a multimédiális-interaktív hálózottság kultúrájában is teljesülniök kell. A változás spontán zajlik: az új nemzedék az új médiumokkal nő föl, a régi írásbeliség valamiféle formáit azonban nem nélkülözheti. Ezzel az új bölcsészettudományok a régiek örököse lesznek, közvetítő szerepet játszanak az interaktív multimédiumok dinamikája és a rögzített szöveg statikája között.” NYÍRI Kristóf, *Bölcsészettudományok az írásbeliség után*, Világosság 1996/6.

⁵⁸ Vége a Gutenberg-galaxisnak?, 269. Veres Júlia.

felől támadhatóak. A posztelméletben közhelynek számító Fukuyama-i:⁵⁹ 'a történelem vége'-terminussal, vagy Baudrillard-ral: „Nem nyilvánvaló-e, hogy mihelyt az egymásutániség átadja helyét az egyidejűségnek, rögvest a struktúra és az alakzat világában találjuk magunkat?”⁶⁰, vagy akár a feminista kiberpunk társadalomelmélet felől Donna Haraway-jel: „A történelem olyan elbeszélés, melyet a nyugati kultúra imádói mesélnek előszeretettel egymásnak; a tudomány vitatható szöveg és hatalmi erőter; a tartalom pedig maga a forma. Pont.”⁶¹

A legadekvátabb azonban talán az írástörténész Vilém Flusser idézni, aki az írás mint médium vizsgálatakor arra jutott, hogy a történelmet az elektronikus médiumok megjelenése egyszerűen eltörölte. Mert a lineáris történelmi tudat csak a lineáris írott szövegen alapuló kommunikációs kultúrában élő társadalmak sajátja lehet. A mai kultúra egyre inkább az írásbeliséget megelőző korok körkörös, mitológiai időszemléletét tekinti újra sajátjának, mely nem alkalmas az események kronologikus elősorolására, s ahol a múlt története a pillanatnyi jelen befolyása alatt áll, dinamikusan változik. „Nem úgy áll a dolog, hogy létezik egy történelmi tudat, amely különféle kódokban – többek között írásban is – kifejeződhet. Csak az írás, a jelek sorszerű egymást követése teszi lehetővé a történelmi tudatot. Az írás gesztusa életre kelti a történelmi tudatot, amely minden további írás által erősödik és mélyül, ugyanakkor az írást is a maga részéről tovább erősíti és sűríti. Ez a visszacsatolás az írott szó és a történelmi tudat között a tudatnak egyre növekvő feszültséget kölcsönöz, amely lehetővé teszi, hogy egyre előbbre haladjon. Ez a történelem dinamikája.”⁶² Sven Birkerts írja a kommunikációtechnológia történelmi tudatra gyakorolt hatásáról: „Amint az áramkör veszi át a nyomtatott oldal helyét, s amint kommunikációink révén egyre inkább hálózati folyamatokba bonyolódunk – mely folyamatok természetüknél fogva az örök jelenbe helyeznek bennünket – történelemérzéklésünk óhatatlanul módosul. Az információátvitel és -hozzáférés változásai szükségképpen hatni fognak történelmi emlékezetünkre. A mélység,

⁵⁹ Példaként egy jellemző reakció Fukuyamához a magyar kiberpunk-recepció apostolától: „Máskülönben Fukuyamának igaza van: a Történelem csakugyan véget ért, az évszázadokon átívelő versenyfutásban egyetlen – a legnyitottabb társadalom-modell bizonyult életképesnek.” KÖMLÓDI Ferenc, *Fénykatedrális*, Kávé, Bp., 1999, 44.

⁶⁰ BAUDRILLARD, Jean, *A szimulákrum elsőbbsége*, ford.: Gángó Gábor, in: Testes Könyv I., szerk.: Kiss Attila, Kovács Sándor S.K., Odorics Ferenc, Ictus és JATE Irodalomelmélet Csoport, 1996., 183.

⁶¹ HARAWAY, Donna, *A szituációba ágyazott tudás*, Férfiuralom, szerk.: Hadas Miklós, Replika Kör, Bp., 1994, 123.

⁶² FLUSSER, Vilém, *Az írás*, Balassi – BAE Tartóshullám Intermédia, Bp., 1997.

amely múltérzékünket jelenti, nem pusztán nyelvi konstrukció, hanem valamiképpen lényegi módon reprezentáltatik a könyv által és a könyvtárakban a könyvek fizikai sokasodása által. Az egyes kötetnek, vagy a kötetek tömegének kontemplálásával képet alkotunk magunknak az elmúlt időről mint lerakódó rétegek egymásra épüléséről; valami mélységet és dimenzionalitást ragadunk meg ezzel.”⁶³ Herbert Hrachovec is hasonlóképpen vélekedik: „A médium permanens aktualitása a tartalom szakadatlan elavulását vonja maga után.”⁶⁴ „Mindezzel a modern értelemben vett történelem,” – írja Nyíri – „melynek tudata annak idején a nyomtatott szövegek világának logikájából jött létre, alighanem pusztán *teoretikus konstrukcióvá* válik: mint – mondjuk – a heliocentrikus világkép.”⁶⁵

A történelmi szemlélet feltételezi az események időbeni egymásutánját és egymásból következésük lineáris logikáját, a média által ’közvetített’ események és pseudo-események nem ezt a logikát követik, hanem szétfröccsentik a történeket, szelektálják őket, és ezer és ezer nézőpontból újra mondják és mutatják.

Nagyon közelinek mutatkozik az időnek és a térnek e történelmietlen szerveződése az elsődleges szóbeliség korának történelmietlenségéhez. „A szóbeliséget (az írásbeliségre alapozott idő- és történelemérzékeléssel szemben) egyfajta társadalmi amnézia jellemzi, amely az egyének nyelvi memóriájában őrzi a társadalom kultúráját, állandóan megtisztítva, a jelenhez idomítva tartja fenn homeosztázisát.”⁶⁶ Orwell utópiájában, az 1984-ben az írott történelem jelenhez-idomítása hihetetlen bürokratikus, írástudó apparátus fenntartásával járt, s a regényt olvasó elképed a történelemhamisítás ezen intézményesített formáján, ám ugyanez az olvasótelevízió nézőként, vagy rádióhallgatóként az új médiumok által ’idomított’ híradásokat (mondjuk az Öböl-háborúról, az afganisztáni megtorlásokról vagy az Iraki-háborúról) majdnem akadály nélkül veszi.

⁶³ Nyíri idézi: BIRKERTS Sven, *The Gutenberg Elegies: The Fate of Reading in an Electronic Age*, Faber and Faber, Boston, 1994, 129.o. in: NYÍRI Kristóf, *Bölcsészettudományok az írásbeliség után*, Világosság 1996/6.

⁶⁴ Nyíri idézi: HRACHOVEC, Herbert, *Intimität in der Mailbox*, in: *Rationalität, Gefühl und Liebe im Geschlechterverhältnis*, ed.: U. M. Ernst, Ch. Annerl és W. Ernst, Pfaffenweiler: Centaurus, 1995, 42-52. : NYÍRI Kristóf, *Bölcsészettudományok az írásbeliség után*, Világosság 1996/6.

⁶⁵ NYÍRI Kristóf, *Bölcsészettudományok az írásbeliség után*, Világosság 1996/6.

⁶⁶ SZILI József, *Az irodalomfogalmak rendszere*, Akadémiai, Bp., 1993, 54.

Tizennyolc évvel az Understanding Media után Walter J. Ong, újra behozza a tudományos diskurzusból a szóbeliség és írásbeliség problematikát⁶⁷, mely McLuhan The Gutenberg Galaxy The Making of Typographic Man⁶⁸ című, 1962-es könyvének fő témája volt, és amely nézetem szerint McLuhant a „medium is the message” metaforához vezette. A szóbeliség – írásbeliség – másodlagos szóbeliség paradigma sematikussága vezet a McLuhan-nél oly sokat támadott technológiai determinizmushoz. Szili József Az irodalomfogalmak

⁶⁷ A ma élő ember, aki kisgyermekkorától az írott kultúrára szocializálódik az oktatási intézményekben, és ismeri, otthonosan használja a beszéd rögzítésére alkalmas médiumokat, az ősi szóbeliséget szükségképpen csak az írásos hagyomány felől tudja értelmezni. „A mai ember gondolkodása annyira összeforrott az írással és az olvasással, hogy csak nehezen tudjuk magunkat visszahelyezni a teljes írástudatlanság állapotába, még nehezebben eszmélünk rá, hogy az abszolút analfabetizmus korában a kimondott szónak más jelentősége, más értéke és más funkciója volt, mint a mi korunkban. A nyelvi kifejezés társadalmi funkciója a szellemi fejlődés folyamán megváltozott.” (Thienemann Tivadar, 1931, 48.) A szóbeliségnek az írásbeliség felőli interpretálásával először a görög bölcsélet foglalkozik. Az ókori görögök mindkét kommunikációs formát professzionális módon használják, és nemcsak alkalmazzák, hanem értelmezik is, hiszen kultúrájuk az oralitás és írásbeliség közötti paradigmaváltás időszakára datálódik, tehát a nyelvi absztrakciónak azon a fokán állnak, ahonnan már értelmezhető a nyelv, az írás és a beszéd, ahol a nyelv, éppen az írás megjelenése révén, már metanyelvvé válhatott. A görögök rendkívüli mértékben értettek a beszédhez, ők találták fel a beszéd, a párbeszéd, az érvelés és vita művészetét: a retorikát, a dialógust és a dialektikát. Másfelől ők azok, akik az írás történetében az első teljes ábécét használják, hiszen a föníciaiaktól átvett mássalhangzókból álló lineáris ábécéhez ők tették hozzá a magánhangzókat. A szóbeliségnek az írásbeliség felőli bölcséleti interpretációját Platón és mestere, Szókratész görög filozófusok egymáshoz való viszonyával lehet a legjobban szemléltetni. A görög városállamokban az i. e. VIII. században kezd elterjedni az írásbeliség, a lineáris ábécé. Szókratész és Platón az i. e. V. században született, akkor, amikor az írásbeliség széles körben ismertté vált és elterjedt. Az idősebb filozófus, Szókratész után azonban nem maradt fenn olyan írott szöveg, melyet a filológia neki tulajdonítana. Az egyik platóni dialógus, a Kratülosz alapján feltételezhető, hogy ismerte az ábécét, tanait azonban csak tanítványa dialógusaiból, illetve Xenophón emlékirataiból ismerjük. Szókratész a kiváló szónok mesterei dialógusaiban azt a fajta kérdve kifejtő módszert használja, mely szorosan kötődik a szóbeliséghez, ráadásul a dialógusok tanúsága szerint következetes és elkötelezett híve az orális társadalomnak. Eric Havelock szerint Szókratész az írásbeliség logikáját még nem tette magáévá, az írást nem gyakorolva kimarad az új diskurzusból, nem érti az írás gyakorlata által generált új szavakat, nyelvi kifejezéseket. Módszerének körkörös, kérdve kifejtő volta nem a lineáris logikán alapul, hanem a szóbeliség logikáján.

Platón művei írásban maradtak ránk, s bennük többször is találkozhatunk a szóbeliség és írásbeliség problematikájával foglalkozó szöveghelyekkel. Többek között a Hetedik levélben, az Állam könyveiben és a Phaidrosz és Prótagorasz című dialógusokban. Platón szövegeiből nyilvánvaló, hogy tisztán látja mindkét kommunikációs forma előnyeit és hátrányait, illetve az írásbeliség elterjedésének az emberi kultúrát és gondolkodást alakító hatását.

Platón meglehetősen ambivalens viszonya az írásbeliséghez egyfelől ott érhető tetten, hogy az írás használatával szembeni ellenvetéseit éppen írásban rögzíti. Így ír a Hetedik levélben:

„Ezért tehát minden komoly ember a végsőkig irtózik attól, hogy a komoly dolgokról valaha is írásban nyilatkozzék, és azokat az emberi rosszindulatnak és meg nem értésnek tegye ki. Egyszóval: ha az ember látja valakinek írásban megfogalmazott gondolatait, mint például a törvényhozóé törvényeiben, vagy bármi más gondolatokat bármely más formában, a mondottak alapján nyilvánvalónak fogja tartani, hogy nem fejezhetik ki az illetőnek legkomolyabb mondanivalóit, hogyha az valóban komoly ember: gondolatainak magva lelkivilágának legszebb helyén nyugszik valahol elrejtve. Ha azonban bölcsességének legmélyét valóban megkísérelte írásban rögzíteni, akkor ez esetben ha nem is az istenek – miként Homérosz mondja –, de az emberek minden bizonnyal elvették az esztét.” (344 c–d Platón összes művei/ III., Európa, Bp.,

rendszere című könyvében kikezdi ezt a paradigmát, és Derrida nyomán feltételezi egyfajta ősrásbeliség (és ősirodalmiság) meglétét az elsődleges szóbeliség viszonyai között is. S feltételezi egy kérdésfeltevés erejéig, hogy bizonyos társadalmakban a szóbeliség viszonyai között, már az írás megjelenése előtt kitermelődnek az „írásbeliség társadalmi formái ... melyeknek mintegy csak formális legalizálása a grafikus vagy egyéb módon véghezvitt rögzítés”⁶⁹, vagyis praktikus az írás megjelenése. A kérdés valójában az, hogy a közösség

1984, ford.: Faragó László, 1070-1071.)

Platón azt kifogásolja, hogy az írás az emlékezettel szemben az ismeret rögzítésének mechanikus és embertelen módja, mely azzal, hogy megkönnyíti az ismeretek rögzítését, destruálja az emberi emlékezőképességet, és veszélyezteti a beszélő szubjektum integritását, s ezen keresztül az új kommunikációs forma óhatatlanul társadalmi változásokat is indukál. Másfelől miért hivatkozik éppen a hēróikus/orális társadalom megéneklőjének tartott Homéroszra, amikor az általa elképzelt ideális államból is száműzné a költőket, illetve szorgalmazza kizárásukat Akadémiája stúdiumaiból? A görög költők a hēróikus/orális társadalom professzionális kommunikátorai voltak, ilyen értelemben tehát archaikus kövületek egy írásbeliségen alapuló társadalmi berendezkedésben, melynek társadalmi kommunikációjában kedvelt formuláik és kliséik idejétmúltak és céltalannak tűnnek. (Erre a dilemmára mutat rá Erik A. Havelock is Előszó Platónhoz, és a A görög igazságosság-fogalom: Homéroszi árnyvonalaitól a platóni főszerepéig című írásában. In: *A kommunikációs technológiák története Homérosztól Heideggerig*, szerk.: Nyíri Kristóf, Szécsi Gábor, Áron, Bp., 1998.)

Homérosz neve újra és újra előbukkan az elsődleges szóbeliségre reflektáló munkáiban. A tudományban homéroszi kérdésként számon tartott dilemma, miként M. Parry rámutat, nem azért fontos, hogy eldöntsük végre, Homérosz írta-e a neki tulajdonított eposzokat, hanem azért, mert a homéroszi kérdéssel foglalkozó tudósközösségek rávezetnek minket arra, hogy ezek az eposzok a szóbeliség viszonyai között születtek, és annak jellegzetességeit hordozzák, vizsgálatukkal tehát az oralitás kommunikációjának és társadalmának megismerése válik lehetővé. „Mindazokban a kultúrákban – legyen az a görög, a középkori vagy a reneszánsz –, melyekben az erkölcsi gondolkodás az általánosan klasszikusnak nevezett séma valamelyik változata szerint strukturálódott, történetek mesélése volt az erkölcsi nevelés legfőbb eszköze. Ahol a kereszténység, a judaizmus vagy az iszlám uralkodott, a bibliai történetek pontosan annyira fontosak, mint bármely más történetek; minden egyes kultúrának vannak természetesen olyan történetei, amelyek sajátosan az övéi; ám ezeknek a görög vagy keresztény kultúráknak mindegyike rendelkezik olyan történetekkel is, amelyek a saját letűnt hēróikus korszakából származnak és arról mesélnek. A hatodik századi Athénben a homéroszi költemények ünnepélyes előadása nyilvános szertartásokon zajlott; a költemények maguk lényegében a hetedik századnál nem később készültek, ám ennél is jóval korábbi időkről szólnak. A tizenharmadik századi keresztény Izlandban sagákat írtak az i. sz. 930-at követő száz évről, vagyis a kereszténység megjelenését közvetlenül megelőző és az azt követő időszakról, amikor még virágkorát élte a normannok régi vallása. A tizenkettedik században a Clonmacnoise kolostorban az ír szerzetesek a Lebor na hUidreben az ulsteri hősookról szóló történeteket foglaltak írásba, melyek nyelvezete alapján a nyelvészek a nyolcadik századra datálják ezeket a történeteket, ám a cselekmények helyszínei századokkal korábbiak, a még pogány Írország korszakából valók voltak. Mindegyik esetben pontosan ugyanaz a tudományos vita virágzott arról a kérdéstről, hogy milyen mértékben szolgálnak — ha egyáltalán — megbízható forrásként a homéroszi költemények, az ulsteri ciklus történetei az általuk ábrázolt társadalmakról. Szerencsére itt nem kell belebonyolódnom e viták részleteibe. Saját érvelésem szempontjából csak az társadalmaknak az adekvát vagy inadekvát történelmi emlékezetét, amelyekben végül lejegyezték őket.” (MacINTYRE, Alasdair, *Az erény nyomában*, Osiris, Bp., 1998.)

Az orális/hēróikus társadalomban, azaz az elsődleges szóbeliség korszakában uralkodó kommunikáció sajátosságaira vonatkozó ismereteinket részben ennek a felismerésnek köszönhetjük: A hēróikus eposzok az orális/hēróikus társadalomban a szóbeliség viszonyai

társadalmi fejlettségének foka igényli az írásbeliség realizálódását, vagy a társadalmi kommunikációba kódolt ősrásbeliség megléte engedi ennek az igénynek a kialakulását, ami aztán beindítja az írásbeliség kialakulását? Az ősrásbeliségben benne kellett rejtenie nemcsak a nyelvi absztrakció lehetőségeinek, de a lineáris logika csíráinak is. „Az írás előtti „írás” meglétére vonatkozó elméleti feltevés (Derrida) paradox jellegétől függetlenül gondolhatunk arra, hogy az írás előtti jelhasználat némely vonatkozásban jelrendszerhasználattá fejlődhetett, s nemcsak kövek, tollak, kagylók sajátos elrendezése, faágak egymásra helyezése, tenyérlenymatok hagyása, tetovált és festett bőrékítmények alkalmazása, textíliák festett, szövött, csomózott mintázata tette lehetővé a sokirányú próbálkozást, hanem hatott a beszélt nyelv lineáris közegének formarendje is. A gesztusok, a tánc lineáris közegének megszervezésében a szűkebb-tágabb határok között lineárisan kibontakozó emberi hang s az ismétlések egymásutánjának lineáris rendje is részt vesz. A tam-tamok nyelve ilyen linearitást dolgoz ki egy elvileg bináris oppozíciókon nyugvó rendszerben.”⁷⁰ – írja Szili.

A nyomtatott könyv kultúráján megerősödött lineáris logikai gondolkodás azonban sokak⁷¹ szerint idegen az ember természetes gondolkodásától, s a korunkban az egyénre zúduló információáradat feldolgozása (vagy legalábbis szelekciója) a Gutenberg-galaxisban bevált lineáris logikával már nem hatékony. A hypertext-hypermédia teoretikusai közül Douglas Engelbart volt az, aki már kutatásainak kezdetén abból indult ki, hogy az információs társadalom komplex információáradatának gyors kezelésére kell, ha úgy tetszik felhasználóbarát, természetes megoldást találnia. Úgy gondolta

között születtek meg és csak később jegyezték le őket, ezért struktúrájukban, stílusjegyeikben szókincsükben az elsődleges szóbeliség jellegzetességeit hordozzák. A héroikus eposzokon kívül ilyen szövegelemlek találhatók a Biblia könyveiben, a népmesékben, a népköltészet alkotásaiban, a gyógyító és sámánénekekben stb. is.. A század elején éppen akkor, amikor a Homéroszi kérdés problematikája eljut Parry felismeréséig, az antropológusok olyan, az elsődleges szóbeliség viszonyai között élő törzsi kultúrák vizsgálatát kezdik meg, melyek a világ írásos civilizációjától hermetikusan elzárva maradtak fenn pl.: Óceánia népei közt, Afrika számos területén, Ázsiában Szibériában és Európában Boszniában, ahol Milman Parry olyan analfabéta hősi dalnokok előadását rögzíti és elemzi, akiknek előadásai közelebb viszik őt a homéroszi eposzok sajátosságainak megértéséhez. Parry felismerése hívta fel a XX. század gondolkodóinak figyelmét arra, hogy a szóbeliség kultúrája radikálisan különbözik az írásbeliség kultúrájától.

⁶⁸ A University of Toronto Press 1997-es kiadását használtam.

⁶⁹ SZILI József, *Az irodalomfogalmak rendszere*, Akadémiai, Bp., 1993, 51-52.

⁷⁰ SZILI József, *Az irodalomfogalmak rendszere*, Akadémiai, Bp., 1993, 65.

⁷¹ Pl.: Rousseau, Lévi-Strauss, Douglas Engelbart stb.

olyan információhordozó felületet kell létrehozni az információdömping kezelésére, mely nem követi a nyomtatott szöveg szigorú lineáris logikáját, hanem egy, az emberi gondolkodásnak megfelelőbb logikával dolgozik: nevezetesen az egymással több szinten összekapcsolt információfolyamok térbeli logikájával. A hypermédia ezt a fajta adatfeldolgozást modellezi, és lehetővé teszi mind a dokumentumok készítőinek, mind pedig felhasználóinak (akik között sok esetben⁷² már nem is lehet különbséget tenni), hogy természetesebb módon dolgozhassanak, mint amikor még lineárisan szerkesztett információsorokkal kellett megbirkózniuk. A hypertext nem lineáris sorokból áll, hanem térben, körkörös egymásra utaltságban elhelyezett, egymásra linkelt információ-fragmentumokból. Ugyanakkor az egyes szövegdarabok önmagukban még mindig lineáris szövegek, melyek egymásutánosságát a befogadó igénye és logikája szervezi. A kisebb egységeket tehát a nyelv lineáris közegéből adódó szükségszerű linearitás egymásutánossága szervezi, a térbelilogika csak a hypertext egészére jellemző. Éppen ezért minden hypertext számos lehetséges olvasási logikával bír, s közelít a Szili és Derrida által feltételezett írásbeliséghez abból a szempontból, hogy a „linearitás csírái” az egyes fragmentumok sajátjai maradhatnak. A hypertextet Derridát parafrázálva „írás utáni írásnak” is nevezhetnénk. Az Ön által, tisztelt Olvasóm, éppen olvasott szöveg pedig azért lineáris, mert az egyébként hypertextként létező digitális szövegemet, saját olvasási logikám útvonalán, az általam követett linkeket megfagyasztva, tehát lineáris szöveggként kezeli a doktori disszertáció műfaja. A megfagyott, kvázi kinyomtatott hypertext, teoretikusai szerint egyszerűen: lineáris szöveg.

A szóbeliség – írásbeliség – másodlagos szóbeliség-paradigma érdekes, bár kissé valóban kommunikációtechnológiailag determinált keretet adhat az emberi szövegművészet (szóbeli költészet, irodalom, hypertext) értelmezésének, ugyanakkor ebben a paradigmában a kép és a mozgókép nagyon kis hangsúlyt kap, pedig eredendően és jellemzően más és más a szóbeliség, az írásbeliség, illetve a másodlagos szóbeliség képhasználata. Ugyanakkor a képhasználat, ahogy erre McLuhan egész munkássága ráirányítja a figyelmünket, éppen ugyanolyan jellemzője a társadalmi kommunikációnak, mint a szöveges

⁷² Nyilvánvalóan a leginkább interaktív nem-terekben, a chat-roomokban és a fórumokban figyelhető meg a szerző és a befogadó összemosódása, lásd még következő alfejezet.

kommunikáció.

Az elsődleges szóbeliség – írásbeliség – másodlagos szóbeliség paradigma és a „medium is the me(a)ssage”-metafora(ák) a posztmodern és populáris kultúra viszonyában, mely a kiberpunk-recepció egyik kiemelt kérdése, újra domináns szerephez jutnak.⁷³ Marshall McLuhan pedig Larry McCaffery terminológiájával élve Baudrillard és Deleuze mellett jelölt a „Cyberpunk Keresztapa” megtisztelő címre.⁷⁴

GUTENBERG-GALAXIS VERSUS McLUHAN- GALAXIS

*„A könyvtár valószínűleg múzeummá válik;
a szövegben való elmélyülés – rossz szokássá;
a történeti tudat pedig deviáns szellemi attitűddé.”*

Nyíri Kristóf⁷⁵

*„A Hupikék törpikék Okoskáján kívül
nem könnyű manapság olyan embert találni,
aki szeretné, ha „humán értelmiséginek tartanák,…”*

Thomas Pynchon⁷⁶

S a XX. század az a kor, amelyben a Gutenberg-galaxis fennhatósága először kérdőjeleződik meg az új elektronikus médiumok megjelenésének hatására. A nyomtatott betű kizárólagosságát felváltja az Ong által másodlagos

⁷³ Erről bővebben lásd.: jelen értekezés Kiberpunk és posztmodern illetve Kiberpunk és populáris kultúra fejezeteket.

⁷⁴ „...grasping the profound implications of how technological change (in the form of the printing press, television, movies, the telephone, and so on) was reshaping human interactions, perceptions, and self-concepts, McLuhan presented his message in a medium that was „postmodern” before its time – that is, via a jagged mosaic of audacious speculations, samplings of quotes, photographs, footnotes, digressions. Another candidate for the „Godfather of Cyberpunk.” Erről bővebben lásd.: *Storming the Reality Studio A Casebook of Cyberpunk and Postmodern Science-fiction*, ed.: McCaffery, Larry, Durham and London, Duke University Press, 1991, 19.

⁷⁵ NYÍRI Kristóf, *Bölcsészettudományok az írásbeliség után*, Világosság 1996/6.

⁷⁶ PYNCHON, Thomas, *Építhetünk-e a géprombolásra?*, Buldózer Médiaelméleti antológia, Media Research Alapítvány, 1997, 17-25.

szóbeliségnek nevezett kommunikációs kultúra, mely természetesen radikálisan különbözik az elsődleges szóbeliségtől és az írásbeliségtől, ugyanakkor mindkét paradigma jellegzetességeit magán viseli. Ong és követői szerint a másodlagos szóbeliség⁷⁷ kultúrája nem képzelhető el az írásbeliség nélkül.

A XX. században az elektronikus tömegtájékoztatói eszközök megjelenésével egyszerre lesz jelen mind a térben egymástól távol lévő területek kultúrája, mind az időben egymástól távol eső korszakok kulturális öröksége. Ahogy Christa Bürger írja: „... a történelem elvesztése mindennek mindennel való egyidejűségét jelenti; a posztmodern tudat nem rendelkezik számottevő időhorizonttal, nyugtalanul lebeg jelen és múlt között; esztétikai formáit pedig válogatás nélkül szedi össze a kulturális hagyomány képzeletbeli múzeumából.”⁷⁸ Vagy ahogy Almási Miklós ír ugyanerről az Anti-esztétikában: „Csak a modern időkben” – (megjegyzem a modern média előzékeny segítségével) – „tolult egymásra a teljes klasszikus örökség és a jelenbeli művészetek világa: mexikói szobrocskák és Malamud, kínai porcelánok és modern design, manierista képek és karate filmek, Jasper Johns és Schongauer együtt és egyszerre van jelen a látvány- és élménykínálatban.”⁷⁹ Hozzáteszem, akár egyetlen lokáción megjelenő hypertexten belül.

Már az 1894 után megindult rádiózás (illetve még korábban az 1893-tól működő Puskás-féle Telefonhírmondó) megjelenése sokat visszahozott az ősi szóbeliség jellegzetességeiből, nevezetesen abból, hogy az elhangzó szót csaknem evidenciaszerűen, a megértés mozzanatával megelégedve, úgy fogadja be a hallgató, hogy alig-alig él közben kritikával és az interpretáció lehetőségeivel. Az elhangzó szó azon sajátosságából adódik ez, hogy – bár manapság technikailag már nem kivitelezhetetlen – nem egyszerű a szöveg újbóli meghallgatása, s a hallgató ösztönösen az elhangzó szöveg megértésére, s

⁷⁷ Jellemző például, ahogy az avantgarde hangköltészet kialakulásánál bábáskodott a rádió és a gramofon illetve, hogy a modern média hatására a XX. század végén, újra a szóbeli költészet éli reneszánszát az Egyesült Államokban, „önjelölt költők szavalják KÁVÉHÁZ-ak közönsége előtt a verseiket és a közönség ítéletére bízzák magukat” (DALY, Steven, WICE, Nathaniel, *Alternatív kultúra, Amit a 90'-es évekről tudni érdemes*, ford. Kovács Kristóf, Biograf, Bp., 1996, 173.), de nemcsak kávéházakban, hanem divatüzletekben is, és a leghíresebbeket bekebelezi a média, a költők médiaszerepet, vagy reklámszerepet kapnak, CD-ket készítenek, illetve az MTV klippjei között bukkannak fel.

⁷⁸ Idézi Kulcsár Szabó. In: KULCSÁR SZABÓ Ernő, *A másság, mint jelenlét Posztmodern kortudat és irodalmiság*, Beszédmód és horizont, Argumentum, 1996, 260. A történelem vége ügyéről bővebben lásd: Jelen értekezés: Hogyan befolyásolja a médium az üzenetet fejezet.

⁷⁹ ALMÁSI Miklós, *Anti-esztétika Séták a művészetfilozófiák labirintusában*, T-Twins, Lukács Archívum, 1992, 14.

nem kritikájára, értelmezésére törekszik, mégpedig a minél több információ megőrzésének kényszere miatt. A mnemonika, az emlékezet tudománya újra hangsúlyossá válik.

Az elhangzó szó és a képek eredendően hasonló, de az írott szövegtől eltérő befogadásáról szeretnék a továbbiakban néhány szót ejteni György Péter előadásai nyomán.⁸⁰ A kép többnyire közvetlenségével hat a befogadóra, míg az írott szöveg éppen rögzítettségével és közvetettségével. Az írás, a nyomtatott szöveg eredendően magában foglalja, illetve megengedi az interpretáció lehetőségét is. A hangzó szövegről már jóval kevésbé mondhatjuk ezt, mint az íráshordozóra rögzített írott szövegről. De még az elhangzó szöveg is közvetettebb befogadásra kényszerít, mint a képek mai befogadása. Az elhangzó szavak lassú ütemében vagy az olvasás tempójában, a nyelvbe kódolva lassan bontakozik ki a jelentés. Míg a képek befogadása lehet egyetlen heurisztikus pillanat műve is: a felismerés pillanataé, mely azonnali érzelmi reakcióra bírja a befogadót. A hangzó szöveg gyorsabban kiváltja ezt a reakciót – bár nem egyetlen pillanat alatt, mint a képek –, az írásban rögzített szöveg pedig sokkal lassabban, s kevésbé erőteljesen váltja ki ezt a hatást.

Az idődimenzió azonban legtöbbször a kép befogadásában is megjelenik. „A képegészet nem egyszerre fogjuk fel, a befogadó tekintete bizonyos idő alatt pásztázza végig a képfelszínt, a vezérmotívumot előbb, a részleteket később pillantja meg, majd újra visszatér a kiindulópontához, és most már többet lát a főmotívumban is, de az is lehet, hogy ennek alapján újabb részleteket fedez fel.”⁸¹ Ez utóbbi képbefogadás jellemzően a Gutenberg-galaxis sajátja. A képzőművészeti alkotásoknak, az olvasáshoz igen hasonló interpretatív recepciója áll ma szemben a reklámképnek vagy a sztárportrénak a fel(rá)ismeréssel beérő emotív befogadásával.

Az írás unikális jellemzője, hogy folyamatos reflexióra, interpretációs aktusra kényszerít, s éppen azért az írott szöveg által az olvasóban kiváltott emocionális hatás soha nem lesz olyan elsöprő erejű, azonosulásra, beolvadásra kényszerítő, mint amelyet egy kép kiválthat nézőjében. A kiváltott emocionális hatás erejénél fogva a képek intenzívebb és hatékonyabb eszközei a

⁸⁰ A képek és írott szövegek eltérő befogadásáról lásd még többek között: GYÖRGY Péter, *Képek hatalma*, jegyzet.

⁸¹ ALMÁSI Miklós, *Anti-esztétika Séták a művészetfilozófiák labirintusában*, T-Twins, Lukács Archívum, 1992, 121.

kommunikációnak, mint az írott szövegek. Más szempontból éppen ezért sokkal veszélyesebbek is. Hiszen a tömegeknek képek által kiváltott, reflexió nélküli érzelmi azonosulása – vagy éppen gyűlölete – felülről könnyen irányítható és kihasználható. Ennek belátásához elegendő megfigyelnünk a reklám vagy a politika professzionális és gátlástalanul cinikus képhasználatát. A Gutenberg-galaxis azáltal volt képes korlátozni a képek emocionális erejét, hogy lineárisan nyomtatott szövegek illusztrálására, mintegy „hatástalanítva”⁸² használta őket. A mozgókép és a televízió megjelenésével a kép kiszabadult béklyóiból, s ma a tévéképernyőn egy pohár habzó Holsten látványa, melyben minden buborék önálló életet él, olyan elementáris erővel hathat, mint egy őskori sziklarajz bölény - ábrázolása a rituálét végző törzstagok számára, vagy egy középkori katedrális freskója az írástudatlan befogadóra. Bár nyilvánvaló, hogy a rítus közbeni képhasználat nem koptatja el annyira a kép emotív erejét, mint egy reklámkép sokszori bemutatása. S persze az sem véletlen, hogy éppen a reklám- és politikai propagandaszövegek használják újra előszeretettel azokat az emlékezettechnikai eszközöket – mnemonikus formulákat, rímeket, alliterációt, ritmikus formát, közmondásokat, szólásokat –, melyek az elsődleges szóbeliség kommunikációját jellemezték.

A hypermédia az interakció lehetőségével visszahozza az elsődleges szóbeliség unikális jellegzetességét, a participativitást is, melyre az írásbeliség és az Internet megjelenése előtti elektronikus médiumok kevesebb lehetőséget adtak.⁸³ A world wide web hypermediális felületén egyszerre, egy időben teszi lehetővé ezeknek az eszközöknek akár párhuzamos használatát is. Az Internet www felületén egymás felé nyitott (egymásra linkelt) komplex auditív, vizuális és textuális információk találhatók, melyek dinamikusan a mindenkori felhasználó kényére alakulnak, digitálisan sokszorozódnak. A

⁸² A képek hatástalanításának gondolata György Pétertől származik.

⁸³ Ugyanakkor Sandy Stone (kiberpunk teoretikus) *A szellem teste* című írásában (STONE, Allucquere, Rosanne (Sandy), *A szellem teste*, ford. Boros Anna, in: Replika, 1995/ 17-18.) olyan a résztvevők részvételén alapuló virtuális közösségekről beszél, melyek története nem az Internet, még csak nem is a számítástechnika kezdetéhez köthető, hanem az első olyan médium létrejöttéhez, melynél már nem volt szükség arra, hogy a kommunikációs aktus, az interakció résztvevői ugyanabban az időben ugyanazon a helyen, hallótávolságon belül legyenek egymáshoz képest. Ez a médium az írás. Egy szöveg vagy téma körül szerveződő interaktív levelező közösségekről beszél, melyeket Steven Shapin és Simon Shapiro *A leviatán és a légszivattyú* című tanulmányából kölcsönzött kifejezéssel virtuális szemtanúságnak nevez. A tévé a film és a rádió műsorai körül is szerveződnek ilyen virtuális közösségek, de kétségtelen, hogy az Internet megjelenésével jelentősen megnő ezek száma és dominanciája. Erről bővebben lásd: jelen értekezés: Alternatív történelem, a hálózat eredetmítosza fejezet.

médiakonvergencia felcserélhetővé teszi az információs médiumokat és szolgáltatásokat, s ennek következménye beláthatóan a digitalizált információ behelyettesíthetősége és felcserélhetősége lesz. „Mindaddig a média – levél, könyv, televízió – meghatározott találmányokon alapult. Ezek a találmányok azonban többé nem kiemelt jelentőségűek: az információt bármilyen formába át lehet alakítani, működő hálózatokat lehet létrehozni bármely készüléket bármely más készülékkel összekapcsolva, eljött a totális összekapcsolhatóság ideje.”⁸⁴ – írja Ted Nelson.

A Gutenberg-galaxis preferált értékeit, melyek a szövegszerúségen alapultak, lassan felváltják a posztGutenberg-galaxis, ha tetszik McLuhan-galaxis, digitális információn és médiakonvergencián alapuló, felcserélhető értékei, felerősítve azt a filozófiai vonulatot, melyben az érték mint kategória is megkérdőjeleződik.

Problematikussá válik a lineáris történetmondás, illetve problematikussá válik a szöveg hosszúságának kérdése is. Az írott szövegben a lineáris narratíva megbicsaklik az új médiumok által generált hypertextuális montázstechnikán, és a lineáris szövegszövés lassan már a konzervatív, nehezen változó tömegkulturális műfajokból is száműzetik. A Gutenberg-galaxisban olyan központi helyet elfoglaló szövegoriginalitás kérdése egyszerű copyright kérdéssé silányodik, s a copyright⁸⁵ probléma is megfoghatatlanná válik a többszöri másoláson, a kivág-beillesztettség szerúségen alapuló, dinamikusan változó és sokszorozódó hypertextuális felületeken. A nyomdatechnika pontosan ugyanazt a változatlan, kézzelfogható tárgyat,⁸⁶ a könyvet sokszorosította egzakt módon. Az Interneten a sokszorosítás-sokszorozódás folyamatában a szöveg dinamikusan változik. Az intertextualitás, melynek újrafelfedezése a XX. század elején eretnek módon forradalmasította a költészetet, poétikai eszközből mindennapi gyakorlattá válik. Ugyanakkor az Internetre felkerülő szövegek szükségszerűen, az olvasási technika változásával megrövidülnek, vagy még

⁸⁴ NELSON, Theodor H., *Az alterNETíva*, fordította és összeállította: Fall Sándor, Korunk, 2000/4, 9.

⁸⁵ Ha jogi úton érvényt szerez valaki egy tartalom felett, akkor is arra számíthat, hogy időről időre feltűnik az a tartalom valamilyen illegális oldalon, s mire sikerül onnan leirtatni, őt másikon van már fenn, mert ezt kívánja a hackeretika: minden információ legyen szabadon hozzáférhető.

⁸⁶ Párizsban 1457-ben a nyomtatott könyveit kínáló Johannes Fustot boszorkánysággal vádolják a Sorbonne-on, mert felfoghatatlan számukra, hogyan lehet egy ember birtokában ugyanabból a könyvből több teljesen egyforma példány.

inkább fragmentálódnak.

Problematikussá válik a szövegek archiválásának és egyúttal a kanonizációnak a kérdése is. Az Interneten vagy az Internetről archivált⁸⁷ szövegek messze nem bizonyulnak olyan állandónak és maradandónak, mint a könyvtárakban, levéltárakban őrzött írások. Az internetes tartalmakat kinyomtatni, vagy valamilyen adathordozóra másolni – holtta nyilvánítani – pedig a médium saját logikájával ellenkezik. Az Interneten az információk, írott és hangzó szövegek, álló és mozgó képek nem magas és mély kultúrára osztva, rekeszekben jelennek meg, hanem vegyítve és vegyülve. Mára a magaskultúra, még szimbolikusan sem képes hermetikusan elzárkózni a tömegkultúrától. Félő, hogy az információk hihetetlen tömege, az archiválás viszontagságai, az elit- és pop- kultúrák közti határok egybemosódása, az állandó inter(medialitás)textualitás, lassan a Gutenberg-galaxis egyik legfontosabb legitimáló intézményét, a kanonizációt is ellehetetleníti.

A Gutenberg-galaxis szigorúan ragaszkodott a szerző személyének megkerülhetlenségéhez. A McLuhan-galaxisban a szerző autoritása lassan eltűnik az anonim, vagy nick mögül szövegelő újrahasznosítók, átírók, kombinátorok és egyéb felhasználók tömegében – vagyis realizálódik a posztmodern szerző halálának premisszája és McLuhan „medium is the message”- metaforájából bontakozik ki később a posztmodern másik fontos premisszája is az olvasó haláláról. „Csatornának és üzenetnek az összekeveredése természetesen együtt jár feladónak és címzettnek az összekeveredésével, s ekképpen szentesíti azon duális, poláris struktúrák eltűnését, melyeken a nyelv diszkurzív szerveződése alapult, az értelem meghatározott artikulációja, Jakobson híres funkciós rácsa értelmében. A diszkurzív „kör” szó szerinti értelmet nyer: ami nem egyik pontból a másikba tart, hanem ami leírja a körpályát, ami egyaránt magában foglalja feladó és befogadó pozícióit, melyek mint olyanok immár visszahozhatatlanná váltak.”⁸⁸ – írja Baudrillard. Ebből az idézetből is nyilvánvaló tehát, hogy szorosan összefügg egymással a médium és az üzenet egymásba-mosódása illetve a tiszta szerzői és a tiszta befogadói szerep eltűnésének jelensége.

⁸⁷ Érdekes adalék lehet, hogy Magyarországon a 2002-es országgyűlési választások két fordulója közötti e-mail és mobil SMS-kampány darabjait archiválták.

⁸⁸ BAUDRILLARD, Jean, *A szimulákrum elsőbbsége*, ford.: Gángó Gábor, in Testes Könyv I., szerk.: Kiss Attila, Kovács Sándor S.K., Odorics Ferenc, Ictus és JATE Irodalomelmélet Csoport, 1996., 192.

Ugyanakkor a szerzővel vele hal az olvasó is, a Gutenberg-galaxis ideális befogadója, a könyvtár homályában magányosan, némán olvasó, önmagát szövegekből felépítő szubjektum. Az új felhasználó szerző és befogadó is egyben, szabadon bánik a rendelkezésre álló szöveg- és kép-fragmentumokkal, lételeme az információ, benne áll a kommunikációban, újra aktív részese és nem csupán passzív befogadója.

A befogadó aktivitása nem újkeletű dolog, csak a befogadói attitűdnek a Gutenberg-galaxisban bekövetkezett megváltozása szakította meg az elsődleges szóbeliség kultúrájának aktív participatív befogadásmechanizmusát, mely a kéziratos kultúrára is szükségszerűen hagyományozódott. Szükségszerűen, hiszen a kézzel másolt kódexek soha nem mechanikusan egyformák. A kódexet másoló szerzetes aktívan szelektálhatta a szöveget, és írott megjegyzéseket is fűzhetett hozzá, s a könyvet befogadó, azt hangosan és együttesen olvasó szerzetescsoport is aktív befogadó volt, szemben a nyomtatott könyvet egyedül és némán olvasóval, aki ugyan diskurzusba lép a szöveggel az olvasás aktusa alatt, a recepcióesztétika szerint, de magán a szövegen aktívan nem változtathat, legalábbis úgy nem, hogy az mások befogadását befolyásolja.⁸⁹ (A kódexekből ritkán volt egynél több példány, mindenki ugyanazt olvasta/írta, a nyomtatott könyvből sok példány van, de bizonyos esetekben, a könyvtárak sokat és sokak által használt köteteiben megfigyelhető valami hasonló olvasói/írói dialógus.)

A szerző és az olvasó egybemosódásával együtt változik az olvasás technikája⁹⁰ is, s a megfontolt, reflexív, magányos interpretációt felváltja a gyors felismerés készsége és a kommunikációban való állandó interaktív részvétel szükségszerűsége. A tájékozott ember ma nem olvasott, hanem folyamatosan benne áll az információfolyamban, része a kommunikációnak: on-line van.

A Gutenberg-galaxis szükségszerű következménye volt az, amit a filozófia textuális fordulatnak nevez. A McLuhan-galaxis szükségszerű következménye a képi fordulat. A világ szöveg – mondtuk. Az embert magát is szöveggé, kvázi nyitott könyvként értelmeztük, olvastuk. Pedig már a

⁸⁹ A néma és a hangos olvasás különbözőségéről lásd még: CZEIZER Zoltán, *A hangos olvasástól a másodlagos szóbeliségig*, Replika, Bp., 1998/31-32, 221-226.

⁹⁰ Az olvasási szokások változása már az Internet megjelenése előtt jóval, a XIX. század elején tetten érhető. Ezt a változást az információdömping, a nyomtatott szövegek hihetetlen számú előállítás generálta. Addig az olvasási gyakorlata az intenzív olvasás, kevés könyv sokszori újraolvasása volt, ezt az extenzív olvasás váltotta fel, mely sok könyv egyszeri vagy ritkán ismételt olvasását jelentette. Lásd még.: NYÍRI Kristóf, *Bölcsészettudományok az írásbeliség után*, Világosság 1996/6.

könyvnyomtatás legfejlettebb technológiája, mely lehetővé tette minél több kép minél jobb minőségben való előállítását, a XIX. század végétől elindította azt, amit a filozófia Gottfried Boehm nyomán ikonikus fordulatnak nevez. Ma a világot képernyőn keresztül nézzük. A televízió és a számítógép generálta, gyorsan változó látványként látjuk. A képi fordulat a televízióban kulminál, a kép többé nem aláztos illusztráció a szövegtestben, hanem gyors, dinamikus és domináns információhordozó. S mindezen új értékek megkerülhetetlenül a képi kultúra dominanciáját erősítik, ugyanakkor a textualitás sem tűnik el, csak az arányok változnak. Azaz, ha minden képi, szöveges illetve hangzó információ digitálissá válik, akkor valójában minden információ matematikai, vagy az lesz, vagyis leírható az egy és a zérus variációival.

A nemzeti nyelvek öntudatra ébredése és a nemzetállamok kialakulása, ahogyan a reformáció is, McLuhan, Elizabeth Eisenstein és mások szerint a könyvnyomtatásnak köszönhető. A széles körben elterjedt új médiumok pedig a nemzetállamok határainak egybemosódását, a globalizációt indukálják. McLuhan hatásos metaforájával élve: a globális falut építik. A globalizáció pedig nyilvánvalóan a kultúrák homogenizálódását sürgeti. Ennek egyik legnyilvánvalóbb jele, mint ahogy a kéziratos kultúrában a latin nyelv hegemoniájáról, úgy manapság az angol egyre inkább dominanciájáról kell beszélnünk.

Mindezeket együttvéve valóban úgy tűnik, a Gutenberg-galaxis minden szépségével és nehézkességével együtt lassan erejét veszti, s átadja helyét az esztétikailag ma még nehezen megfogható, gyorsan változó, McLuhan galaxisnak. Ez még akkor is igaz, ha a McLuhan-galaxist is elsiratták már. Ha az ongi paradigmában vizsgálódunk, akkor feltűnik, hogy nemcsak az ikonikus fordulat maradt ki belőle, hanem a számítógépes hypertext elterjedése által kiváltott, összetettebb hatás illesztése is. A hypertext ugyanis szöveg, írott szöveg. Ha a felhasználó nem veszi igénybe a beillesztett ugráspontokat (linkeket), vagy ha kinyomtatja, egyszerű lineáris szöveget kap. A szöveges információ dominanciájának felerősödése a médiakonvergencia révén több médiumban is tapinthatóvá válik. Ennek egyszerű példája az SMS vitathatatlan népszerűsége. Továbbá az, hogy éppen mostanában válik trenddé a televízió képernyőjének monitorosítása, vagyis az, hogy a televízió a képi és hangzó információk mellett, ugyanazon a felületen bizonyos sávokban szöveges

információt is közöl, amely nem a valós idejű hangzó szöveg írott változata, hanem valami más. Ennek igazán extrém és interaktív példái a valóságshow-k SMS-falai, vagy egyes csatornák, például a CNN (nálunk leginkább a TV2, HÍR TV) hírműsorainak alsó képernyősávján megjelenő szöveges információk.

II. A KIBERPUNK-KULTÚRA A RECEPCIÓ TÜKRÉBEN

„Hölgyeim és uraim, nézzenek körül alaposan:
az információs társadalom művészetét látják maguk körül.”

Lotz Károly⁹¹

*A KIBERPUNK*⁹² - MOZGALOM

„A kiberpunkok a sci-fi szerzők
első olyan generációja,
akik nemcsak a sci-fi hagyományban,
de science-fiction szerű világban is nőttek fel.”⁹³

Bruce Sterling

Az előző fejezetben vázolt posztGutenberg-, vagy McLuhan-galaxis egyik izgalmas megmutatkozása érhető tetten a kiberpunk mozgalomban, és ez a szellemi közeg teljes egészében öleli körül Gibson műveit is. Álljon itt ennek illusztrálására – és annak dokumentálására, hogy ez az ideológiai háttér a kiberpunkban teoretikusan is tudatosul, – egy részlet Gibson *Egy hologramrózsa törmeléke* című novellájából. A részlet a novellában fiktív idézetként szerepel egy, a 'közeljövőben íródott', tudományos elemzésből idézve: „Ha a kilencvenes évek káosza radikális fordulatot tükröz a vizuális műveltség paradigmáiban, egy pre-holografikus társadalom végső elfordulását a Lascaux/Gutenberg - hagyománytól, mit várhatunk ettől az új technológiától, mely az érzéki észleletek teljes spektrumának egyedi kódolásával és későbbi reprodukálásával kecsegtet? Rosebuck and Pierhal, Mai amerikai történelem – rendszerező áttekintés”.⁹⁴

⁹¹ Lotz Károly Kovács Attila *Szintetikus szekvenciák 1968-1995* című kiállításának megnyitóján mondta ezt, Budapesten a Múcsarnokban, 1995. szeptember 8-án.

⁹² „A kifejezés a 80-as évek elején, az Isaac Asimov's Science-fiction Magazine-ban bukkant fel először, de lehet, hogy már ott is idézték valahonnan, ...” in: DALY, Steven, WICE, Nathaniel, *Alternatív kultúra, Amit a 90'-es évekről tudni érdemes*, ford. Kovács Kristóf, Biograf, Bp., 1996, 39.

⁹³ *Mirrorshades, The Kiberpunk Anthology*, ed.: Sterling, Bruce, Arbor House, New York, 1986, xii, ford: Kömlódi Ferenc.

⁹⁴ GIBSON, William, *Egy hologram rózsa törmeléke*, ford.: Molnár Dániel, kézirat, az

Az Internet alternatív története, a hálózat mítosza⁹⁵ szorosan összefügg a kiberpunk-mozgalommal azon túl is, hogy mindkettő elindítója szimbolikusan a Neuromancer megjelenése volt. „Egy egész cybernyáltól csöpögő szubkultúra ... határozta meg magát e könyv túlcserélő hallucinációi és technológiai jóslatai mentén.”⁹⁶

A kiberpunkok a hálózat mítoszának éltetői. A mozgalom neve, ahogy az ideológiai háttere is, a szervesetlen illeszkedés elvét követi,⁹⁷ a high tech és a low life egymás mellé helyezésének elvét, a szuperszámítógépek, szimstim egységek kiber aspektusát és a szemét, a nyomor, a kívülállás, a bűnözés punk aspektusát gyúrja egybe.⁹⁸ Veronica Hollinger, a kiberpunk-recepció meghatározó alakja így ír erről: „A cyberpunkkal kapcsolatba hozható szövegek legtöbbször közös vonása az egyszerre lázas és szorongó vonzalom a technika vívmányai és az emberi létezésre gyakorolt közvetlen – azaz: *közvetítetlen* – hatásuk iránt; vonzalom, mely néha oly erős, hogy egyenesen a “valóság” kétségbe vonásához vezet. Az ember és a gép közötti kapcsolódási lehetőségek hangsúlyozása – mely lehetőségek nagy része már ott csillog kutatóink szemében – talán a cyberpunk központi, “lényegi” vonása. Fontos meghatározója továbbá az a “punk érzékenység”, mellyel a populáris/utca-kultúrát megidézve a társadalom peremén élők egyenrangúságát állítja.”⁹⁹ Olyan, egymástól fényévekre létező világok montírozódnak ezért magától értetődően, minden magyarázat nélkül egymásba a kiberpunkban, mint a japán és az amerikai kultúra, szemétből épült erődök és csúcstechnológia, ember és gép, hús és fém.

A nyolcvanas évek elején induló irányzat a kilencvenes években éri el csúcspontjait, mostanában vagy a lassú elhalás fenyegeti,¹⁰⁰ (olyan erőltetett

Interneten terjesztve.

⁹⁵ Lásd jelen értekezés: Alternatív történelem, a hálózat eredetmítosza fejezet

⁹⁶ BUKATMAN, Scott, *Adatmezők közt: allegória, retorika és a paratér*, Prae, 2001/1-2.

⁹⁷ V.ö.: McHALE, Brian, *POSTcyberMODERNpunkISM*, Prae, 1999/1-2.

⁹⁸ Jól illusztrálja ezt a Gibson-novellából készült Johnny Mnemonic című film egyik jelenete, ahol Johnny a fejében hihetetlen értékű, de szinaptikusan szivárgó információval, mely az emberiség legszörnyűbb járványának ellenszerét tartalmazza, áll a Pri Tek-ek szemétből épített katedrálisa alatt, és beleordítja a mocskos éjszakába, hogy: „Nekem szobaszerviz kell. És tízezer dolláros kurvák.”

⁹⁹ HOLLINGER, Veronica, *Kibernetikus dekonstrukció Kiberpunk és posztmodernizmus*, Prae, 1999/1-2, 81. V.ö.: a hacker etika demokratikus elveivel.

¹⁰⁰ „Az a hír járja, hogy a kiberpunk halott, saját kudarcának áldozata, nem sikerült teljesítenie túlzó célkitűzéseit ...” CADORA, Caren, *Feminista kiberpunk*, Prae, 2001/1-2. Gert Lovink pedig a 90-es évek végén fel teszi a kérdést: „megőrizhetünk-e valamennyit a régi Net-értékekből és színvonalból, bátoríthatjuk-e a technikai és társadalmi innovációt és az általános hozzáférést anélkül, hogy a tömegmédiát és a létező kulturális ipart mintáit követnénk?” LOVINK, Geert, *Push média-kritika: a Wired magazin újjászületési stratégiáiról*, Buldózer

megújítási kísérletekkel mesterségesen életben tartva, mint a feminista kiberpunk)¹⁰¹, vagy ami még rosszabb, posztposztmodernként globális mainstream-mé, domináns kultúrává válik, ahogy erre egyre több teoretikusa céloz. Az utóbbi néhány évben a multimédiás eszköztárat használó, a popkultúrán és az avantgárdon deklaráltan élőszködő avant-pop művészek a kiberpunkot tekintik közvetlen elődjüknek.¹⁰² Az avant-pop aktivisták közül az egyik legaktívabb Mark Amerika írja kiáltványában: „Most, hogy a posztmodern halott, és lassacskán elföldeljük, valami ismeretlen kezd meggyökerezni a kulturális képzeletben; javaslom, legyen az új jelenség neve avant-pop.”¹⁰³ Kömlődy Ferenc kijelenti: „Az informatikai vívmányok mindennapos használatában a múltbarévedő posztmodernt felváltó technokultúra is nagykorúvá érett.”¹⁰⁴

A mozgalom ideológiai megalapozását több nyomtatott és on-line platform vállalta. Az egyik első és legfontosabb a Bruce Sterling által 1982 és 86 között kiadott fanzin, a Cheep Truth volt. Kiemelkedő kiberpunk fanzin a BOING BOING és a Fringeware Review. A Mondo 2000 – ez a platform 1988 óta létezik, amikor a Reality Hackers és a High Frontiers fanzin egyesültek – szerkesztői maguk is mitikus kiberpunkok, akik nicknéven publikálnak: R. U. Sirius (Ken Goffmann) és Queen Mu (Alison Kennedy). A mozgalom szalonképes megjelenése a dögös, elegáns yuppie-magazin, a Wired,¹⁰⁵ melynek címlapportréja volt már Gibson arcképe is.

A kiberpunk-kultúra legfontosabb, irányadó személyiségei William Gibsonon kívül, aki eleinte folyamatosan igyekszik elhatárolni magát a mozgalomtól: Bruce Sterling, Neal Stephenson, Rudy Rucker és Tom Maddox.

Médiaelméleti antológia, Media Research Alapítvány, 1997, 127.

¹⁰¹ Gibson vélekedése a kiberpunk-mozgalom pilanatnyi állapotáról a McCaffery-interjú idején: „Komolyra fordítva a szót, unom az egész cyberpunk-jelenséget. Úgy értem, ma már csak gyenge utánérzések vannak; innentől lefelé vezet az út. Valójában csupán annyi történt, hogy néhány új regény egyszerre kötött ki a kiadó íróasztalán. Az emberek nem tudták, hova tegyenek bennünket, ezért gyorsan kaptunk egy nevet.” McCaffery, Larry, *Larry McCaffery interjúja William Gibsonnal*, Prae, 2001/1-2.

¹⁰² Ahogy a kiberpunknak, úgy az avant-popnak is Larry McCaffery az egyik legfontosabb teoretikusa az amerikai recepcióban. Az avant-popról bővebben lásd: jelen dolgozat Kiberpunk és posztmodern fejezet.

¹⁰³ AMERIKA, Mark, *Avant-pop kiáltvány: bemutatkozás tíz röpke pontban*, ford.: Bakos Petra Johanna, Symposion, www.symposion.org.yu/archivum/28-29/01.html.

¹⁰⁴ KÖMLŐDI Ferenc, *Techno, Trance, Ambient... A káoszslakó*, Filmvilág, 1995/11, 6.

¹⁰⁵ Lásd még: DALY, Steven, WICE, Nathaniel, *Alternatív kultúra, Amit a 90'-es évekről tudni érdemes*, ford. Kovács Kristóf, Biográf, Bp., 1996, 39. KÖMLŐDI Ferenc, *Fénykatedrális, Kávész, Bp.*, 1999. LOVINK, Geert, *Push média-kritika: a Wired magazin újjászületési stratégiáiról*, Buldózer Médiaelméleti antológia, Media Research Alapítvány, 1997, 126-129.

Sterling a mozgalom vezető ideológusa, nemcsak szépirodalmi művei, hanem tudományos esszéi is jelentősek, melyek közül néhány magyarul is megjelent. A Cheap Truth Fanzine leállása után, annak írásait felhasználva, 1986-ban szerkesztette meg a kiberpunk egyik legjelentősebb antológiáját, a Mirrorshades: The Kiberpunk Anthology-t, és megírta az Island in The Net című könyvét. 1992-ben Gibsonnal együtt írják meg az első steampunk¹⁰⁶- regényt, a Difference Engine-t.

Neal Stephensonnak szintén van steampunk műfajú regénye, az 1995-ös Diamond Age. 1992-es regényét a Snow Crash-t pedig Gibson Neuromancerével együtt emlegetik.

Rudy Rucker nem kizárólag íróként tevékenykedik, hanem matematikus és informatikus is, aki matematikai alapokból kiindulva tudatosan foglalkozik filozófiai szinten is a regényeiben is kitüntetett helyen szereplő káoszelméletekkel. Fontosabb regényei a Software 1983-ból, a Wetware 1988-ból és a Freeware 1997-ből.

Tom Maddoxnak Gibson is köszönettel tartozik, ugyanis Maddox ötlete volt az ICE, JÉG (Jogosultságellenőrző És behatolásvédő Gátelektronika), mely Gibson regényeiben többször is hangsúlyos szerepet kap.

A mozgalom manifesztumai kísértetiesen emlékeztetnek az avantgárd irányzatok manifesztumaira. Stílusuk világmegváltó elhivatottsága is a modernizmust idézi. „Mi egyszerre vagyunk a Földanya gyermekei és az Elektronikus Gaia bábái. A gyermekeink arra születtek, hogy a Világtudat egy új formájában vegyenek részt, ami születéstől adott joga az emberi fajnak, amely egyre inkább egy bolygó; egységes közösségének tekinti magát. A technológia mögött, a rejtett veszélyek mögött, a holnapon túl ott van – a nélkülözhetetlen *Internet*.¹⁰⁷ – írja például Michael Strangelove. A nyomtatásban megjelent manifesztumok mellett a mozgalom magától értetődően használja ki az Internet adta lehetőségeket, az alt.cyberpunk.tech, az alt.cyberspace, az alt.cyberpunk newsgroup-okon folynak monstre on-line viták e témában és az alt.chatchubon,

¹⁰⁶ A viktoriánus Angliában játszódó regénytípus, melyben analóg számítógépek szerepelnek, melyek energiaforrása a gőzenergia. Egyszerűbben fogalmazva az ipari forradalom korába költöztetett kiberpunk. James Blaylock, Paul Di Filippo és sokan mások művelik ezt a műfajt. Erről bővebben: DALY, Steven, WICE, Nathaniel, *Alternatív kultúra, Amit a 90'-es évekről tudni érdemes*, ford. Kovács Kristóf, Biograf, Bp., 1996.174-175.

¹⁰⁷ STRANGELOVE, Michael, *A nélkülözhetetlen Internet*, ford. Drótos László, in. Replika, 1994/13-14, 235.

ami egy virtuális kocsmá – „egy bár a város sötétebb részén, ahol monitortündérek és konzolcowboyok” (gibsoni terminológia) „élik ki cyberpunk fantáziáikat.”¹⁰⁸ A manifesztumok és az on-line fórumokon (el)folyó diskurzus mellett azonban ott áll a kiberpunk-regények, novellák, hypertextek korpusza, mely már nem olyan optimista képet vázol fel a közeljövőről, mint ami a manifesztumokból tárul elénk.

A kiberpunk-kultúra magyar kézikönyve a Fénykatedrális címet viseli. Kömlődi Ferenc, a kiberpunk-kultúra egyik legmarkánsabb magyar interpretátora és mondhatni nagykövete nemcsak fontosnak tartja ezeket a kiáltványokat részben le is fordítani magyarra, hanem át is veszi ezek stílusát, és saját szövegei alaphangnemévé teszi. Ez a stiláris gesztus több szempontból is sikeres. Egyfelől jól közvetíti a csak magyarul tudó olvasó számára a kiberpunk-szubkultúra hangulatát, másfelől ezek a nagy de facto kijelentések ebben a kontextusban, illetve stiláris közegben, úgy tűnik, magyarázatra nem szoruló a priori igazságok, tehát nem kell sok szót vesztegetni az igazolásukra, elég olykor-olykor valamely nagy trendhez lazán hozzámondani, ahogy ezt Kömlődi nemritkán meg is teszi.

A manifesztumok esszenciáját Gareth Branwyn¹⁰⁹ fogalmazza meg a Mondo Guide¹¹⁰-ban megjelent írásában, mely tételek¹¹¹ mentén összeállítható egy fragmentumokból álló leírás is, melyet Kömlődi is közöl a Fénykatedrálisban, így a következőkben e logika mentén igyekszem képet adni

¹⁰⁸ HAUSER, Lee, A „hasznos” hálózat, Replika, 1994/13-14, 247.

¹⁰⁹ A kiáltványra erősen hatott Steven Levy Hackers: Heroes of the Computer Revolution című könyve. Lásd jelen értekezés: Alternatív történelem, a hálózat eredetmítosza fejezet.

¹¹⁰ Mondo 2000: A User's Guide to the New Edge, ed.: Rudy Rucker, R.U. Sirius, Queen Mu, Harper Perennial, New York, 1992.

¹¹¹ A kiáltvány egészének szemléltetésére hadd idézzem a teljes szöveget: „A: A jövő a jelenbe robbant. Nem volt nukleáris Armageddon. Túl sok vesztenivalónk van. Az új csatamező az ember lelke. B: A megakorporációk az új kormányok. C: Az Egyesült Államok – színtelen gazdasági hatalmával – a nagy terrorgazda. D: A világ trillió szubkultúrára és megtervezett kultuszra hasad szét. Mindegyik kialakítja a saját önálló nyelvét, jelrendszerét, életmódját. E: A közeljövő határai számítógép által generált infóterületek. F: Jobb a kemikáliák törvényei szerint élni! G: Kis csoportok, vagy 'konzol zsokek' félelmetes hatalmat gyakorolhatnak kormányok, korporációk, stb. felett H: Az egységes számítógép-kultúra megjelenési formái az öntudatos számítógép-zene, computerizált művészetek, virtuális közösségek és a hacker / street tech szubkultúra. A számítógépőrültről alkotott kép a múlté, és többé nem szégyenkezünk a gépek szubkulturális szerepe miatt. A computer jópofa játékszer, haver, az ember fontos 'kiterjesztése'. I: Cyborgokká válunk. A technológiák kisebbek, közeliőbbek lesznek – végül egyesülnek velünk. J: Néhány idevonatkozó állásfoglalás: Az információ szabadságot akar! A számítógépekhez hozzáférhetőséget kell biztosítani! Engedj az elkerülhetetlennek! Ne bízz a hatóságokban! Támogasd a decentralizációt! Csináld magad! Küzdj a hatalom ellen! A zajt csatold vissza a rendszerbe! Szörfölj a peremvidékeken!” ford. Kömlődi Ferenc, in: KÖMLŐDI Ferenc, *Fénykatedrális*, Kávé, Bp., 1999, 95-96.

én is a kiberpunkról.

Az egyik legfontosabb tétel „A: *A jövő a jelenbe robbant. Nem volt nukleáris Armageddon. Túl sok vesztenivalónk van. Az új csatamező az ember lelke.*” Négy emocionálisan túlfűtött, expresszív erejű kijelentés. *A jövő a jelenbe robbant*, az infotechnológia újításai túl gyorsan kerülnek a fogyasztók elé, a féléve megvásárolt mobiltelefon és note-book értéktelen kacattá válik a piacra kerülő, aktuálisan új eszköz perspektívájából, a vadiúj software használhatatlan ócskasággá. Ezt a folyamatot nemcsak anyagilag, hanem kognitívan is rettenetesen nehéz követni. Ugyanakkor mindez nemcsak az eszközök szintjén, hanem a tartalom szintjén is ekként zajlik; a nap szenzációjának tartott információ holnapra érdektelenné válik és elenyészik. A naprakésznek lenni kényszere pedig a szubjektum hihetetlen energiáit emészti fel. Paul Virilio szerint, mint már utaltam rá, a XXI. században a sebesség diktatúrája következett el. „Bizonyos szempontból azt mondhatjuk, hogy a rend, a legvégső rend: a dromokratikus rend, vagyis a sebesség rendje. Sebességosztályok léteznek, amelyek megfeleltethetők a gazdagságosztályoknak. Amikor társadalmi osztályokról beszélünk, valójában a gazdagságra, a felhalmozásra alapuló osztályokra gondolunk. Elfelejtjük azonban, hogy ez a felhalmozás csak a sebességen keresztül érhető el. Márpedig a sebesség napjainkra fontosabbá vált, mint a felhalmozás. Még ha léteznek is napjainkban különlegesen befolyásos holdingok, ezek maguk is a tőzsdék közötti automatikus információáramoltatás felgyorsulásának gyümölcsei; ez az, amit virtuális buboréknak vagy a globális piac kereskedelmének nevezünk. Tehát az abszolút sebességre épülő kapitalizálódás tanúi lehetünk. Mi vagyunk az első olyan társadalom, amely munkába állította az abszolút sebességet. Az idő falának tövéhez érkeztünk. Elértük a sebesség végső határát: az elektromágneses hullámok sebességét. Amelynek segítségével nem csupán a Wall Street-i részvényjegyzést megkönnyítő programok létrehozására, hanem a fejlett és fejlődő országok közötti interakcióra, „táv munkára”, „táv műveletek” végrehajtására is lehetőség nyílik.”¹¹² Up to date-nek lenni kötelező, ugyanakkor kiváltság is. Az információs bomba felrobbant, de *Nem volt nukleáris Armageddon*. Nem következett be a XX. század 1945 óta legfőbb félelme: az atomkatasztrófa, mely az aktuális világ végét, s ugyanakkor valami új kezdetét

¹¹² TILLMANN J.A., *Ezredvégi beszélgetés Paul Virilio-val*, www.

jelenthette volna; a hidegháború jelentéktelenné vált. A paranoia végtermékeként pedig előállt az Internet globális hálózata. Kiberpunk néven: a cyberspace. A kiberpunk egyik kritikus, Veronica Hollinger észreveszi a kínálkozó párhuzamot Frederic Jameson posztmodern-teoretikus és Bruce Sterling kiberpunk-apostol meglátásai között, és az „apokaliptikus irodalom forgatókönyvei iránt való érdeklődés csökkentét”¹¹³ regisztrálja. Jameson szerinte „megfordított millennizmust” lát a posztmodern állapotban, „ahol a próféciákat az ‘iksz-ipszilon vége’ megérzései váltják fel”; a *Burning Chrome* (Izzó króm), Gibson novelláskötete, előszavában pedig Sterling jegyzi meg, hogy „a nyolcvanas évek új tudományos-fantasztikus – irányzatának egyik legjellegzetesebb vonása az, hogy halálosan unja a Világvégét.”¹¹⁴

Ki kell tehát jönni az atombunkerből és kezdeni magunkkal valamit. *Túl sok vesztenivalónk van. S mi az, amit félthetünk? Az új csatamező az ember lelke.* „A szubjektum eredetének helye előbb a testen kívülre, majd pedig a terminálon belülre került.”¹¹⁵ Az információdömping veszélyezteti a Gutenberg-galaxis végével, a posztmodern eljövételével már úgyszintén kívülre került¹¹⁶ szubjektum integritását. Csicsery-Rónay István szerint a kiberpunknak rá kellett döbennie, hogy „a computer vitathatóvá teszi az önazonosságot, a reflexió eszméjét pedig válaszreakciók algoritmusává alakítja. A science-fiction computere megfosztja trónjától a Filozófiai Istent, s a gondolkodás-mint-technika demiurgosát lépteti színre.”¹¹⁷

Az ember lelkéért egyfelől nemcsak transzcendens demiurgoszok (pl. mint Gibson skizofrén mesterséges intelligenciája Wintermute/Neuromancer) küzdenek, hanem transznacionális cégek is. A fogyasztói társadalomban az egyes ember csak mint humán erőforrás vagy mint potenciális fogyasztó van regisztrálva. *B: A megakorporációk az új kormányok.* A tétel nyilvánvalóan a transznacionális cégek nemzeti kormányok felett átnyúló hatalmára utal.¹¹⁸

¹¹³ HOLLINGER, Veronica, *Kibernetikus dekonstrukció Cyberpunk és posztmodernizmus*, Prae, 1999/1-2, 85. Erről bővebben lásd: jelen értekezés: A cyberspace trilógia fejezet.

¹¹⁴ HOLLINGER, Veronica, *Kibernetikus dekonstrukció Kiberpunk és posztmodernizmus*, Prae, 1999/1-2, 85.

¹¹⁵ BUKATMAN, Scott, *Adatmezők közt: allegória, retorika és a paratér*, Prae, 2001/1-2.

¹¹⁶ V.ö. Riesman kívülről irányított ember fogalmával.

¹¹⁷ Veronica Hollinger idézi: CSICSERY-RONAY, Istvan, Jr., *Cyberpunk and Neuromanticism, Storming the Reality Studio A Casebook of Cyberpunk and Postmodern Science-fiction*, ed.: McCaffery, Larry Durham and London, Duke University Press, 1991, 182-193. A részletet fordította: Elekes Dóra. HOLLINGER, Veronica, *Kibernetikus dekonstrukció Cyberpunk és posztmodernizmus*, Prae, 1999/1-2, 80-90.

¹¹⁸ Erről bővebben lásd: jelen értekezés: Alternatív történelem, a hálózat eredetmítosza című

Ahogy Tamás Gáspár Miklós¹¹⁹ írja egyhelyütt: „A tőkés világrendszer 1989 utáni *történeti* válsága, amelyet a polgári állam és katonai hatalom szükségszerű funkcióváltása, a digitális-informatikai és biotechnológiai forradalom okozott, oda vezetett, hogy a globális nagytőke sok tekintetben megpróbál az államok, kormányzatok kiiktatásával *közvetlenül* kormányozni. (Ez az ún. globalizáció voltaképpeni lényege, és ez alakítja az antikapitalista ellenállás új, még bizonytalan formakísérleteit.)” A magyar posztmodern recepcióban Abádi Nagy Zoltán is felhívja a figyelmet arra, hogy „az ipari-kereskedelmi multinacionális mammutvállalatok”¹²⁰ létrejötte nyomatékosan befolyásolja a posztmodern világnézet kialakulását, ezen keresztül a posztmodern szövegek (megelőlegezve: ilyen a kiberpunk szövegkorpusz bizonyos hányada is) egyik alapmotívumává is válik.

A transznacionális cégek Gibson és a magyar Gáspár András fikciós világában is kormányoktól független, rendkívüli gazdasági, politikai, tudományos és katonai hatalommal rendelkező szerveződések, melyeknek munkatársaik és azok családjai felett majdhogynem korlátlan, szinte feudális jellegű rendelkezési joguk van. Gibson japán szóval zaibatsu-nak hívja ezeket a cégeket, melyek a gyermek életét akár születésétől megtervezik, s szocializációs folyamatát céljaik szerint alakítják. Alkalmazottaiknál a cégűség a legfontosabb erények egyike. A *Két életem egy halálomban*¹²¹ például a kék zóna Vogel Zsigmondjának alteregója (aki a párhuzamos paratérben a vörös zóna Vogel Zsigmondja) a Midgard & Heym cég szamurája, édesapja szerződést kötött a vállalattal, melyben iskoláztatásért és ellátásért cserébe fia a cég hűséges katonájává, szamurájja lett. A megakorporáció a magánéleti problémákban sem hagyja magára alkalmazottait. A zaibatsu katonájának, hivatalnokának lenni életforma. A zaibatsu élet és halál ura, alkalmazottainak teste-lelke a cégé, a cégűséget mesterséges módon cégfüggőséggel is kikényszeríthetik: „Mostanában eléggé divik a csúcsalkalmazottak módosított bőralatti inzulinpumpákkal való ellátása. – szólt közbe a társa. – A célszervezetet bizonyos szintetikus anizimanalógokkal mesterséges függőségbe lehet hozni: A bőr alatti egységet rendszeres időközönként feltöltik, s a forrástól

fejezete

¹¹⁹ TAMÁS GÁSPÁR Miklós, *A helyzet*, Magvető, Bp., 2002.

¹²⁰ ABÁDI NAGY Zoltán, *A posztmodern regény Amerikában*, Helikon, 1987/1-3, 11.

¹²¹ GÁSPÁR András, *Két életem egy halálomban*, Valhalla Páholy, Bp., 1999.

– a munkáltatótól – való megvonás traumát okozhat...’’¹²²

Éppen ezért a kiberpunk-regények témája gyakran a megakorporációk tulajdonában lévő információk illegális megszerzése mellett, kijátszva a biztonsági védelmet, csúcsalkalmazottak, kutatók, magasrangú hivatalnokok kihozása egy másik cég megbízásából. A megakorporáció kebeléből való távozás, nem felmondás, hanem akárcsak egy államból szakítaná magát ki valaki, disszidálás. A Számláló nullára című Gibson-regényben például, Turner, az utcai szamuráj (a beépített ellentmondás, amely a szamuráj fogalma és az utcai jelentése között feszül egyként a posztmodern és a kiberpunk sajátja is), a kívülálló, aki nem alkalmazottja egyetlen cégnek sem, szabad zsoldos), aki bármelyik megakorporáció megbízását elvállalja, éppen a Maas Biolabs vállalat kulcsemberét készül szállítani a Hosaka cég megbízásából: „Christopher Mitchell – kezdte Conroy. – Maas Biolabs. Ő ott a fő keresztezési szakember. Átjön a Hosakához. ... A szilícium már nem üzlet, Turner. Mitchell tette működőképesé a biochipeket, és Maas-ék most ráültek a főbb szabadalmakra. Ismeri az ilyet. A monoklonokhoz éppen ez a pasas kell. Ki akar jutni. Maga és én, Turner – mi fogjuk átvinni.’’¹²³ Vagy evidenciaszerű mellékes információként a Neurománcban: „Az M-G (Mitsubishi-Genentech) alkalmazottakba egy bizonyos szint felett modern mikroprocesszorokat ültetnek be, ezek ellenőrzik a vérkeringés mutagénszintjét.’’¹²⁴

Ha a megakorporációk az új kormányok, a régiek fél-illegalitásba vonulnak. *Az Egyesült Államok – színtelen gazdasági hatalmával – a nagy terrorgazda.* Ha a kormányok elveszíti(tetté)k valódi hatalmukat, a terrorizmus marad az egyetlen eszköz, melynek segítségével még befolyást gyakorolhatnak a világ menetére.

A közeljövő határai számítógép által generált infóterületek. A földrajzi határokat a globalizáció és a szállítási eszközök fejlettsége elhanyagolhatóvá teszi, a kiberpunk-hősök szabadon és rendkívül gyorsan utazgatnak a Földön és a Föld vonzáskörzetéhez tartozó műholdövezetben, de – ellentétben a science-fiction irodalom fősodorában megálmódottakkal – a földi sztratoszférán kívülre nem nagyon mennek.¹²⁵ A távolságok megszűnése elmosza az országok közötti

¹²² Számláló nullára, 107.

¹²³ Számláló nullára, 22.

¹²⁴ GIBSON, William, *Neurománc*, ford.: Ajkay Örkény, Valhalla Páholy, Bp 1992, 20.

¹²⁵ Kivéve például: Gáspár András *Kiálts farkast és Két életem egy halálom* című regényében, de azokban is csak a háttéreseményekre, illetve a mellékszálra jellemző, a regények fő helyszíne a

határokat.¹²⁶ Az új határok az utolsó gyarmatbirodalom, a kibertér adatmezői közt húzódnak, s a közöttük való közlekedés útlevéle a hozzáférés jogosultsága. Virilio írja: „Tehát a három fegyver: védelem, pusztítás, kommunikáció. Ma a kommunikációs fegyverek korszakát éljük. Ezt nevezik az amerikaiak infoszférának. Számukra a háború már nem is annyira a geoszférában, vagyis a földgolyó területén, a földrajz kereteiben játszódik, mint inkább az infoszférában, azaz az információ, az azonnali információ, a fénysebességgel terjedő információ szintjén. És ennek megfelelően az Egyesült Államokban ma minden, a hadügyek fejlesztésével kapcsolatos munka a szóban forgó információs háború megszervezésére irányul, amely háborút már teljesen új technológiák segítségével lehetne kirobbantani, a cybertérre, azaz a kibernetikus térre építve, amelyről az Internettel kapcsolatban lépten-nyomon hallhatunk.”¹²⁷ S az új társadalmi réteghatárok is az információhoz való hozzáférési jogok mentén húzódnak meg. Korlátlan hozzáférés – korlátlan hatalom. Kis csoportok, vagy konzolzsokék félelmetes hatalmat gyakorolhatnak kormányok, korporációk, stb. felett. A kiberpunk-világokban (fikció) az információ valóban korlátlan hatalmat jelent, akár még a halál felett is, hiszen adatként elmentve magát, a konzolzsoké örök életet is nyerhet általa, s ez a kiberpunk-regények metafizikai aspektusának kedvelt témái közé tartozik. A való világból hozott példa pedig a cypherpunkok¹²⁸ által kifejlesztett Digital Cash nevű kriptográfiai rendszer lehet, melynek széles körű bevezetése lehetetlenné tenné az adók behajtását, ami gyakorlatilag a ma működő államapparátus megbénulásához vezetne, ez pedig nyilvánvalóan a nemzetállamok működésének teljes ellehetetlenülését okozná. Neal Stephenson *A nagy Simóleon buli* című

túlnépesedett, globalizálódott Föld; illetve Gibson kibertér-ciklusának első és utolsó regénye, a *Neuromancer* és a *Mona Lisa Overdrive* azzal végződik, hogy az Alfa Centauri csillagrendszerben van egy, az emberi mátrixszal párhuzamosan létező mátrix, és a két mátrix felvette a kapcsolatot egymással.

¹²⁶ De még a gibsoni utópisztikus világban is léteznek fejlődő országok, kiknek kibertérbeli megjelenése, képzavarban a hálózat decentralizált voltaival, periférikus. A „Szörfölj a peremvidékeken” kiegészítő program pont realizálódik is Gibson egyik regényében, ahol egy híres konzolzsoké úgy keresi halálra magát, hogy fejlődő országok cyberterében vadászik információra, és azt értékesíti: „Úgy érezte magát, mint cápa a kaviáros medencében.”

¹²⁷ TILLMANN, J.A., *Ezredvégi beszélgetés Paul Virilio-vel.*

¹²⁸ Cypherpunk a kiberpunk egyik alcsoportja, „a számítógépes diszkréció, a nyilvános kriptográfiai kulcsok kifejlesztésének és terjesztésének megszállottjai, az anonim elektronikus postafiókok, illetve levelezés gondolatának támogatói.” (DALY, Steven, WICE, Nathaniel, *Alternatív kultúra, Amit a 90'-es évekről tudni érdemes*, ford. Kovács Kristóf, Biograf, Bp., 1996, 40.) Megjegyzendő, hogy ennek a hacker etika szempontjából pozitív csoportnak a nevét a *Mátrix* című film legvisszataszítóbb szereplője, az áruló Cypher viseli.

novellája jól illusztrálja ezt a kiberpunk alapelvet¹²⁹

A kiberpunk nemcsak művészeti mozgalomként, de szubkulturaként is definiálja magát. Ugyanakkor vérbeli posztmodern szubkulturaként deklaráltan elismeri a többi szubkultúra létjogosultságát is, és kulturális téren sem támogatja a centralizációt. *A világ trillió szubkulturára és megtervezett kultuszra hasad szét. Mindegyik kialakítja a saját önálló nyelvét, jelrendszerét, életmódját. Az egységes számítógép-kultúra megjelenési formái az öntudatos számítógép-zene, computerizált művészetek, virtuális közösségek és a hacker / street tech szubkultúra. A számítógépőrültről alkotott kép a múlté, és többé nem szégyenkezünk a gépek szubkulturális szerepe miatt. A computer jópofa játékszer, haver, az ember fontos 'kiterjesztése'.* Kiberpunknak lenni életmód, a mai hackerek és cypherpunkok életmódja, mely a kibertérben zajlik. A szubkultúra gyülekezőhelye virtuális, a 80-as évek óta a csúcsmédia technológiája teszi lehetővé a szubkultúra szeánszait. A közeli (kicsit borongós) jövőbe kihelyezve, e szubkultúra többnyire virtuálisan érintkező tagjairól szólnak a kiberpunk-regények és -filmek.

Vagy még inkább arról, hogy – még ha nem is vagyunk e szubkultúra részei – mi magunk is *Cyborgokká válunk. A technológiák kisebbek, közelebbek lesznek – végül egyesülnek velünk.* Ember és gép viszonya, ember és gép

¹²⁹ „– Ja – és ha már itt tartasz, köszönd meg nekem és a panarchistáknak is – szoltam vissza – és fehévtam anyát és apát is, hogy adják el a részvényeiket, hátha a kormánynak netán mégis sikerülne szabotálnia a játékot.

– Ez valószínűleg bölcs lépés volt, – mondta savanyúan, – keményen fognak adózni. A kormány elviszi az ár 40%-át, és kész.

– Nem viszi – mondtam – Nem fognak adót fizetni.

– Hogy mondd? – egy ideje először emelte fel az állát a mancsaiból, felvillanyozta a lehetőség, hogy elmondhatja nekem, mennyire nincsen igazam. – A készpénzalapjuk csak tízezer dollár. Gondolod, hogy az adóhivatal nem vesz észre egy 20 millió dolláros tőkeemelést?

– Nem hívtuk meg az adóhivatalt – mondtam. – Az adóhivatalnak ehhez semmi köze.

– Vannak rá módszereik, hogy közük legyen hozzá.

– Már nincsenek. Anya és apa nem dollárért adják el a részvényeiket.

– Simoleonért? A Simoleonokkal ugyanaz a helyzet – mindent be kell jelenteni a kormánynak.

– Felejtsd el a Simoleonokat. Ezt figyeld: KriptoKredit.

– KriptoKredit? Mi a szar az a KriptoKredit? – Felállt, és járkálni kezdett fel-alá. Meg volt győződve róla, hogy én a család tehenét egy marék bűvös babért adtam el.

– Az, aminek a Simoleonoknak lenniük kéne. Olyan E-péNZ, melynek forgalma teljesen követhetetlen a kormány számára.

– Honnan tudod. Minden kódot fel lehet törni, vagy nem?

– Minden E-péNZ arról szól, hogy a drótokon számok futnak – mondtam. – Ha titokban tudjuk tartani a számokat, a pénznem biztonságban van. Ha nem, akkor nincs. A számok titokbantartása kriptográfiai kérdés és ez a matematika egyik ágazata. Hát, Joe, a kriptóanarchisták megmutatták a matekjukat. És jó a matek. Jobb, mint az a matek, amit a kormány használ. És jobb, mint a Simoleon matek. A KriptoKredittel senki se packázhat.” STEPHENSON, Neal, *A nagy Simoleon buli*, ford.: holist shareright, kiberanarchista kiskönyvtár, [ww://ccfz.hu/kiki/index.html](http://ccfz.hu/kiki/index.html)

egyesülése régóta témája a művészetnek, a különbség a kiberpunk és a téma megelőző feldolgozásai között az, ami oly magától értetődően kulcsmondata Fritz Lang 1926-os Metropoliszának, amely a lehető legtávolabb áll a kiberpunk gépfelfogásától: „De a feltalálók számításon kívül hagytak valamit. Azt, hogy a gépnek nincs lelke.” Maryt és a róla mintázott cyborgot, az „ál-Maryt” az különbözteti meg egymástól a Metropoliszban, hogy a modernitás egyik kultuszfilmjében a gépasszonynak nincsen lelke, az ember Mary-nek pedig éppen csodálatos lelke a legnagyobb értéke. A kiberpunk-regények meglelkesítik a gépeket is, a Mesterséges Intelligenciák önálló individuumként, független szabad életet akarnak maguknak, a regényekben szereplő hús-vér emberek pedig leginkább arra törekszenek, hogy a kibertérbe költözve, megszabadítva magukat a test kötöttségeitől, mesterséges entitásként éljenek tovább.

A kiberpunk magyar recepciójában Hildegard von Blingenre hivatkozva Tillmann J. A. éppen ellene mond ennek a tételnek: „Az ember a világ végpontja. „Homo est closura mirabilium Dei” – mondja Hildegard von Bingen. Az ember Isten végső csodája. Nem létezik javított változata, nincsen bionikus ember, nincs emberfeletti ember. Vegyük az evolúció fogalmát: maga a kifejezés is az embertől származik. Az élőlények evolúciójának kivetítése a gépekre nem más mint aberráció. Ez nem technikai fejlődés, ez visszalépés, a filozófia végzetes visszafejlődése.” Kömlödi Ferenc ugyanakkor a kiberpunk-manifesztumok hatására harcos prófétája a kiborgizációnak.

Gareth Branwyn imént idézett tétele a kiberpunk legkiberebb aspektusa volt, a következő tétel inkább a punk aspektusához tartozik. *Jobb a kemikáliák törvényei szerint élni!* A kiberpunk-kultúra egyik oldalága a szigorúan mesterséges (kiber-aspektus) tudatmódosító szerek élvezetének kultúrája. A kiberpunk elektronikus tánczenéjének élvezete: transz, mely nem nélkülözheti a kemikáliák használatát. A művésztől, a felfokozott élettempótól a kábító- és serkentőszerek használata soha nem állt távol, a különbség a kiberpunk és a megelőző korok művészete között csupán az, hogy előbbi a természetes anyagok használatánál jobban preferálja a mesterségesen előállított anyagokat. Az amerikai Mondo 2000 magazin a való világban „Ezeréves kígyóolaj”-ként félillegálisan mesterséges drogokat reklámoz. A kiberpunk-regények hősei pedig egyenesen kemikáliákon élnek, majdnem minden szereplő

kábítószerfüggő. (A *Neurománc* nyitányában motívumként azonnal olvashatunk a drogokról: „Ne higgyétek, hogy ilyesmin élek ... Csak engem is elkapott ez a járványos droghiány!”¹³⁰) A regények világában a szereplők könnyen élhetnek a kábítószerekkel, mert elhasználódott belső szerveiket napi klinikai gyakorlatban olcsón cserélhetik újra. Nemcsak a szervcsere olcsó, hanem a plasztikai műtétek is. A „bárki számára hozzáférhető szépség korában” élnek, ahol csak a mesterséges képességnövelő beültetések kerülnek sokba. Illusztrálja ezt a tételt szintén egy, a *Neurománc*-ból vett idézet: „ – Új hasnyálmirigyre volt szüksége. Amit magának vettünk, veszedelmes függőségtől szabadítja meg. – Kösz, de én élveztem azt a függőséget. – Helyes, ugyanis szerzett egy újabbat helyette. – Hogyan? – pillantott fel Case. Armitage mosolygott. – Tizenöt méregtasakot rögzítettek a főbb artériáinak a falába, Case. A tasakok oldódnak. Nagyon lassan, de oldódnak. Gombaméreg van mindegyikben. Ennek a gombaméregnek már ismeri a hatását. Ugyanarról van szó, amelyet az egykori megbízóitól kapott odaát Memphisben.”¹³¹ „A három „mesterséges” valóság – a gépzene, a számítógép teremtette képi világ és a tudattágító kemikáliák – egyszer s mindenkorra megváltoztatták, átírták a(z) ifjúsági / populáris) kultúrát.”¹³² írja Kömlődi Ferenc. Nyilván, hiszen az alapformák mindegyikben hasonlítanak egymásra. Gibson világában a kábítószeresek olyan matematikával leírható, geometrikus testek formájában vásárolhatók meg, mint a kibertérben lévő, különböző mértani formákból variálódó adatpiramisok alakja. Dexedrin és hexagon. A zene pedig, a püthagoreusok óta tudjuk, matematika. A kultuszgép, a számítógép csak bináris, matematikai kódokban képes információt tárolni. A '70-es évek punk mozgalmából a három mesterséges valóság közül csak a számítógép-generálta kibertér hiányzott.

A KIBERPUNK MEGJELENÉSI FORMÁI, SZÖVEG, FILM, ZENE → HYPERMEDIÁLIS MŰVÉSZET

Konszenzuális, és a magyar recepcióban legtöbbet¹³³ hangoztatott tény,

¹³⁰ GIBSON, William, *Neurománc*, ford.: Ajkay Örkény, Valhalla Páholy, Bp 1992, 9.

¹³¹ GIBSON, William, *Neurománc*, ford.: Ajkay Örkény, Valhalla Páholy, Bp 1992, 64.

¹³² KÖMLŐDI Ferenc, *Fénykatedrális*, Kávés, Bp., 1999, 188.

¹³³ Leginkább a társadalomtudományi virtuális közösségekről szóló diskurzus elégszik meg ennyivel. Pl.: STONE, Allucquere, Rosanne (Sandy), *A szellem teste*, ford. Boros Anna, in:

hogy Gibson *Neuromancer* című regényében fordul elő először a cyberspace, kibertér kifejezés, mely a mozgalom nevében is megjelenik. Gibson így (is) definiálja: „a világ számítógépes adatkészletének háromdimenziós, bejárható formája; össznépi hallucináció a multinacionális tőke mozgásáról”¹³⁴. A kiberpunk-regények két szinten játszódnak: a közeljövő transznacionális társaságok uralta tapasztalati világában és a számítógépek által generált nem-térben, a kibertérben, amit Bukatman Delany nyomán paratérnek definiál. A regények tematikájukban teljesen áttechnologizálttá váltak, ugyanakkor a high-tech technikai eszközök (kiberdeck, szimstim-egység, beszélő számítógéppel felszerelt autók, Maas neotec-egység, stb.) mindennapi evidenciaszerű használata természetes és nem heurisztikus momentuma a kiberpunknak. A technológia nem fétisként, hanem evidenciaként van adva. S mindez nemcsak tematikus szinten jellemző, hanem a stílus, a nyelvi képek világának szintjén is.

Replika, 1995/ 17-18, 297-323, vagy Lee Hauser: „A cyberspace szót William Gibson alkotta meg, 1984-ben kiadott *Neuromancer* című könyvében.” HAUSER, Lee, *A „hasznos” hálózat*, Replika, 1994/13-14, 243. Sugár János: „1984: William Gibson a „cyberspace” kifejezést használja a *Neuromancer* című regényében.” In: SUGÁR János, *Hipermédia kronológia*, Korunk, 2000/4, 129. Fehér Katalin: „A cyber space. Ezt a fogalmat William Gibson használta először olyan jövőbeli világ megnevezésére, amely hatalmas VR-rendszerek hálózatából jön létre. Veszélye Gibson szerint tökéletességében rejlik: rokonszenvesebb lehet az aktuális valóságnál, s ez a rokonszenv olyan kötődést eredményezhet a felhasználó részéről a szolgáltatás irányába, hogy az pszichés torzulássá is fajulhat. Egyenes út ez a valóságkeveredés, azaz a reális és a virtuális határainak elmosódása felé. Nem véletlen, hogy ezen valóságkeveredés esetén már a legkisebb koordinációs hiba is rosszulállít, tériszonyt produkál a felhasználókban. Ezek a szimulátor-betegségek a fizikai szinten okoznak problémát, ám veszélyesebb a teljes beleélés szindrómája, mely a szenzoros eszközök hatására a virtuális mint reális érzetét keltik. FEHÉR Katalin, *Metaforák a virtuális valóság jellemzésére a magyar sajtóban*, Jelkép, 1994/4.

¹³⁴ DALY, Steven, WICE, Nathaniel, *Alternatív kultúra, Amit a '90-es évekről tudni érdemes*, ford. Kovács Kristóf, Biograf, Bp., 1996.

Szöveg

Talán nem üres általánosítás azt mondani, hogy a kiberpunk-regények hypermédiára és hypermediálisan íróttak. Rendkívüli módon jellemző rájuk az erőteljes képhasználat, még akkor is, ha többnyire nyomtatásban, tehát a Gutenberg-galaxis domináns médiumában jelentek meg. Gibsonról elterjedt közkeletű életrajzi adat az, hogy a *Neuromancer*-t mechanikus írógéppel írta.¹³⁵ Gibson maga így beszél az írás folyamatáról Michael Goldbergnek adott interjújában: „It's a process of assemblage and it's sort of junk collage. And it's also something like what Laney does in *Idoru*. It's a matter of looking for the nodal points, whatever that means and whatever they are. I look at a big flow of mostly print media when I'm doing that and go through hundreds of dollars worth of magazines a week, looking for things that pop out at me as potentially part of this thing I'm putting together. Then I just sort of pop them in and move them around. And when I have enough material, I have something that I can start shaping into narrative or the narrative starts to emerge from it.”¹³⁶ A folyamat lényege tehát a szelekció. És a narratíva kikristályosodik a szövegszemétekből. Ahogy jó esetben az Interneten való szörfölésnél is ez történik.

Az, hogy a kiberpunk-szövegek hypermédiára íródtak, legkönnyebben nem az írástechnikában, hanem a tematikában és a regényekben kötelezően szereplő új technikai eszközökben való tobzódásban érhető először tetten. A téma a legtöbb esetben valamilyen adatrablás, vagy hacker-támadás az Interneten. A legújabb high-tech kommunikációs eszközökben, számítógép-alkatrészekben tobzódnak, melyeknek az egy évvel korábbi változatai már a luxus-negyedek mellett épülő szemétkatedrálisokat gyarapítják.

A hypermedialitás jelen van ugyanakkor az írástechnikában is: a montázs

¹³⁵

¹³⁶ GOLDBERG, Michael, *Junk Collage, Nodal Points & Cognitive Dissonance: William Gibson Takes The Pulse Of The Late 20th Century*, Cover Story, www/adsys/getAd/g2 A kontextus: Oh, it's a painful thing. If you've ever wanted to make a great big ball of rubber bands... the really hard part is getting that first rubber band to tie it into a sufficiently tight knot that you can start snapping the other rubber bands around it. So there's a very agonizing three or four month period where I'm sort of pushing this idea around and rubbing other things against it and trying to get things to stick to it and it's really a very random process initially, at least for me. It isn't as though I have a vision or dream of what the book is going to be or even what it's supposed to be about.”

vagy a recepcióban használatos derridai kifejezéssel élve bricolage, illetve fragmentumszerű technikában, mely e szerzők közkedvelt eszköze és rendkívüli módon analóg a számítógépes hypertexttel.

„A hypertext mint az intertextualitás metaforája”¹³⁷

A hypermedialitás legfontosabb összetevője kiberpunk-szövegek hypertextszerű decentralizált anti-kompozíciója. A kibertér-trilógia első regényétől fogva a fragmentumszerűség dominál a szövegekben. Rövid töredékek, a fraktál törtrészei mutatnak az egészre. A regényekben egyszerre sokszor csak éppen annyi szöveg tartozik egybe, amennyi egy egészségesen fejlett monitoron egyben elolvasható. Ahogy olvasunk, bár lineárisan, sorról-sorra halad a befogadó tekintet, a történet mozaikokból áll össze, mintha random linkeket követnénk az Interneten. A Count Zero (sajnos a cím olyan angol szójátékot tartalmaz, amely a regény értelmezése szempontjából rendkívül fontos, ugyanakkor magyarul visszaadhatatlan: a számláló lenullázódását is jelenti és Zéró Grófot, a regény egyik fontos konzolcowboy szereplőjének a nevét is. A fordító, Ajkay Örkény, a Számláló nullára címet választotta.) szintén hypertextként kezdődik, a befogadó érezheti úgy, mintha egyik szereplőről klikkelne a másikra. Egyik szereplő sem nő fölé a többinek. A szálak valamennyire ugyan egybesodródhatnak néha-néha, de még a szöveg végén sem áll teljesen össze a történet, és nem is fejeződik be egyértelműen a regény. B. W. Aldiss, a szöveg sci-fi horizontú kritikusa elítélően nyilatkozik erről Trillió éves dáridó című könyvében: „Három gyengécske szálon indul a történet, amik akkor sem válnak erősebbé, amikor egymásba fonódnak.”¹³⁸

A cselekmény nem lineárisan bontakozik ki, hanem hypertextuálisan. Mindig az a narratíva válik dominánssá, amelyik éppen a befogadó szeme elé kerül. A szereplők között sem állítható fel a történet szempontjából hierarchia. Decentralizált a narratíva, dehierarchizált a karakterkészlet, így fordulhat elő, hogy a Mona Lisa Overdrive-nak például: egy a cselekményre rendkívül kis hatással lévő, pontosabban azt csak szemlélő, abban majdnem részesülő

¹³⁷ KAPPANYOS András, *A hypertext, mint az intertextualitás metaforája*, Szépliteratúrai Ajándék, 1998/1.

¹³⁸ ALDISS, Brian W., WINGROVE, David, *Trillió éves dáridó. A science-fiction története. I-II.* ford. Nemes Ernő, Cédrus – Szukits, Bp.-Szeged, 1994-1995, 492.

szereplő, Mona Lisa, a harmadosztályú prostituált, a címadója, aki semmiben sem emlékeztet daVinci rejtelmes modelljére, ráadásul a regény végén még jelentéktelen kis önmagát is elhagyja valahol, s a véletlenek kegyéből, a híres szimstim-sztár, Angie Mitchell, ráplasztikázott arcvonásaival, annak képében, annak életét éli tovább. Mona Lisa Angie Mitchellt szimulálja.

A Gibson-szövegek intertextualitása egyfelől inkább intermedialitásként fogható fel, a szövegek elemei nemcsak az irodalmi hagyomány, hanem a filmes hagyomány kontextusában is értelmezendők. A szövegbe emelt intertextusok, például Thomas Pynchon, Ballard, Burroughs, Dick, vagy egy másik irányból Gernsback és a ponyvairódalom, illetve a televíziós szappanoperák az új kontextusban visszhangozva szétszálazhatatlan komplexitást eredményeznek, mely a kulturális hagyomány minden rétegében gyökerezik.

Filmelvűség

A hypermedialitás részeként a filmelvűség is jellemző leginkább a leírásokban használt filmes eszközökben, melyek egy film technikai forgatókönyvének műfajához teszik hasonlatossá ezeknek a szövegeknek bizonyos frekventált részeit. Gibsonnál például: „Cigarettafüst kék fátyolán átizzó, fényes szellemek alatt, ahol a Varázslóvár, a Tankcsata: Európa és a New York hologramjai vibráltak... Most is úgy látta maga előtt a lányt, ahogy arca a sosem nyugvó lézerfényben fürdött, s vonásai sejtelmes jelekké alakultak át. Arcsontjai skarlátban lobogtak, ahogy a Varázslóvár égett; homlokán azúrkék ragyogás ömlött el, amikor München elesett az Európáért vívott tankcsatában; száján olvadt arany hullámozott, míg egy csúszkáló kurzor szikrákat vetett New-York felhőkarcoló-kanyonjának a falán.”¹³⁹

Nyilvánvalóbb a filmes párhuzam a magyar Gáspár Andrásnál, aki még a filmes szakkifejezéseket is használja, stílusa kifejezőerejének növelésére: „Nagy svenk a külvilágra: párás este.” „Kistotál: a lány az özönvíz előtti GAZ kormányánál.”¹⁴⁰ „A tegnap hamujából főnixként emelkedik ki a thai és a japán nyelv; előbbi az ánizs, utóbbi a vas és a vér fanyar ízét hagyja maga után. Képek követik egymást: a simanei Izumo-szentély, sárkányfejek és nyikorgó falépcsők, összevert tenyér csattan, a homályból a viharisten fia, Okuninuzi figyel. Hirtelen

¹³⁹ GIBSON, William, *Neurománc*, ford.: Ajkay Örkény, Valhalla Páholy, Bp, 1992, 17.

¹⁴⁰ GÁSPÁR András, *Két életem egy halálom*, Valhalla Páholy, Bp., 1999, 59.

váltás a Ginza éjjel. Rézsút szakadó monszuneső, reflektorok és ezer színben pompázó neon-hieroglifák a betonrengetegben. Szoba a Sheraton huszonkettedik emeletén, falai sárgák, mint a tofubab, de nem ezzel, és nem is a szupersík képernyőn tomboló rajzfigurákkal van a baj – a várakozás, az őrjíti meg.”¹⁴¹ A kiberpunk szövegek filmelvűsége hangsúlyos szerepet kap a kiberpunk-szövegek és posztmodern egymásra hatásának vizsgálatakor is, de nem azért, mert a posztmodern vagy a kiberpunk fedezi fel először a filmes technikák nyelvi, stilisztikai vagy tematikus beépítésének lehetőségeit, hanem azért, mert az irodalomban már bevált technikát megújítva és tartalmilag újratöltve csatolja vissza saját szövegtörzsébe,¹⁴² és „olyasmit visz a prózába (elsősorban amikor formai, szerkezeti elemként jelenik meg), ami a műalkotás csinált jellegére, fikcionalitására emlékezteti az olvasót;”¹⁴³ tehát a szöveg metafikciós jellegének kiemelését is szolgálja.¹⁴⁴

Ugyanakkor, bár Gibson, és általában a kiberpunk-szövegek a számítógépes animáció létezése óta könnyen filmre vihető materiát ajánlanak a filmstúdióknak, érdekes módon például Gibson együttműködése nem felhőtlen a Hollywood-i filmes társadalommal. Az együttműködést leginkább éppen az imént idézett írásgyakorlata nehezíti meg.¹⁴⁵ Illetve az, hogy nem képes megfelelni Hollywood pragmatista szemléletének: a könyv írásának kezdetén még nem tudja, mi lesz a vége. Gibson novelláiból, illetve ötleteiből mégis több film készült, s Gibson maga is írt forgatókönyveket, pl. az *Alien 3.* című filmhez és a *Johnny Mnemonichoz*. A kiberpunk-téma vagy -betét pedig kanonikussá s ugyanakkor kicsit már kötelezővé is vált a kortárs filmben. Ide kívánczik az idézet egy 1999-es Filmkultúrából: „Lehetetlen vállalkozás volna annak megjóslása, hogy 1999 milyen évként fog megmaradni a filmemlékezetben. Annyi biztos: idén a cyber-film többször is a figyelem középpontjába került.”¹⁴⁶

¹⁴¹ GÁSPÁR András, *Két életem egy halálom*, Valhalla Páholy, Bp., 1999, 33.

¹⁴² Erről bővebben lásd: jelen dolgozat, Kiberpunk és posztmodern fejezet.

¹⁴³ ABÁDI NAGY Zoltán, *A posztmodern regény Amerikában*, Helikon, 1987/1-3, 35.

¹⁴⁴ Erről bővebben lásd: jelen dolgozat Kiberpunk és posztmodern, illetve A kibertér ciklus fejezetek.

¹⁴⁵ That's one of the many reasons I find it very difficult to work in Hollywood. Film producers want to know how the story ends and what it consists of. That's not my optimal working environment because I either have to lie and tell them I know what I'm doing or I tell them the truth and they think I'm crazy. I say, „Be cool. In a month we'll have a story and I'll know how it ends.” And that's not what they're used to dealing with. But it really is an assemblage of found objects initially and that's the only way it works for me. GOLDBERG, Michael, *Junk Collage, Nodal Points & Cognitive Dissonance: William Gibson Takes The Pulse Of The Late 20th Century*, Cover Story, www.adsys/getAd/g3

¹⁴⁶ STRAUSZ László, *Celluloid implantáció A Titanic filmfesztivál Möbius-filmszalagjai*,

Az első ehhez a szubkultúrához kötődő alkotás, Philip K. Dick *Álmodnak-e az androidok elektronikus bárányokkal* című 1968-as írásából készült. A történetet *Blade Runner* címmel, a novellában szereplő rendőri szervezet nevével (*Blade Runner Company*) filmesítette meg Ridley Scott, az *Alien* filmek egyik rendezője, 1982-ben. A James Cameron által *tech-noir-nak*¹⁴⁷ nevezett, pre-kiberpunk nagyhatású alkotása Magyarországon a kicsit ostobácska *Szárnyas fejevadász*¹⁴⁸ címen vált kultfilmmé. A *Blade Runner*, bár sok tekintetben megelőlegezi a kiberpunkot, nem tekinthető kiberpunknak, azért, mert a kiberpunk egyik meghatározó eleme, a kibertér hiányzik a film világából.

A kibertér kelléktára ugyanis még nem állt készen, mikor Dick az alaptörténetet írta, hiszen 1969-ben indul csak az ARPANet project, s a kibertér kifejezést is csak 1984-ben publikálta Gibson. Ugyanakkor a kibertéren kívül a kiberpunknak mind a punk, mind pedig a kiber aspektusa jelen van a film világában. A kiberpunk kiberaspektusát az űrből szökött replikánsok¹⁴⁹, az emberhez megtévesztésig hasonlító mesterséges gépi organizmusok, a videotelefonok és számítógépek áttechnologizált világa jeleníti meg. A punk aspektus pedig a lepusztult, gyárnegyedi „feeling”, az Apokalipszis utáni nagyvárosok peremvidékeire szorult alvilág, bárók, prostituáltak, táncosnők, engedély nélküli ételárusok, feketepiaci zugárusok képviselik. Az Apokalipszis utáni hangulat ábrázolásának másik forrása lehet a *Mad Max* trológia is. A high-tech low-life világa tehát készen áll, ami hiányzik, az a kibertér és az azt benépesítő gépi és (ex-)organikus identitások világa. A történet ugyanakkor a

Filmkultúra, 1999.

¹⁴⁷ Erről bővebben: MUDEDE, Charles Tonderai, *Robopapától Bioszajháig*, Korunk, 2000/4, 67.

¹⁴⁸ A film hangulatát Kömlödi rendkívül plasztikusan írja le: „Los Angeles 2019 novembere. Szürke ködgomoly, vakító neonár, égbetörő poszthumán épületkomplexumok. A multik termékeinek fogyasztására a járókelőt mozivásznon méretű reklámok ösztönzik. „Élvezz!” – rágják szájba a hedonista szlogenek. A Kalandok és Lehetőségek Aranybirodalma. A kamera az utcára közelít: sárgásbarna és kék tónusok váltják egymást. Repülő taxik húznak el mellettünk. A járdán szeméthegek, posztindusztriális hulladék, rohanó embertömeg. Mantrázó Krisna-hívők, punk-mementók, kínai kereskedők. A bárókban divatbemutatókat idéző lézengők sokasága: kéjhölgyek és állatkereskedők, mixerek és bohémek. A katedrális méretű bérházakba biztonsági kódok szövevényén keresztül lehet csak bejutni. Videofonok és számítógépek, egymás hegyén-hátán – nemcsak félelmetesen precízek, de még az emberi beszédet is értik. A dekadencia és az Apokalipszis utáni hangulat hanyatló világokat – a késő császárkori Rómát, Bizáncot vagy a mindenoldalról ellenség fenyegette Jeruzsálemi Királyságot – idéznek. Szurtos, poszturbán realizmus ... A lepusztult multikulturális Babelben filippinókkal, afrikaiakkal, japánokkal és eszkimókkal egyaránt találkozhatunk. De még replikánsokkal is ...” KÖMLÖDI Ferenc, *Fénykatedrális*, Kávé, Bp., 1999, 98.

¹⁴⁹ Dick egy érdekes esszéje a replikánsokról olvasható magyarul is: DICK, Philip K., *Ember és android*, Filmvilág, 1998/11, 20-30. A téma szempontjából érdekes még: HERPAI Gergely, *Cyborgok a számítógépben, digitális bárányokról álmodnak*, Filmvilág, 1998/11, 24-25.

tékozló fiú bibliai történetének parafrázisa összegyúrva a teremtője ellen forduló öntudatra ébredt teremtmény, mesterséges intelligencia történetével, szerves része a hálózat köré kiépülő kiberpunk-mítoszvilágnak is. A kiberpunk szubkultúrára Terry Gilliam *Brazil* című filmje is erős hatást gyakorolt.

Ha a kiberpunkot a film oldaláról vizsgáljuk, a japán képregényekből (manga) készülő animációs filmeket (animé) feltétlenül említenünk kell. A kiberpunk-kultúra (sőt az avant-pop¹⁵⁰) számára oly fontos visszacsatolás teljes a japán animék, az áttechnologizált, de hagyományörző japán kultúra és az amerikai kiberkultúra között. Az *Akira* című 1989-es japán animé Katsuhiro Otomótól a *Blade Runner*rel egy évben, 2019-ben játszódik, csak nem Los Angelesben, hanem egy másik globális városban, Tokióban. Az animé alapja metafizikai történet a világ újrateremtődéséről egy isten elkárhozása és önfeláldozása árán. Világában: „a Szárnyas Fejvadászban látott és a Gibson-könyvekben olvasott közeljövőkép: légben közlekedő járgányok, éjszakákat is nappallá tévő neonáradat, óriási multiképernyők, aranyfényben vagy monokróm kékben ábrázolt felhőkarcolók.”¹⁵¹ és tematikájában: apokalipszis utáni nagyváros, korrupt politikusok, tüntetések stb. is a kiberpunkot, közelebbről Gibson *Johnny Mnemonic*-jét idézi. Az 1995-ös *Ghost in The Shell* című animé, Oshii Mamoru alkotása pedig egyértelmű előzménye a kiberpunk kultúra első széleskörű és nem szubkultúrára szűkített sikert aratott filmalkotásának az 1999-es *Mátrix*-nak, melyet Gibsontól ihletve, Larry Wachowsky és Andy Wachowsky rendezett.

Greenaway Macóni gyermek című filmjének képvilága pedig rendkívüli hasonlóságokat mutat a Gibson által megálmodott geometrikus mintákból folyékony neorigami mutatvánnyá összeálló kibertér-elképzelésével.

A magyar kiberpunk recepcióban Kömlődi Ferenc rendkívül sokat foglalkozik a filmekkel. A Filmvilágban és könyvében megjelent tanulmányok a kiberpunk szubkultúra megelőlegezésében hangsúlyosan említik a japán animéket és David Cronenberg filmjeit. Vég nélkül sorolhatnám a gibsoni világtól megtermékenyített, vagy ahhoz visszacsatoló filmeket, de ehelyett inkább a komplex, Gibson-szövegekből filmre írt alkotásokról szólok.

¹⁵⁰ Lásd például Mark Amerika: *Filmtext* [<http://filmtext.newmediacentre.com/FILMTEXT.html>], című alkotását, ahol a web-oldalakon megszokott számlálót (hálózati zsargonban a countert) japán írásjegyek pörgése helyettesíti.

¹⁵¹ KÖMLŐDI Ferenc, *Akira Új Tokió, 2019.*, Filmvilág, 1997/4, 37.

A Gibson Johnny Mnemonic című novellájából (magyarul Johnny a kacattár címen jelent meg két kiadványban is) készült film valójában megbukott, s azóta a recepció, a magyaré is, értékítélete negatív. Pedig a film zseniálisan ragadja meg Gibson kibertérvízióját és a globális falu peremvidékein élőket is plasztikusan ábrázolja. Nem a film rossz, csak az időzítés volt tökéletlen. A bemutatáskor a nézők nagy része még nem készült fel a technokultúra befogadására, mostanra pedig aktualitását veszítve, a kritika által beskatulyázva nem képes rehabilitálódni. A populáris Mátrix című film sikerét amellett, hogy már a világ megjelenítésében is egyszerűsítésre, fogyasztóközpontúságra törekedtek, valójában a későbbi, jól időzített megjelenés okozta. 1999-re a kiberpunk téma egyértelműen a populáris kultúra fontos eleme lett.

Ugyanakkor a New Rose Hotel című Gibson-novellából készült film csak az Art-mozi hálózatban volt látható, mert ahogy már az adaptált szöveg maga is, a két alapjául szolgáló (New Rose Hotel, Egy hologramrózsa törmeléke) novella fragmentumszerű narratívájának vizuális megjelenítése nem a történetmondást részesítette előnyben, hanem inkább a képzőművészet vizuális eszköztárára alapozta szürrealista vízióját, s az alkotók, jól kiszámítva a piaci keresletet, úgy ítélték, a tömeg számára nem lesz a film fogyasztási cikk. És nem is lett, viszont a magaskultúra annál inkább számon tartja.

A magyar recepcióban Kömlödi Ferencen kívül, aki számtalan cikkben és könyvében is foglalkozik a kiberpunk-filmekkel, Sz. Molnár Szilvia, Strausz László, Beregi Tamás és Farkas Szilvia említendő, akik a kiberpunk filmes aspektusaival kiemelten foglalkoztak. Farkas Szilvia Monori Mész András Meteo című 1992-es magyar filmjének a kiberpunk vonásait mutatja be, hitelesen. A Meteo a tipikus közép-európai kiberpunk. A tapasztalati világ fásult, lebontásra ítélt gyárnegyed, közép-európai Babilon, feketepiac, nyelvi zsidvászár és kilátástalan provincializmus. A kibertér pedig az a virtuális valóság, melyet a programozó és meteorológus Eckermann él meg, akinek számítógépes lóversenytipp-programja segítségével nyerik meg a lóversenyt a főszereplők. „Eckermann „naphosszat a fürdőkád langymelegében lebeg, akár embrió a magzatvízben, és ha már az őt világra szülő anyatermészet durva tréfáját visszacsinálni nem tudja, legalább a gyermekkorban igyekszik megkapaszkodni, egykori játékállatkái, és diafilm-hősei között.”¹⁵² (Schubert Gusztáv: Befejezett

¹⁵² Farkas idézi Schubert Gusztáv: Befejezett jövő, in: FARKAS Szilvia, *Monori Mész András:*

jövő) A kád és a benne lévő víz határvonalat képez a virtuális és a reális valóság között. A realitásban Eckermann (becenevén Felhőcske) ül a vízben, és időnként alámerül, ezáltal tekintve be a virtuális valóságba, a játékvonaton utazó Malacka kisasszonyt molesztáló ordas farkas birodalmába. A kisvasutat, amin utaznak, pedig sűrű erdő veszi körül, melyben fel-felbukkan a már említett kapcsolóelem, a gyík.¹⁵³ – írja esszéjében Farkas.

A hypermedialitás nemcsak a film terepén érhető tetten, hiszen akkor elegendő lenne csupán filmelvűségről¹⁵⁴ beszélnünk. A befogadót Gibson szövegeinek olvastán méltán meglepheti az a magától értetődő szükségszerűség, ahogy Gibson hasonlatainak nagy részében valamilyen természeti jelenséget hasonlít mesterséges, valamilyen médium által generált jelenséghez. És nem fordítva. A technokultúra mesterséges kultúra, a kibertérben élők a természetet is médiaszimulációként élik meg. A *Neuromancer* elhíresült felütése, melyet a recepcióban legalább egyszer kötelező idézni, így hangzik: „The sky above the port was the color of television, tuned to a dead channel.”¹⁵⁵ „A kikötő felett úgy szürkéllett az ég, mint a televízió képernyője adásszünet idején.”¹⁵⁶ – illusztrálja a természet médiaszimulációként való megmutatkozását, ráadásul ez a mondat felütésként determinálja az egész szöveg hangulatát és tematikáját. Ajkai Örkény, a regény fordítója, a *dead channel* kifejezést adásszünetnek fordítja, s ezzel szükségszerűen vész el a konnotáció egy nagyon fontos eleme, a *dead channel* ugyanis azt is sugallja, hogy halott az információáramlás, halott a kommunikációs csatorna, ami egyben ennek a világnak a pusztulásra ítélt voltát is konnotálja. A *Neuromán*c-ból idézett szöveghely magyar fordításában elsikkad az a momentum is, amelyre Kótai Péter hívja fel a figyelmet, hogy „a *port* kifejezés egyszerre jelenti ugyanakkor a számítógépek csatlakozóját is.”¹⁵⁷

A halott kommunikációs csatorna fénytelen szűrkesége köszön vissza a *Meteo* című film egészének színvilágában is, az operatőrök bravúrjaként.

Meteo, Szabadpart 13, www.szabad-part.hu

¹⁵³ FARKAS Szilvia, *Monori Mész András: Meteo*, Szabadpart 13, www.szabad-part.hu

¹⁵⁴ Abádi Nagy Zoltán szerint a posztmodern amerikai regényben külső elvként: „A filmelvűség ... legalább két – számtalan megnyilvánulási formájú – nagyobb funkciót tölt be a posztmodern esztétika szempontjából: olyasmit visz a prózába (elsősorban amikor formai, szerkezeti elemként jelenik meg), ami a műalkotás csinált jellegére, fikcionalitására emlékezteti az olvasót; másrészt olyan lehetőséget teremt, mely technikából, szerkezeti elemből a művi világot generáló, fikcionáló erővé is teszi a filmet.” ABÁDI NAGY Zoltán, *A posztmodern regény Amerikában*, Helikon, 1987/1-3, 35.

¹⁵⁵ GIBSON, William, *Neuromancer*, Ace Books, New York, 1984.

¹⁵⁶ GIBSON, William, *Neuromán*c, ford.: Ajkay Örkény, Valhalla Páholy, Bp 1992, 9.

¹⁵⁷ KÓTAI Péter, *Fordított szimmetria? William Gibson: Neuromán*c, Prae 2000/1-2.

Zene

A (mozgó)képiség mellett erős a kiberpunk-szövegek zeneisége is. „Cyberpunk-párhuzamokat a popkultúra minden területén találhatunk: a rock-videókban, az informatika peremvidékein, (...) hip hopban és rap-ben, Tokio és London szintipopjában. Ez a jelenség, ez a dinamizmus globális jelentőségű; irodalmi inkarnációja a cyberpunk.”¹⁵⁸

Gibson fontosnak tartja, és sokszor hangsúlyozza interjúiban, hogy milyen együttesek lemezeit hallgatta írás közben. A *Neuromancer* zenei ihletői között volt: Joy Division, A régi Velvet Underground, Lou Reed, Steely Dan, Patty Smith. S ez a hatás visszafelé is érvényes: Steely Dant illetve Billy Idolt a *Neuromancer* ihlette meg, Billy Idol azonos címen lemezt is készített. Ugyanakkor érdekes módon Gibson elhatárolni igyekszik magát a techno zenétől, mely a kiberpunk kultúra fontos eleme. A techno-zenészek, DJ-k viszont folyton visszacsatolják Gibsont a zenéjükbe, olyannyira, hogy létezik egy *Neuromancer* nevű formáció is.

Kömlődi tanulmányaiban és könyveiben magától értetődően és rendkívül hangsúlyosan világít rá a kiberpunk-prózára és -filmre, amely a techno-zenei környezetre. Farkas pedig fontos észrevételt tesz a *Meteo* zenei világa és a kiberpunk kapcsolata révén: „A film víz alatti felvételei alatt érdekes zene hallható, melynek műfaja véleményem szerint a posztmodernre jellemző goa. A film zenéjét Másik János és Szemző Tibor írta, alkotásukért 1992-ben megkapták a filmkritikusok legjobb filmzenéért járó díját is. Erre a pszichedelikus trance-zenére jellemző a magas és mély hangok lüktetése, amely átrepíti az embert az érzékelés egy másik dimenziójába és különböző asszociációkat ébreszt.”¹⁵⁹ Érdekes megjegyezni, hogy a '70-es évek punk mozgalmának is létfontosságú eleme volt a zene, melyet a Sex Pistols vagy a Toy Dools együttes képviseltek, nemcsak zenéjükben, de öltözködésükben, életvitelükben is közel álltak a kiberpunkok újgenerációs szubkultúrájához, melynek fontos eleme például a drogfogyasztás.

¹⁵⁸ Bruce Sterling: *Mirrorshades. The Cyberpunk Anthology* című könyvéből idézi: KÖMLŐDI Ferenc, *Fénykatedrális*, Kávé, Bp., 1999, 93.

¹⁵⁹ FARKAS Szilvia, *Monori Mész András: Meteo*, Szabadpart 13, www.szabad-part.hu

Gibson Larry McCaffery-nek adott interjújában a következőképpen nyilatkozik: „Az irodalom, a tévé, a zene, a mozi képei, fordulatai, kódjai beszivárognak a szövegeimbe. Akár tudok róla, akár nem.”¹⁶⁰

KIBERPUNK ÉS SCIENCE-FICTION

„Cyberia művészete szakított
a Star Trek és a 2001 Űrodüsszeia
egyenes vonalaival, sima felületeivel.”¹⁶¹

A magyar kiberpunk-recepció szempontjából rendkívül érdekes megvizsgálni, milyen a viszony a kiberpunk és a science-fiction között. A kérdés körülbelül így tehető fel: illeszkedik-e a kiberpunk a science-fiction hagyományba, s ha igen, hogyan, szervesen vagy szervetlenül? A magyar recepcióban igen hangsúlyos helyet kap ez a probléma a kiberpunk posztmodernitásának, valamint a magas- és az alacsony-kultúra közé ékelődésének kérdésével együtt, talán éppen azért, mert csak akkor kerülhet be az irodalomtudományi diskurzusbba egy szöveg, ha valamilyen módon elvégeztetik a kanonizációs aktus, illetve ha a diskurzus kanonizációs aktusként legitimálódik. Akkor lehet beszélni róla, ha legitimáljuk a róla való beszédet.

Samuel Delany, a posztmodern író és kiberpunk-teoretikus számára nem tét, hogy a kiberpunkot kiemelje a science-fiction gettójából. Szerinte a kiberpunk csak és kizárólag a sci-fi-szöveghagyomány sajátos fejlődéstörténetében értelmezhető.¹⁶² Delany elmélete szerint minden igazi sci-fi író két párhuzamos teret generál a regényeiben: egy a valóságos világhoz hasonlót, amely a realista szöveghagyomány logikáján működik és egy parateret,¹⁶³ melyet úgy különít el a valóságos tértől, hogy az arról szóló szövegrészek nyelve nem a modernista sci-fi-re egyébként jellemző realista

¹⁶⁰ McCaffery, Larry, *Larry McCaffery interjúja William Gibsonnal*, Prae, 2001/1-2.

¹⁶¹ Kömlödi idézi: RUSHKOFF, Douglas, *Cyberia. Life in the Trenches of Hyperspace*, Harper Collins, London, 1994, 17. ford. Kömlödi Ferenc.

¹⁶²Erről bővebben lásd: Forum, *Mississippi Review* 1988/47-48, 28-35.

¹⁶³ A parateréről bővebben lásd: BUKATMAN, Scott, *Adatmezők közt: allegória, retorika és a paratér*, Prae, 2001/1-2.

stílusban, hanem egy átlirizált stílusban íródik. Delany értelmezésében a sci-fi leglényegének, a paratér sajátos fejlődésének következménye a kibertér, és a kiberpunk éppen ezért szervesen illeszkedik a tudományos-fantasztikus irodalom szövegtörzsébe. Gibson Larry McCaffery-nek adott interjújában így definiálja a műfajt: „...a sci-fi egyik mutáns fajtája – a szürrealizmust és a popkultúrát ezoterikus történelmi és tudományos információkkal ötvöző kiberpunk...”¹⁶⁴ A meghatározásból nyilvánvaló, hogy a szerves illeszkedés híve.

Bruce Sterling a kiberpunk-mozgalom egyik alapító teoretikusa is feltétlen híve annak a felfogásnak, hogy a kiberpunk szervesen illeszkedik a science-fiction-hagyományba, szerinte a műfaj létrejötté a kifáradt sci-fi megújításának van alárendelve.¹⁶⁵ A science-fiction „szakma” Gibson regényét a két lehető legnagyobb díjával az Hugo-val és a Nebulával fogadta magába. A *Mirrorshades*-antológia bevezetőjében Sterling egyértelműen a science-fiction-höz sorolja a kiberpunkot, a kiberpunk-írókat pedig sci-fi-írók új nemzedékeként kategorizálja. „The kiberpunks are perhaps the first SF generation to grow up not only within the literary tradition of science-fiction, but in a truly science-fictional world. For them, the techniques of classical „hard SF” – extrapolation, technological literacy – are not just literary tools, but on aid to daily life.”¹⁶⁶ – írja. Ez az idézet arról tanúskodik egyfelől, hogy a kiberpunks a sci-fi-szerzők legújabb, s nem egy különálló műfaj szerzőinek első generációja, másfelől pedig arról, hogy nem a Gutenberg-galaxis, hanem a McLuhan-galaxis szülöttei ők, akik napi rutinként használják azokat a technológiai fejlesztéseket, melyekről az Internet megjelenése előtti SF-írók csak vizionáltak. Sterling a *Kiberpunk in the Nineties* című írásában¹⁶⁷ is arra céloz, hogy a *Cheap Truth*-ban megjelenő kiberpunk írások bármennyire is csipkedték, támadták a sci-fi „műfajgurukat”, a céljuk az SF megújítása, nem pedig egy új műfaj létrehozása volt.

Sterlingnek idézett kijelentéseit támasztja alá, illetve kérdőjelezi meg némileg skizofrén alapállással, egyazon interjúban belül Gibson:

„LM: – Mennyire tudatosan helyezkedik kívül az amerikai sci-fi

¹⁶⁴ McCaffery, Larry, *Larry McCaffery interjúja William Gibsonnal*, Prae, 2001/1-2.

¹⁶⁵ „Ez az, amiért a sci-fit kitalálták.” – írta Sterling a *Neuromancer* megjelenése kapcsán.

¹⁶⁶ *Mirrorshades, The Kiberpunk Anthology*, szerk.: Sterling, Bruce, Arbor House, New York, 1986, xii.

¹⁶⁷ <http://riceinfo.rice.edu/projects/RDA/programs/VirtualCity/Sterling>

fősodrán? *WG*: – Sok írásom tudatos kritikája annak, amivé a sci-fi - különösen az amerikai sci-fi - a hetvenes évek vége, írói pályafutásom eleje felé lett. Tulajdonképpen annyira távol éreztem magam a fősodortól, hogy arról álmodoztam, kisebbfajta kultuszszerező, afféle másodrangú Ballard is lehet belőlem. Az volt a benyomásom, hogy olyasmit csinállok, ami senkinek sem fog tetszeni, kivéve egy pár elborult „művészelket” - és talán néhány franciát és angolt, akikben mindig bíztam, tudva, hogy *egészen* más az ízlésük, és hogy a franciák szeretik Dicket. Amikor nekivágtam, egyszerűen megpróbáltam akkori olvasmányaimmal szemben elindulni, melyek esztétikai viszolygással töltöttek el.”¹⁶⁸

A kiberpunk atyja, a kibertér-trilógia megírásakor nemhogy napi gyakorlatként, de állítása szerint gyakorlatban egyáltalán nem ismeri a számítógépet. Ugyanakkor, ha nem is használja a gépet, érzi a megjelenése által generált társadalmi és kulturális változást, és beépíti regényei szövetébe. Michael Goldbergnek adott interjújában így beszél: „nem az én feladatom az elképzelhető jövő felfedezése, sci-fi íróként vagyok elkönyvelve, de valójában megnézem a kortárs, valóságot és kiválasztom azokat az elemeit, amelyek szerintem kognitív disszonanciához vezetnek.”¹⁶⁹ Tehát a kortárs valóság kognitív disszonanciához vezető elemeiből generálja Gibson a közeljövő fiktív valóságát, olyannyira, hogy az már akár holnap is bekövetkezhet. Akkor pedig nem science-fictiont, hanem, ahogy Gibson reméli az előbb idézett interjújában, realista prózát ír. Aldiss és Wingrove egyenesen „rideg realizmust” vélnek felfedezni a Neurománban.¹⁷⁰

„A tudományos-fantasztikus jövőképek azonban gyakorta pusztán a kortárs kulturális mitológiák vastag futurisztikus mázzal bevont reprezentációi.”¹⁷¹ – leplezi le ezt a nagyvonalú gesztust Veronica Hollinger. A

¹⁶⁸ McCAFFERY, Larry, *Larry McCaffery interjúja William Gibsonnal*, Prae, 2001/1-2.

¹⁶⁹ A szöveg pontosan így szól: „I'm really not in the business of inventing imaginary futures. Well I am ostensibly because I'm marketed as a science-fiction writer, but what I really do is look at what passes for contemporary reality and select the bits that are most useful to me in terms of inducing cognitive dissonance. I have this fantasy that someday in the future, I will be written about as a naturalistic author. Somebody who was actually trying to take the pulse of the late 20th century and going at it in a kind of unconventional way. But I sometimes think going at it in the only way it can be gotten at this far into the game.” GOLDBERG, Michael, *Junk Collage, Nodal Points & Cognitive Dissonance: William Gibson Takes The Pulse Of The Late 20th Century*, Cover Story, www.adsys/getAd.

¹⁷⁰ ALDISS, Brian W., WINGROVE, David, *Trillió éves dáridó. A science-fiction története*. I-II. ford.: Nemes Ernő, Cédrus – Szukits, Budapest-Szeged, 1994-1995, 492.

¹⁷¹ HOLLINGER, Veronica, *Kibernetikus dekonstrukcióCyberpunk és posztmodernizmus*, Prae, 1999/1-2, 80-90.

science-fiction definitív sajátossága ugyanis az, hogy a történések a szöveg keletkezési idejétől távoli időben, vagy azonos időben, de egy alternatív térben mennek végbe. Gibson regényei pedig csak olyanok, mintha ma olvasnánk a holnapi újságot. „Realista sci-fi-szerző vagyok annyiban, amennyiben arról írok, amit magam körül látok. Ezért van az, hogy szövegeimben csekély a tudományos-fantasztikus irodalmi hagyomány szerepe. Prózáam azt nagyítja fel, azt torzítja el, ami a világból bennem lerakódott, bármily különös is ez a világ.”¹⁷² Itt érhető tetten Gibson újabb skizofréniája irói öndefiniálásában, ugyanis a realista szövegszervezés nem ellenkezik a science-fiction hagyományos világával. Valójában inkább Csicsery-Rónay István definícióját érzem adekvátnak, aki a kiberpunkot paradox-realista szövegszerveződésnek tartja.¹⁷³ A kiberpunk talán átmeneti műfaj a science-fiction és a tematikájában is realista próza közt? Egyfelől bizonyosan. Másfelől még számos egyéb műfajközi átmenet lokalizálható a kiberpunk prózában, amit a recepció műfaji hibriditásként határoz meg.

A sterlingi besorolás tehát még több ponton kikezdhető. A sci-fi nem egységes, határai nem tisztázhatók egyértelműen – ahogyan egyébként a posztmodern korban más műfajokéi sem. Ugyanakkor tény, hogy a kiberpunk a science-fictiontól radikálisan elkülönülő szerzői attitűddel, szeparált rajongói körrel és deklaráltan kiberpunk fanzinokkal, saját irodalmi nyelvvel, stílussal és jellemző motívumkörrel rendelkezik.

Constructing Postmodernism¹⁷⁴ című könyvében, melyből magyarul is olvasható a sci-fivel és a kiberpunkkal foglalkozó egyik fejezet korai változata a PRAE folyóirat 2001/1-2-es számában, Brian McHale megkísérli a kiberpunk körülhatárolását és egyértelműen a sci-fi szerves továbbfejlődésének tekinti.¹⁷⁵ A kiberpunk írók helyét a diskurzusban a sterlingi kategóriák szerint jelöli ki: „...a sci-fi szerzők legifjabb generációja – az úgynevezett cyberpunk-nemzedék...”¹⁷⁶

Sterlinghez és McHalehez hasonlóan Eric S. Rabkin is a szerves illeszkedés mellett foglal állást, mikor Eldönthetlenség és oxymoronizmus

¹⁷² McCAFFERY, Larry interjúja William Gibsonnal, Prae,

¹⁷³ Vö.: CSICSERY-RÓNAY, István, Jr., *Cyberpunk and Neuromanticism*, Storming the Reality Studio A Casebook of Cyberpunk and Postmodern Science-fiction, ed.: McCaffery, Larry Durham and London, Duke University Press, 1991, 182-193

¹⁷⁴ McHALE, Brian, *Constructing Postmodernism*, Routledge, London and New York, 1992.

¹⁷⁵ McHale gondolatmenetét jelen dolgozat Kiberpunk és posztmodern fejezetében bővebben ismertetem.

¹⁷⁶ McHALE, Brian, *POSTcyberMODERNpunkISM*, Prae, 1999/1-2.

című tanulmányában a kiberpunkot a science-fiction kurrens irányzatának definiálja. Így tesz Veronica Hollinger is, amikor a kiberpunk műfaji hovatartozásáról beszél, „A cyberpunk a tömegtermeléssel készült kemény sci-fi leszármazottja, amely általában a közeli jövőt illetően bocsátkozott többé-kevésbé hagyományos elbeszélő-technikájú jóslatokba...”¹⁷⁷ ugyanakkor egyértelműen a posztmodern mainstream-hez sorolja a műfajt. Scott Bukatman pedig, szintén az SF és a CP szoros kapcsolatát alátámasztandó, a kiberpunk regények virtuális terét, a cyberteret egyértelműen a science-fiction regények paraterével azonosítja, a paratér Delany-féle értelmezésével összhangban, ahol a paratér az elbeszélés normál terével párhuzamosan létezik.

Darko Suvin is a SF-hez szervesen illeszkedő, abból kiinduló irányzatnak tartja a kiberpunkot. On Gibson and Kiberpunk SF¹⁷⁸ című tanulmányában így ír: „Gibson’s first two books have refreshed the language and sensibility of SF.” Gibson tehát felfrissíti a science-fictiont mind annak stílusában mind pedig szenzibilitásában, de művei feltétlenül az SF-hez viszonyítva vizsgálандók.

Szintén nyelvi stiláris horizontról vizsgálja a sci-fi és a kiberpunk viszonyát Ruth Curl: „A mozgalom legtöbb, önmaga által kinevezett tagja mélyen hisz a stílusban, úgy, mint az önmagában való végső megoldásban. A legjobb írók, mint William Gibson vagy Lucius Shephard mikro szinten elképesztő mutatványokat adnak elő, a metaforát letisztult, kikristályosodott formában használva...”. A „metaforikusság a cyberpunk lényege és ez a metaforikusság a science-fictionnak mindig sajátja volt.” – állítja egyfelől, ugyanakkor: „A sci-fi a mágiát távol tartja magától. Úgy érzi, hogy ami a mai eszünkkel megvalósíthatatlan, az egy majd elkövetkező technológiával megvalósítható lesz. Éppen ezért a sci-fi a jelennek szól, és a jövőben sokszor idejétmúlttá, egyszerű mesévé válik.”¹⁷⁹ Ruth Curl érvelése azonban hibás, mert ugyan metaforikusságában valóban hasonlít a sci-fi-re, de ami a kiberpunkban lélegzetelállító, az az, hogy miközben úgy tűnik, a közeljövő áttechnologizált

¹⁷⁷ HOLLINGER, Veronica, *Kibernetikus dekonstrukció Cyberpunk és posztmodernizmus*, Prae, 1999/1-2, 80.

¹⁷⁸ SUVIN, Darko, *On Gibson and Cyberpunk SF*, *Storming the Reality Studio A Casebook of Cyberpunk and Postmodern Science-fiction*, ed.: McCaffery, Larry Durham and London, Duke University Press, 1991, 349-365.

¹⁷⁹ CURL, Ruth, *A kiberpunk metaforái: ontológiai, episztemológiai és science-fiction*, Prae, 2001/1-2.

világáról olvasol, az a jövő tele van vudu mágiával, istenekkel és félistenekkel, csak néha másként nevezik őket, mondjuk agykártyának vagy mesterséges intelligenciának. A kiberpunk közel engedi magához a mágiát, tehát ebben feltétlenül különbözik a sci-fi-től.¹⁸⁰

A magyar recepcióban Kömlődi Ferenc deklarálja először, hogy tematikusan nem tartja a kiberpunkot a science-fiction irodalom részének. Így ír a kiberpunk szerzőkről, tematikájukban különítve el őket a klasszikus SF szerzőktől: „Ám amennyiben a létező, vagy nem a homályos távoljövőbe vetített valóságról írnak – márpedig regényeik leggyakrabban a közeli XXI. századba kalauzolnak –, akkor egyáltalán nem nevezhetjük őket sci-fi-íróknak. Történeteik nem messzi bolygókon, idegen naprendszerekben játszódnak, hanem a Földön és a cybertérben”¹⁸¹. Azért ne feledjük, a cyberspace nemcsak kiberteret, hanem kiberűrt is jelenthet, s akkor csupán a science-fictionből ismert hyperűr alternatívája, és Gibson regényeiben is van utalás az Alfa Centauri rendszerben létező mátrixra, ráadásul mint már említettem, Bukatman a kiberteret csak az SF-ből ismert paratér megfelelőjének tartja.

A magyar recepcióban Kömlődivel ellentétben Sz. Molnár Szilvia, láthatólag a külföldi recepció nagy részével egyetemben, a kiberpunk science-fiction-szöveghagyományba való szerves illeszkedésének híve. Sz. Molnár így ír kiberpunk-filmekről szóló tanulmányában: „A CP-filmek tekinthetők tehát az SF-ek posztmodern változatának, hiszen már saját esztétikai látásmóddal rendelkeznek: úgy mutatkoznak meg, ahogyan az álom és hallucináció tudati állapota megtapasztalható: eldönthetetlen, hogy éppen melyik világban vagyunk jelen (a valósban vagy a virtuálisban), mert a kettő nemcsak átjárható egymásba, hanem éppenhogy egyszerre vagyunk képesek mindkettőben jelen lenni.” Ugyanakkor a „posztmodern” jelző és a „saját esztétikai látásmód” elhatárolni látszik a kiberpunkot a marginális, és ahogy majd a következő fejezetben szó lesz erről, populáris science-fictiontól. Veronica Hollinger így vélekedik: „Azáltal, hogy tárgyát különféle módokon dekonstruálja, lerombolva egyúttal a klasszikus természet/kultúra oppozíciót is, a cyberpunk a sci-fi-irodalom „posztmodern állapotának” egyik tüneteként is olvasható.”¹⁸²

¹⁸⁰ Erről bővebben lásd: jelen értekezés Kiberpunk és posztmodern című fejezet.

¹⁸¹ KÖMLŐDI Ferenc, *Fénykatedrális*, Kávé, Bp., 1999, 96.

¹⁸² HOLLINGER, Veronica, *Kibernetikus dekonstrukció Cyberpunk és posztmodernizmus*, Prae, 1999/1-2, 80-90.

Nem egyértelmű, és nem is kizárólagos azonban a következményviszony: nem lehet a kiberpunkot egyértelműen posztmodern science-fictionként sem definiálni, mert ez alá a címke alá nem kiberpunk-regények is beférnek. Bényei Tamás szerint például posztmodern science-fiction Kurt Vonnegut *A bajnokok reggelije* (1973), és Vladimir Nabokov *Ada* című 1969-es opusza is, márpedig e művekre semmiképpen nem húzható rá a kiberpunk címke. Ugyanakkor az is igaz, hogy a kiberpunk-tematikájú regények némelyike sem tekinthető posztmodern science-fictionnek, vagy azért, mert nem posztmodern – mint például a nagysikerű kiberpunk fantasy-sorozat – vagy azért, mert posztmodern ugyan, de nem science-fiction – mint például a magyar Jake Smiles *1 link* című hypertextje. A kiberpunkot és a posztmodern science-fictiont Larry McCaffery is igyekszik elkülöníteni egymástól a *Storming the Reality Studio* című szöveggyűjteményében.

A sci-fi és a kiberpunk szervesen illeszkedésének híve a magyar recepcióban H. Nagy Péter, aki „nem osztja McCaffery lelkesedését” (nem volna illő ugyanis). „A sci-fi egyik mutánsként aposztrofált, pillanatnyilag talán legélőképesebb fajtája, a popkultúrát ezoterikus történelmi és kurrens tudományos információkkal ötvöző cyberpunk – amelyben összeér „a kibernetizálódó SF és a késői kapitalizmus simulacrum-kultúrájának poszthumanizmusa” – jelentékenyen járult hozzá a jövőorientált irodalmi beszédmódok/műfajok átstrukturálásához”¹⁸³. „A *Neuromancer* a sci-fi alapvető ’intergalaktikus és univerzalisztikus’ (a ’műfajból’ adódó) érdekeltségeit áthelyezi a virtuális hipertér számítógépek által meghatározott/vezérelt világába és a hallucinációk tartományába. Azaz a Hálózat felől defigurálja a science-fiction tematológiai esélyeit. Éppen ezért találó is lehet Bruce Sterling állítása: „Ez az, amiért az SF-et kitalálták?”¹⁸⁴ – írja *Imaginárium II.* című írásában, ahol bármily körülményesen is fogalmaz, valójában csupán tematikai változást regisztrál az új műfajban.

Ugyanakkor H. Nagy veti fel Brian McHale gondolatmenetével párhuzamosan a science-fiction műfaji heterogenitásából adódó magától értetődő problémát is: „milyen kérdésekkel szembesül az értelmező, ha a science-fiction heterogén imagináriumát (mint nem identikus formációt)

¹⁸³ H. NAGY Péter, *Imaginárium III*, Prae, 2001/1-2.

¹⁸⁴ H. NAGY Péter, *Imaginárium II. A parciális „sci-fi a sci-firől” olvasatok lehetőségei*, Prae, 2001/1-2.

összeolvassa más lehetséges kánonok elvárásrendjeivel¹⁸⁵. „A cyberpunk ugyanis nyilvánvalóan nem vákuumban lebeg, hanem műfajok egész rendszere veszi körül, amelyben szórakoztató és magasművészetekhez tartozó műfajok egyaránt találhatóak, és amely része a rendszerek rendszerének, vagyis annak a többrétegű rendszernek, amit kultúrának nevezünk.”¹⁸⁶ Az egyes művek és alkotók science-fictionbe való kategorizálása megbicsaklik a műfaji határok elmosódásának következtében: „Philip K. Dick egyes művei és főként William Gibson nevezetes „kezdeményei” már nemigen illethetők problémátlanul a „sci-fi” jelölővel, hiszen legalább annyira távol vannak ama hagyománytól, mint amennyire annak diskurzusa is módosulásokon/töréseken át válik érzékelhetővé a „posztmodernség” nyelvi sokféleségében. Mivel Gibson szövegei innen nézve nem nélkülözik a radikalitás és a de/rekanonizáció stratégiáinak reflexív potencialitásait – hiszen ama Cybertech és Cyberpunk nevű „műfajnak” paradigmaticus előzményei –, érdemes a továbbiakban arra is utalnunk, hogy milyen jelképzési eljárásokon keresztül teszik hozzáférhetővé önnön szituálhatóságukat.”¹⁸⁷ Látható, hogy H. Nagy Péter sem tud szabadulni attól az előfeltevéstől, hogy a sci-fi-műfaj az alacsony kultúra része (a „szórakoztató” jelzővel határozza meg a műfaj helyét), mellyel szemben állnak a „magasművészetekhez” tartozó műfajok. Holott, Kappanyos Andrással egyetértve, inkább a centrális irodalom – marginális, vagy szubkulturális irodalom oppozíció mentén volna elgondolható a kettéválasztás.

Sz. Molnár finomabban érzékelteti ezt a dichotómiát azzal, hogy a CP-filmekben is műfaji hibriditást, és ezzel párhuzamosan hagyománnyal való tudatos párbeszédre utal: „a közelmúlt SF-filmjeiben újabban mutatkozó effektusok, a hangsúlyos megrendezettség jelei: az önironikus imagináció, mely saját műfajának hagyományát, illetve annak befogadói hatását reflektálja; a technikai trükkök látványa, amik gyakran a cselekmény fölé kerekedve alakítják a film jeleneteit; a műfaji hibridek keletkezése (fantasy-akció-thriller-sf), amely megengedi a több olvasat/nézet együttes jelenlétét és a nézői szempontváltást/-választást...”¹⁸⁸

¹⁸⁵ H. NAGY Péter, *Imaginárium II. A parciális „sci-fi a sci-firől” olvasatok lehetőségei*, Prae, 2001/1-2.

¹⁸⁶ McHALE, Brian, *POSTcyberMODERNpunkISM*, Prae, 1999/1-2.

¹⁸⁷ H. NAGY Péter, *Imaginárium II. A parciális „sci-fi a sci-firől” olvasatok lehetőségei*, Prae, 2001/1-2.

¹⁸⁸ SZ. MOLNÁR Szilvia, *Virtuális teátrum II. SOFTMODERN megTESTesülések, avagy a*

A Mátrix című film érzékeny elemzése kapcsán Kollár József úgyszintén felhívja a figyelmet a műfaji hibriditás jeleire: „Az opusz a jövő orwelli víziója, több műfaj: a sci-fi, a kung-fu, a love-story, a balett-film, az intellektuális mozi keresztezésének ütőképes hibridje.”¹⁸⁹ Ugyanakkor Kollár nem teszi meg azt a kézenfekvő gesztust, hogy ezzel a megállapítással visszacsatolja a Mátrixot a posztmodern szövegtudományba, de meglebegteti a kiberpunk-műfaj más irányokból való olvashatóságának lehetőségét, melyre az „intellektuális mozi” mint a hibrid műfajiság egyik összetevője enged következtetni.

Strausz László a kiberpunk filmek kapcsán a következőképpen vélekedik: „A hozzáértő ítések élesen megkülönböztetik egymástól a sci-fi és a cyber-film zsánerét. Egy sci-fi láttán nem szabad csodálkoznunk a meseszerű elemeken, hiszen megmagyarázhatatlan, számunkra irreális erők terepén mozgunk; a galaktikus regék szakítanak világunk tapasztalati rendszerével, hogy fiktív univerzumukban tetszés szerint alakíthassák a történetet, karaktereiket. Ezzel ellentétben a cyber-film nem attól az, ami, hogy negyvenkettedik századi technikával villog. Nem szalad sokkal túl azon a kényes határvonalon, amit korunk technológiai fejlettségi szintje jelent. Sokkal inkább lehetséges fejlődési irányokról vizionál, és arra a kérdésre ad sajátos választ: mire leszünk alkalmasak például az agyi implantátumok vagy az időutazás korában”¹⁹⁰ Strausz, mint Kömlődi is, tematikusan különbözteti meg a kiberpunkot a sci-fitől, és véleménye egybehangzik Gibson nyilatkozatával: a kiberpunk nem a távoli jövőbe néz, hanem a „XX. század pulzusán tartja az ujját”¹⁹¹.

McHale Delany állításaival vitába szállva kísérletet tesz arra, hogy elismertesse a kiberpunkot a sci-fi-szöveghagyomány szerves továbbfejlődéseként, ugyanakkor igazolja azt, hogy a posztmodernre jellemző műfaji határok felnyílásával lehetséges lett a kiberpunk más horizontú korszakba csatolása is. „...én azt szeretném bebizonyítani, hogy nem a tudományos-fantasztikus irodalmi hagyomány az egyetlen kontextus, amelyben

Kiberpunk filmek vizualitása, Prae, 2001/1-2.

¹⁸⁹ KOLLÁR József: *Hattyú a komputer vizén*, Pázmány Péter Katolikus Egyetem Bölcsészettudományi Kar, Piliscsaba, 2000, 29.

¹⁹⁰ STRAUSZ László, *Celluloid implantáció A Titanic filmfesztivál Möbius-filmszalagjai*, Filmkultúra, 1999.

¹⁹¹ GOLDBERG, Michael, *Junk Collage, Nodal Points & Cognitive Dissonance: William Gibson Takes The Pulse Of The Late 20th Century*, Cover Story, www.adsys/getAd

a kiberpunk érdemben vizsgálható, valamint azt, hogy a kiberpunk jelentősége – Delany állításával ellentétben – részben annak a változó viszonynak köszönhető, amely e műfaj és a „centrális” irodalom között az utóbbi évtizedben kimutatható.”¹⁹² Amit tehát H. Nagy sem vesz észre, hogy az alacsony-kultúra-magaskultúra elavult oppozíciója mentén már nem lehet értelmezni sem a sci-fi, sem a kiberpunk műfajt, hanem a mainstream és marginális művészet dichotómián belül lehetséges, azt McHale egyértelműen sugallja. Szerintem azonban ez a határvonal is felbomlóban van, előnyösebb lenne hát a posztmodern eklektika beszédmódjaiként értelmezni és egymástól tematikusan elkülöníteni a két műfajt.

KIBERPUNK ÉS POPULÁRIS KULTÚRA

A Gibson-recepció fordulópontja lehet a kiberpunk és a populáris kultúra¹⁹³ viszonyának feltérképezése. Feltételezésem szerint ugyanis a

¹⁹² McHALE, Brian, *POSTcyberMODERNpunkISM*, Prae, 1999/1-2.

¹⁹³ A tömegkultúra elmélete a művészetelmélet periférikus kérdéséből a kultúraszociológia egyik fő kérdésirányává vált. A kommunikáció elmélet, modern horizontú kiindulópontra Dwight McDonald háromszintű kultúramodellje, mely eredetileg csak a kultúra két, térben elválo szintjét, a magas- és az alacsony-kultúrát különböztette meg, s csak McDonald elméleti munkássága során avanszált háromszintű, de a térbeli struktúrát megtartó modellé, mely a magas- és az alacsony-kultúra között tételez egy szintet a középkultúrának is. A kultúra szintjeit társadalmi osztályok szerint különíti el: a magaskultúra a magas ízlésű társadalmi elit privilégiuma, a középkultúra közepes ízlésű középrétegé, az alacsony-kultúra pedig a társadalom alsó szintjén élő tömegek territórium. McDonald eredeti elképzelése szerint a nyugati kultúra körülbelül 200 éve valójában két kultúra: a magas- és az alacsonyszintű kultúra, vagy más néven elit és népszerű kultúra kettőséből áll, melyek egymással egyértelműen meghatározott alá-fölrendeltségi viszonyban állnak. A tömegkultúra megkülönböztető jegye az, hogy kizárólag és közvetlenül tömegfogyasztási cikk, mint a rágógumi. McDonald egyértelműen emellett foglal állást, hogy a populáris/népszerű kultúra, a tömegkultúra és térbeli modelljének alacsony szintje a kultúrának teljesen ugyanazt a szegmentumát jelöli, melyet radikális, áthághatatlan distancia, vagy McDonald kifejezésével élve: folyamatosan mélyülő szakadék választ el az egymással szintén egyértelműen behelyettesíthető elit/magas kultúrától. A tömegkultúra kialakulása az 1800-as évek elejével indul, amikor is egyrészt fokozatosan megszűnik a régi felső osztály kulturális monopóliuma (a politikai demokrácia és a közoktatás kialakulásának hatására), másrészt a hirtelen feleszmélt tömegek kulturális igényei jövedelmező piacot jelentenek az akkoriban kialakuló kulturális ipar számára, mely a technikai haladás révén alkalmassá válik ennek a piaci igénynek a kielégítésére olcsó bútorok, könyvek, folyóiratok, stb. sorozatgyártásával. Harmadrészt olyan új kommunikációs eszközök alakulnak ki, amelyek különösen alkalmasak az információ és kultúra tömeges gyártására és forgalmazására. A tömegkommunikáció kialakulása gerjeszti a tömegkultúra terjeszkedését. McDonald megsemmisítő ítélete szerint a tömegkultúra természete szerint élősködő rákos daganatként pusztítja a magaskultúrát, miközben abból él. A betegségmetafora logikája szerint, ennek az élősködésnek természetesen katasztrofális kulturális következményei vannak: nincs világosan meghatározott/meghatározható kulturális elit, elhalványodik a határvonal elit és tömegkultúra között, a befogadó számára nincs adekvát választási séma, nehezzé válik a szelekció, ezért a gazdaságban megismert Gresham-törvény érvényesül: a rossz kiszorítja a jót, mert az igénytelen tucatárúként előállított tömegkulturális termékeket könnyebb megérteni és élvezni. A magas- és

receptióban a gibsoni szövegkorpusz kanonizációja folyik. A művelet többféleképpen végezhető el. A recepció által alkalmazott kanonizációs műveletek egyik típusa a science-fiction-műfaj kánonba emelése, a másik elhatárolja a kiberpunk-műfajt a science-fiction egészétől, és az így megcsiszolt korpuszt helyezi bele a kánonba. A harmadik művelettípus kiemeli Gibson szövegeit mind a science-fictionből, mind pedig a kiberpunkból, hogy Gibson autentikus szerzőként, önmagában állva léphessen a pantheonba, illetve

az alacsony kultúrát azonban az érték és beavatottak számára továbbra is mély szakadék választja el egymástól, melyet csak a nagyközönség számára hidal át a tömegmédiá ingatag pontonhídja, pontosabban válogatás nélkül ontja a kultúrszemetet, amibe néha értékes alkotások is véletlenszerűen bekerülnek. McDonald szerint sokkal könnyebb megérteni egy populáris kultúrterméket, mint egy műalkotást interpretálni. A kulturális ipar előre emésztett, a produkcióba a befogadó reakcióit előre beépítő, brutálisan elsópró mennyiségű kultúrszemetet készít.

A tömegkultúra elterjedése homogenizáló hatású: lerombolja az osztály, hagyomány, ízlés régi korlátait, és feloldja az összes kulturális megkülönböztetést. McDonald szerint 1930-ig a magaskultúra két módon próbált védekezni eredménytelenül a populáris kultúra térfoglalása ellen. Az akademiával, mely az elitnek készített giccset, hamis magaskultúrát jelent, másrészt az avantgárd mozgalommal, mely elfordult a nagyközönségtől, visszahúzódott attól, hogy versengjen a tömegkultúrával. Az avantgárd stratégiája eleinte sikeres volt, de az alakváltó tömegkultúra hamarosan mind az akademiával, mind pedig az avantgárd színeit kezdte magára öltetni, s azok e színváltás közepette szükségszerűen felhígultak. McDonald kezdetben arra hajlott, a feladat az lenne, hogy a tömegkultúrát a magaskultúra szintjére emeljük, de később erről letett, és azt vallotta, hogy a két kultúrszint közötti szakadék végérvényesen, visszavonhatatlanul és helyrehozhatatlanul elmélyült.

Dwight McDonald tömegkultúra-elméletének éles szemű, a problémát a posztmodern horizontjáról vizsgáló kritikusa Umberto Eco, aki McDonald elméletét éppen annak a kérdés megoldása szempontjából alkalmatlan nézőpontja miatt utasítja el. Eco szerint, ha az emberiség történetéből kiragadunk egy-egy frekvenciát pillanatot, amikor valamilyen radikális paradigma-váltás ment végbe, melynek társadalmi, életvezetési, oktatási, kulturális hatásait az adott kor és társadalom érzékenyebb gondolkodói észlelték, majdnem mindig szinte azonnal meg is kongatták a vészharangokat. Hiszen a kultúra eszközeinek minden módosulása mély válságba látszik sodorni a meglévő kulturális modellt. A kérdés azonban az, hogy honnan látszik válságba sodorni a meglévő kulturális modellt, vagyis azt a módot, ahogyan az adott kultúra működik. A radikálisan új megjelenését megelőzik olyan egyéb enyhe, vagy lassú társadalmi és kulturális változások, melyek lehetővé teszik annak a bizonyos erős módosulásnak a létrejöttét. Az apróbb változások előkészítik a nagy durranást mind technikailag, mind pedig mentálisan beépülve az adott kor embereinek társadalmi, kulturális tapasztalataiba. Mire az a bizonyos forradalmi újítás valóban belép a mindennapokba, vagyis kultúrákötvetítő eszközzé válik, addigra már egy másik kontextusból illene tehát vizsgálni: nem az újat megelőző korszak kultúráképéből kiindulva, hanem az aktuális korszak kultúráképéből kiindulva.

Az elektronikus tömegkommunikációs eszközök megjelenéséről és a társadalom életében részben általuk okozott változásokról véleményt mondani a reneszánsz (nyomatott kultúrán alapuló vagy a Gutenberg-galaxis horizontja által meghatározott) emberképből kiindulva Eco szerint inadekvát, hiszen ez az embermodell eltűnik az elektronikus tömegkommunikációs eszközök elterjedésével. A viszonyítási alapnak tehát a posztGutenberg-galaxis új embermodelljének kell lennie, nem pedig a nosztalgikusan és elégikusan (lásd: Gutenberg-galaxis-elégiák) felemlgetett réginek. Az új horizont nem zárja azonban ki a szigorú ítéletet, a kritikát, sőt akár az elutasítást sem. Az ipari korról és azzal, hogy az alárendelt osztályok jogot szereztek a társadalom életének ellenőrzésére, korunk történelmében kialakult a tömegközlelési eszközök civilizációja. Eco szerint McDonald Nietzsche és Ortega y Gasset nyomán a művelt, elmélkedő reneszánsz nemesúr embermodelljéből indul ki, akinek vagyona lehetővé teszi, hogy ne olvadjon bele a tömegbe. Csakhogy a tömegkommunikáció civilizációjának embere már nem ez az ember. Eco felemlítve a tömegkultúra ellenében felhozott vádakot az alábbi

szövegei a kanonikus szöveg univerzumba. A negyedik művelettípus radikálisan eltöri a magaskultúra és a populáris kultúra szembeállítását. (Valójában pontosabb lenne a McDonald-i terminológiával élve a hierarchikus struktúra alján elhelyezkedő alacsony kulturális szintről (lowcult) beszélni a populáris kultúra helyett, mert a populáris kultúra versus magaskultúra, korántsem olyan egyértelmű oppozíció, mint a lowcult versus. highculture oppozíció. A populáris kultúra és a magaskultúra ugyanis nem egy strukturális felosztás két végpontja,

következtetésekre jutott vizsgálatukban: egyrészt a tömegcivilizáció embere más, mint a reneszánsz arisztokratikus embereszménye, másrészt a tömegkultúrát meghatározóan gazdasági, hatalmi csoportok állítják elő profitszerzés céljából, ezért rá is érvényesek a minden más ipari termék előállítását, értékesítését és fogyasztását szabályozó gazdasági törvényszerűségek. A terméknek nyilvánvalóan tetszenie kell a vevőnek, és nem szabad őt nehézségek, problémák elé állítania. Ugyanakkor elméletileg hibás a tömegkultúrát alapvetően rossznak tartani, csak azért, mert iparijellegű és gazdasági törvényszerűségek irányítják, hiszen napjainkban éppenséggel már nem lehetséges elképzelni egy olyan kultúrát, mely képes kivonni magát az ipar kondicionáló hatása alól. Érdemes összevetni Eco horizontját Baudrillard-éval: „Említsük meg még egyszer: haszontalan és abszurd dolog lenne értékben összehasonlítani és szembeállítani a tudós kultúrát a tömegkommunikációs kultúrával. Az egyiknek komplex szintaxisa van, a másik pedig elemek kombinációja, amely mindig felbomolhat stimulus/reakció, kérdés/válasz fogalmakra. Ez utóbbi így módon a rádiós játékokban talál rá legjobb illusztrálására. Am jóval túlmutatva e rituális rádióműsoron, ez a séma uralja a fogyasztó viselkedését minden cselekedetében, általános magatartásában, amely különböző stimulusokra adott válaszok soraként rendeződik el. Ízlés, preferenciák, szükségletek, döntés: a fogyasztót mind a tárgyak, mind az összefüggések terén állandó sürgetések hajtják, folytonosan „kikérdezik”, és mindig válaszolnia kell.” (Lásd.: BAUDRILLARD, Jean, *A kulturális továbbképzés*, (részlet „A fogyasztói társadalom mítoszai és struktúrái” c. könyvből), Szó, művészet, társadalom, szerk.: Lőrincz Judit, Múzsák, 1993, 176.) Eco is arra a következtetésre jut, miután górcső alá vette a McDonald-féle háromszintű kultúramodellt, hogy McDonald egyrészt téved akkor, amikor a kultúrszinteket társadalmi osztályok szerint határozza meg. Másrészt téved abban, hogy a három kultúraszint nála az összetettség három fokát is jelenti, pedig nem biztos, hogy attól, hogy valami bonyolult és érthetetlen, automatikusan a magaskultúrába tartozik, és az a mű sem egyértelműen tartozik az alacsony kultúrába, amelyik történetesen érthető és fogyasztható. Eco szerint McDonald harmadrészt akkor téved, amikor a különböző produktumok közötti szintkülönbséget eleve értékkülönbségként fogja fel, hiszen a különbség a befogadásban van, abban a műélvezési kapcsolatban, amelybe alkalmanként mindegyik kultúrtermék kerül. Eco szerint a posztmodern egyfajta megoldást kínál erre a kérdésre is, mert a posztmodern műalkotások unikális sajátossága az, hogy egyszerre több szinten is olvashatóak. Jákfalvi Magdolna és Kappanyos András (JÁKFALVI Magdolna, KAPPANYOS András, *A nagy detektív és a posztmodern*, Literatúra, 1990/4, 359.) Eco gondolatmenetét azzal egészítik ki, hogy a többszintűség helyett a többirányúság fogalmának bevezetését ajánlják. A többszintűség fogalma ugyanis még mindig hierarchikus viszonyt tételez a kultúra szintjei között, míg a többirányúság fogalmának bevezetése lehetővé teszi a hierarchikus szerveződés felszámolását.

Eco szerint a három szint kölcsönösen kiegészíti egymást, csupán azt kell elérni, hogy mindegyik egyaránt élvezhető legyen ugyanannak a közönségnek a számára, ebben nyilvánul meg a tömegkommunikációs eszközök szerepe és felelőssége.

Almási Miklós *Anti-esztétikájában* (ALMÁSI Miklós, *Anti-esztétika Séták a művészetfilozófiák labirintusában*, T-Twins, Lukács Archívum, 1992.) végleg leszámol a McDonald-féle térbeli, hierarchikus modellel, a mai művészet hármasságáról írva, megkerülhetetlen tényként számol a modern-posztmodern oppozíciók radikálisan eltérő kultúrafelfogásával. „Ezidáig nem volt még olyan korszaka az emberiségnek, amelyikben ennyire egymás mellett, sőt egymást részlegesen átfedve léteztek volna a különböző paradigmák által vezérelt művészeti szférák.

Egymásra tolul a teljes klasszikus örökség és a jelenbeli művészetek világa, kínai porcelánok és modern design, mexikói szobrocskák és Homérosz, karate-filmek és organikus művészet.” (ALMÁSI Miklós, *Anti-esztétika Séták a művészetfilozófiák labirintusában*, T-Twins, Lukács

hanem két oppozíció egymásba csúsztatása: a populáris és nem populáris, és az alacsony- és magaskultúra oppozícióké, és úgy tűnik, ettől a csúsztatástól válik lehetővé az oppozíció eltörlése.) Ezt a műveletet egyes teoretikusok¹⁹⁴ szerint el is végezte a posztmodern. Ugyanakkor a negyedik verzió szükségszerűen eltörli, vagy legalábbis pluralizálja a szépirodalmi kánont magát is, érdektelenné téve azt a kérdést, hogy Gibson szövegei az irodalom mely szegmentumában értelmezhetők. A kánon helyett állítja a többirányú, több interpretációs horizonton való értelmezhetőség eco-i illúzióját.

Első áthatolási kísérlet: Brian McHale a *POSTcyberMODERNpunkISM* című tanulmányában figyelmeztet arra, hogy a sci-fi és a magaskultúra közötti határ soha nem volt olyan egyértelműen és véglegesen zárt, mint ahogyan azt maguk az SF írók szeretik felróni a kultúrkritikának. „Mindig is voltak azonban kritikusok, akik amellet kardoskodtak, hogy a sci-fi kiállja a magasirodalommal való összevetés próbáját, és mindig akadt legalább néhány olyan sci-fi-szerző, aki a legfinnyásabb irodalmi ízlésnek is megfelelt; bár ne feledjük, enyhén szólva vitathatónak tűnik az az elképzelés, hogy létezik egy abszolút minőségi küszöb, melyet a legitimációért folyamodóknak el kell érniük.”¹⁹⁵

Az amerikai irodalomtörténet-írás egyik tekintélyes, kanonikus fórumában, a *Columbia Literary History*-ben, McCaffery a science-fictiont a magasirodalom részeként tárgyalja, ezt a gesztust azonban többen, köztük McHale is bizonyos szempontokból megkérdőjelezhetőnek tartják.

Archívum, 1992.)

Almási hármasságában a klasszikus, az avantgárd és a populáris kultúra egymástól teljesen különböző kódokra működnek, de mégis közöttük áthághatatlan és folyton mélyülő szakadék, sőt, mindegyik kénytelen folyamatosan észlelni a másik kettő jelenlétét, egyszerűen azért, mert nem kerülhetik ki egymást. Ez az együttélés persze nem mentes a súrlódásoktól.

A klasszikus embercentrikussága, mimetikus mániája szemben az avantgárd konstruktivitásával, ami a klasszikus elvek tudatos lerombolását jelenti. Vagy a pop tömeghatása, a néhány tucat alapmítosz variációja és erőteljes effekt használata szemben a klasszikus és avantgárd kidolgozott nyelvi és képi kódjával. A pop mesterei pedig irigylik a másik két ág mestereinek előkelőségét, ők pedig irigylik a pop mestereit hatalmas közönségük miatt, miközben művészt játszanak a magaskultúra kongó csarnokaiban. De a befogadónak, a ma emberének többé-kevésbé mindegyikük familiáris, legfeljebb nem él, vagy ritkán él valamelyikükkel. Almási bár posztmodern horizontról szemlélődik a művészetfilozófiák labirintusában, úgy véli nem mosódnak össze ezek a kultúra-szegmentumok, hanem egymás mellett bokrosodnak, virágznak, s a gyökérzetük láthatatlanul bogozódik egymásba, titkos földalatti gyökerekkel táplálják és éltetik egymást. Almási nem ítél, mint Dwight McDonald, hanem felmér és lejegyez egy állapotot. A művészetfilozófiák, az esztétika állítólagos posztmodern állapotát.

Kömlödi Ferenc pedig (*KÖMLÖDI Ferenc, Fénykatedrális*, Kává, Bp., 1999.) sajátos kiberpunk-manifesztum stílusában radikálisan végez a magaskultúra-populáris kultúra dichotómiával. „A „magaskultúra” és a populáris kultúra szembeállítása, a kettő összehasonlítása divatjamúlt és felesleges: a határok teljesen összerosódtak.”

¹⁹⁴ Lásd: jelen dolgozat a *Kiberpunk és posztmodern* című fejezetét.

¹⁹⁵ McHALE, Brian, *POSTcyberMODERNpunkISM*, Prae, 1999/1-2.

A science-fiction műfajának a szépirodalmi kánonba lopására Magyarországon többek között Takács Ferenc¹⁹⁶ és Király Jenő¹⁹⁷ tettek tétova kísérletet még a posztmodern paradigma általános elterjedése előtt. Király Jenő a tudományos-fantasztikus bináris oppozíció felől vizsgálódik, és két nagyobb alműfajra az SF-nagyformára és a science-fantasy-ra osztja a tudományos-fantasztikus irodalmat (eközben nem vesz tudomást a kiberpunkról mint külön műfajról, jóllehet 1992-93 táján, Király tanulmányának első és második megjelenése idején, a kiberpunk már éppen a sci-fi érett trónkövetelőjeként lép fel Magyarországon is.) „Az SF-nagyforma sikere olyan motívumok találásán múlik, melyek a szcientista érzék és a mítosz számára egyszerre teszik lehetővé a kibontakozást, megvalósítják a mesék szellemi hajlékonyságát, őrizve egyúttal valamit a prófécia komolyságából. A modern populáris mitológiák sci-fi változatai az eredeti értelemben vett mítoszhoz közelednek, mely úgy tekintette magát, mint beszámolót arról, ami megtörtént. Az SF-nagyforma úgy tekinti magát, mint beszámolót olyan dolgokról, melyekről nem állítható, hogy nem fognak megtörténni.”¹⁹⁸ A másik alműfaj, a science-fantasy pedig „mely a játékos, mágikus, romantikus fantasztikum-formákat a technikai és futurologiai motiváció védjegyével látja el, mind találékonyabban kapcsolja össze a valóságértelenség növekvő extremitását a tudományos technikai gondolkodás képzetével. A technika díszletei és a tudományok összefüggéseiből kiszakított fogalmai pusztá jelmezként is motivációs értékkel bírnak, megkönnyítik az új generáció számára az azonosulást.”¹⁹⁹ Király rendszerében nem könnyű elhelyezni a CP-t, mert az mind az SF-nagyforma, mind a science-fantasy formajegyeit magán viseli, de egyikét sem teljesen. A királyi kritériumrendszerből azonban élesen látható, hogy az SF egésze a populáris mitológiák alá sorolódik, amelyek „az államigazgatási, hatalmi, politikai ambíciójú nagyművészettel ellentétben – mind az otthon- és boldogságkeresésről szólnak”²⁰⁰. Király azt sugallja, ebben a kontextusban talán

¹⁹⁶ TAKÁCS Ferenc, *Sci-fi és magasirodalom*, Galaktika, 1987.

¹⁹⁷ Többek között: KIRÁLY Jenő, *Az SF-nagyforma vázlata*, Szó, művészet, társadalom, szerk.: Lőrincz Judit, Múzsák, 1993, 161-169.

¹⁹⁸ KIRÁLY Jenő, *Az SF-nagyforma vázlata*, Szó, művészet, társadalom, szerk.: Lőrincz Judit, Múzsák, 1993, 164.

¹⁹⁹ KIRÁLY Jenő, *Az SF-nagyforma vázlata*, Szó, művészet, társadalom, szerk.: Lőrincz Judit, Múzsák, 1993, 165.

²⁰⁰ KIRÁLY Jenő, *Az SF-nagyforma vázlata*, Szó, művészet, társadalom, szerk.: Lőrincz Judit, Múzsák, 1993, 166.

nem is vonzó a nagyművészetbe sorolódnia az SF-nek, hiszen a populáris kultúra, a populáris mitológia a tiszta, gyermeki fantázia világa, amely az utolsó kapocs az ősi mítoszok és a ma embere között.

Takács Ferenc tanulmánya a science-fiction-gettó kultikus folyóiratában, a Galaktikában jelent meg, nem pedig a hivatalos irodalomtudomány valamely kanonikus orgánumban. Az a gesztus, hogy Takács Ferenc a kanonikus irodalom felől jött, és tanulmányában egyértelműen a science-fiction-téma magaskultúrában való megjelenését regisztrálja, nem elégséges a sci-fi felértékeléséhez, mert ezzel csupán azt a tényt emeli ki, hogy a magaskultúra művelői egy új „virtuális játszóteret”²⁰¹ kezdenek felfedezni. A sci-fi-írókként számon tartott írói közösség szövegeit ez a gesztus nem emeli be a kanonikus szövegüniverzumba. A tanulmány a sci-fi fórumaként determinált Galaktikában jelent meg, melynek szubkulturális, szűk befogadói közössége miatt a gesztus tulajdonképpen csupán a gettó újrajrását és a sci-fi meddő önigazolását szolgálta. „Az utóbbi évtizedekben érdekes újdonság figyelhető meg az angol és amerikai regényirodalomban: a komoly, kísérleti, szűkebb olvasóközönség érdeklődésére számot tartó regényírás felfedezte magának a sokáig gyanúsán tömegirodalmi jelenséggént kezelt és lenézett science-fictiont. Számos, a mai angol és amerikai irodalom élvonalában álló, munkásságában a kísérletezés és újítás szellemét képviselő szerző mutat komoly érdeklődést a science-fiction elbeszélés formái, eszköztára, általános értelemben vett „világa” iránt, s ebben a világban érvényes ábrázolási lehetőséget, s egyben a regény megújításának fontos útját fedezi fel.”²⁰² A science-fiction pedig legyen hálás a kulturális kizsákmányolásért. A Brian McHale által levont konklúzió végső soron nagyon hasonlít Takácséhoz, az SF és a posztmodern regény, a két ontológiai testvérműfaj egymás mellett fejlődik, de az SF ettől nem lesz kanonikus. Viszont van a posztmodernnek egy olyan vonulata, amely, bár az írók néha sértődötten tiltakoznak, kölcsönöz az SF eszköztárából. A Világok összeütközése című tanulmányában McHale ezeket a kölcsönzött elemeket is sorra veszi, majd leszögezi: „Bőséges bizonyíték van tehát arra, hogy a posztmodern adósa a tudományos-fantasztikus műfajnak. De ez a lekötelezettség fordítva is igaz. Ahogy a posztmodern ontológiai motívumokat kölcsönzött a

²⁰¹ A virtuális játszótér kifejezés Czeizer Zoltántól származik. CZEIZER Zoltán, *Szerepjáték a cybertérben*, Internetmítosz, szerk.: Czeizer Zoltán, Csanádi Márton, KJF, Székesfehérvár, 1999.

²⁰² TAKÁCS Ferenc, *Sci-fi és magasirodalom*, sorozat, Galaktika, 1987.

sci-fitől, az utóbbi években a sci-fi is elkezdett kölcsönözni a posztmodernről.”²⁰³

H. Nagy Péter Brian McHale nyomán már a posztmodern paradigmán belül vizsgálva a sci-fit kanonikus irodalomtudományi folyóiratokban közölt publikációiban (Helikon, Szépliteratúrai ajándék, Prae) arra a következtetésre jut, hogy attól, hogy egy szöveg a science-fiction műfaji jegyeit hordozza, még nem nyer bebocsátást a szépirodalmi kánonba: ahhoz, hogy a bebocsátás megtörténhessen, még valami mást is fel kell mutatnia. A science-fiction műfaji követelményei tehát nem elégítik ki a szépirodalmi műfajok közé kerülés műfaji követelményeit. „A világszerte (?) tért hódított science-fiction *klasszikus* korszaka utáni időszakban (nagyjából a legkülönbözőbb posztmodern teóriák disszenzusával egybehangzóan) igen sok eszmefuttatás keretében megfogalmazódott a regiszterek közötti kölcsönhatások funkcióinak kérdése. Eme horizontban nyilvánvaló közhellyé vált a magas- és mélykultúra (nem térszerkezetű metaforákkal élve: az elit- és tömegkultúra) „szimbiózisának” tapasztalata. Ugyanakkor igen csekély *elemzés* bizonyította ennek az „összeolvadásnak” a hatáseffektusait, hiszen nem a műértelmezés „közöttiségében”, hanem inkább az elvi kijelentések szintjén fogalmazódtak meg „erős” állítások. Kétségtelen azonban, hogy a diszkurzív tér átrajzolásának egyik lehetőségét talán éppen eme kettősség lokalizálhatóságának uralkodó szólamai mentén érdemes keresnünk. Azon szövegek ugyanis, melyek pusztán/csak a sci-fi műfajiságából részesedve hozzák létre a maguk jelképezését – az értelmezések szerint –, nemigen tekinthetők magasirodalomnak.”²⁰⁴ H. Nagy Gibson Gernsback²⁰⁵ Continuum című írását elemezve, a recepció általa ostromozott hiányosságait pótolva, egy konkrét mű (a recepcióban kitüntetett szerephez jutó, Gibson szövegei közül Magyarországon először megjelent novella) értelmezése közben tesz kísérletet az említett összeolvadás hatáseffektusainak vizsgálatára.

Bényei Tamás szerint a science-fiction és a magaskultúra kapcsolatát a Kurt Vonnegut Bajnokok reggelije című regényéből származó önelőrlő

²⁰³ McHALE, Brian, *Világok összeütkezése*, Prae, 1999/1-2.

²⁰⁴ H.NAGY Péter, *Imaginárium II. A parciális "sci-fi a sci-firől" olvasatok lehetőségei*, Prae, 2001/1-2.

²⁰⁵ A sci-fi szakma legrangosabb díjának, az Hugo díjnak névadója Hugo Gernsback, az Amazing Stories magazin elindítója. Mind a magazin, mind Hugo Gernsback írói teljesítményének színvonala többször is megkérdőjeleződik a sci-fi kritikákban.

parabola modellezheti a legplasztikusabban. Kilgore Trout-nak, a Vonnegut több regényében szereplő sci-fi-író karakternek a szerepváltásai dinamizálják a sci-fi műfaji pozícióit. „A paradoxon tehát teljes: a tiszta művészet képviselője a művészet kategóriáján kívül lévőknek gondolt SF kategóriájában ponyvaíró, a művészetét eszközzé silányító író viszont, mert a „nem-művészet” SF képviselője, bebocsáttatást nyer a magas kultúrán keresztül a művészetbe is. Úgy tűnik, a SF-t, hogy művészet lehessen, a nemes gondolatoknak kell megváltani: előbb a műfaj depoetizálására van szükség ahhoz, hogy utána – az SF-től mintegy megtisztított – poétikai érdekű beszéd tárgya lehessen. A SF parabolikus érthetőségére rákérdező, és az ilyen értésmód következményeit paradoxonként felmutató, önelőrlő Vonnegut-parabola jól érzékelteti a SF-nel kapcsolatos kérdések eldönthetetlenségét, és e kérdések kontextusában Vonnegut kettős pozícióját is.”²⁰⁶

„Ha a SF és a „komoly” irodalom problematikus viszonyáról van szó, Kurt Vonnegut neve törvényszerűen előkerül; Vonnegut azonban nem *válasz* az esetleg felmerülő kérdésekre, hanem sokkal inkább a kérdések (a probléma kapcsán felmerülő bizonytalanságok, eldönthetetlenségek) része. A nagyon nagy százalékában érdektelennek tűnő, ugyanazokat a kérdéseket újramondó (szatirikus-e?, optimista-e?) Vonnegut-recepció zavarba ejtően széttartó volta kiválóan illusztrálja a SF és magasirodalom kapcsolatának viszontagságait.”²⁰⁷

Bényei szerint a sci-fi műfaján belül húzódik egy Möbius-szalagként tekeredő, önmagába forduló határvonal: „Kilgore Trout egy oldalon kétféle SF-író modelljét testesíti meg, s a kettő mintha a két SF-felfogás (elit- és ponyva-SF) különbségére – és megkülönböztethetőségére – utalna.”²⁰⁸ Ugyanakkor ez a gondolat gyanúsán összefügghet a modernitás SF-felfogásával, mely – a recepció szerint leginkább a sci-fi-írók saját (sértődött) elhatározásából – gettóba zárta az SF-et, s az elit és a ponyva közötti megkülönböztetést csak magán az SF műfaján belül tette értelmezhetővé. A műfaj nem kereste az általában vett magaskultúra kegyeit. Bényei a továbbiakban a science-fiction posztmodern-kori szövegtörzseiből három réteg kihasítására tesz javaslatot, az egyik a posztmodern science-fiction, melyet olyan szerzők és művek fémjelképeznek, mint Vonnegut SF-jei és Nabokov *Ada* című regénye, másik a

²⁰⁶ BÉNYEI Tamás, *Átszivárgások: Kurt Vonnegut és a science-fiction*, Prae, 1999/1-2.

²⁰⁷ BÉNYEI Tamás, *Átszivárgások: Kurt Vonnegut és a science-fiction*, Prae, 1999/1-2.

²⁰⁸ BÉNYEI Tamás, *Átszivárgások: Kurt Vonnegut és a science-fiction*, Prae, 1999/1-2.

kiberpunk olyan szerzőkkel, mint Gibson és Sterling, végül a harmadik réteg, a maradék, amellyel a szövegértelmezés mit sem tud kezdeni, a ponyva.

Mindebből az következhet, hogy az egész SF-irodalom, az SF műfajába tartozó egész szövegtörzs továbbra sem emelhető be maradéktalanul a kánonba – „végül is a sci-fi populáris műfaj”... s az SF-író „teljesíti a népszerű írók feladatát is – vagyis azt, hogy „jó kis történetet” mondjon el.”²⁰⁹

Második áthatolási kísérlet: Az előző fejezetben már elkülönítettem a kiberpunkot a science-fiction-szöveghagyománytól, ezért itt csak a kiberpunk és populáris kultúra viszonyában releváns gondolatokat veszem sorra. H. Nagy írja: „a cyberpunk olyan szervetlen, a popkultúrával (vagy annak netán kánonközi szöveghagyományaival, ezek jelentékenységét körvonalazó horizontokkal) érintkező formációként gondolható el, amely a tradíció autoritásával szemben inkább a kontextusok újrahasznosítását végzi el.”²¹⁰ A tétel valóban áll, ha feltételezhető, hogy a pokultúrát nem a kultúra alacsony szintjével azonosítja H. Nagy. Ez azonban nem egyértelmű a szerzőnél.

Az újrahasznosítás több szempontból kitüntetett fogalom a Gibson szövegekben és a (posztmodern) recepcióban is. Gibson „Gomi no sensei”, vagyis a szemét atyja – ebben az összefüggésben elmarasztalónak egyáltalán nem nevezhető – címkével is rendelkezik. Írásaiban ugyanis a kibertér mellett fő helyen a szemét áll. Gibson hangsúlyosan és plasztikusan értekezik a különböző kultúrák gomihoz, szeméthez való viszonyulásáról, ütköztetve is ezeket a kultúrákat, másrészt pedig a szemetet a regényeiben szereplő punk szubkultúra építőelemévé teszi meg. Szemétből épül a pri-tekek katedrálisa, az ipari szemét és az információszennyezés a Fekete kór kiváltója a Johnny Mnemonic-ben. A szemét Mona Lisa és a Finn környezetének meghatározó eleme a Mona Lisa Overdrive-ban stb. A szemét és az újrahasznosítás nem véletlenül hangsúlyos Gibsonnál, hiszen ő a „késő XX. század pulzusán tartja az ujját”²¹¹, és a szemét-újrahasznosítás ennek a korszaknak domináns, egyik megkerülhetetlenül végzetes problémája. A magyar Gáspár András még tovább megy a szemét transzformálásában: Kiálts Farkast című regényében a világot elárasztó szemét udvariasan Plazmává lényegül, és egyfajta segítő istenséggé válik.

²⁰⁹ McHALE, Brian, *Világok összeütközése*, Prae, 1999/1-2.

²¹⁰ H.NAGY Péter, *Imaginárium III. Gibson*, Prae, 2001/1-2.

²¹¹ GOLDBERG, Michael, *Junk Collage, Nodal Points & Cognitive Dissonance: William Gibson Takes The Pulse Of The Late 20th Century*, Cover Story, www.adsys/getAd

A recepcióban Brian McHale a Világok összeütközése című tanulmányban még nem beszél a kiberpunkról, a POSTcyberMODERNpunkISM-ben már igen, és arra a következtetésre jut, hogy a kiberpunk esetében is fennáll ugyan a hierarchikus viszony a magas- és a populáris irodalom között, de a kölcsönhatás még szorosabbá válik, és felgyorsul az információcsere a két testvérműfaj között. Azonban ez még mindig nem a köztük lévő hierarchikus rend teljes felbomlását jelenti, hanem annak további gyengülését és problematizálódását. Brian McHale a kiberpunk posztmodernként való újrahasznosulásáról, és a posztmodern kiberpunkként való újrahasznosulásáról beszél, mindkét esetben a recycling szót használva, melynek konnotációjában – ha tetszik, ha nem – a szemét-újrafeldolgozás is ott kísért. Valószínűleg McHale ihlette a H. Nagy féle, az újrahasznosulás fogalmát körüljáró gondolatsort is.

Larry McCaffery szerint a kiberpunk-műfaj egyértelműen a magaskultúra része, és ő maga, miként már említettem, erőteljesen részt vesz a műfaj kanonizációjában. Az 1988-ban megjelent amerikai Columbia Literary History kortárs prózával foglalkozó részében nem kevesebb, mint hét fejezetet szentel a 22-ből a tudományos-fantasztikus irodalomnak, és ezen belül is kitüntetően sokat foglalkozik a kiberpunk-prózaírodalmat reprezentáló Gibsonnal. A Columbia Literary History idevonatkozó fejezetei szerint a tudományos-fantasztikus irodalom „vitathatatlanul a leglényegesebb jelensége a kortárs prózának” és „feltűnése a legfontosabb irodalmi műfajé”, „napjaink amerikai prózájának legjelentősebb új irányzata”. A McCaffery által szerkesztett *Storming the Reality Studio* kiberpunk-kézikönyv igazi többműfajú szövegekből szerkesztett, posztmodern reader, melynek domináns szerepe volt a műfaj amerikai és angolszász kanonizációjában. Nem véletlen, hogy a magyar Prae folyóirat szerkesztői lényegében ennek a readernek a tanulmányait szelektálva és lefordítva állították össze saját szövegkorpuszukat, mely a műfaj magyar irodalomtudományi legitimációjának és recepciójának legfontosabb dokumentumává vált. A *Storming the Reality Studio* McCaffery-féle összefoglaló előszavát egy ismertető/útmutató kiberpunk-geneológia követi, a felsorolt szövegek féloldalas ismertetésével, ez után kiberpunk írók regényeiből, novelláiból, költeményeiből olvashatók részletek, ezeket pedig tanulmányrészletek szelektív gyűjteménye követi. Már az alcím felkelti a gyanút: „A

kiberpunk és a posztmodern science-fiction kézikönyve” (A Casebook of Cyberpunk and Postmodern Science-fiction) McCaffery tehát úgy véli, a posztmodern korban a science-fiction iránya kettévált és mindkét irány a kanonizáció felé mutat. A magyar recepcióban, mint már említettem Bényei tartja fontosnak hangsúlyozni a posztmodern science-fiction különálló létezését és, szerintem ez azt is jelenti egyben, hogy elhatárolódását a kiberpunktól.

A kanonizáció harmadik típusa még mindig az elavult magaskultúra-populáris kultúra oppozíció mentén tesz kísérletet. A gibsoni szövegtest kiemelése a tudományos fantasztikus irodalom és a kiberpunk univerzumából első pillantásra termékenynek ígérkezik, mert így nem kell legitimálni a többi, az elavult oppozíció mentén nehezen kanonizálható szöveget. Kilocódnak a homokzsákok, melyek a popkultúrába húznák a célszövegeket. Gibson tulajdonképpen maga is szívesen elhatárolódik interjúiban a kiberpunk-irányzattól, és a science-fictiontól is. Valamelyest önironikusan, mégis megbántva konstatálja, hogy őt nem a fősodor (Gibson maga, hibásan, a centrális irodalmat a magaskultúrával azonosítja) szerzőjeként, hanem SF- illetve CP- szerzőként kezdték el jegyezni, és ez (ha nem jön McCaffery) talán nem is változik.

„LM: – Ez a szubverzív szellem, a különös keresése a hétköznapiiban a fősodor fél sci-fi-irodalmában is felbukkant: gondoljunk csak Ted Mooney *Easy Travel to Other Planets*-ére (1981), Don DeLillo *White Noise*-ára (1985), Denis Johnson *Fiskadorója* (1985), Steve Erickson könyveire, aztán Robert Coover, Margaret Atwood, Max Apple és Stanley Elkin újabban megjelent szövegeire.

WG: – Mókás, hogy szóba hozta Mooney regényét, mert nagyon féltékeny voltam a visszhangjára. Az *Easy Travel* remek könyv, de emlékszem, ezt gondoltam magamban: „Itt ez a fickó, használja a sci-fi összes kellékét, mégis a *Time* cikkez róla.” Megdöbbenett, hogy a besorolás mennyire befolyásolja az olvasók reakcióját. Azért, mert engem sci-fi-szerzőnek, Mooney-t pedig a fősodor szerzőjének címkézték, engem sosem fognak olyan komolyan venni, mint őt - holott mindketten a sci-fi határmezsgyéjén mozgunk.”²¹²

McCaffery haladéktalanul megkezdte a Gibson-szövegek beemelését a fősodorba/kanonba, a *Storming The Reality Studio* mellett a *Columbia Literary History* általa írott fejezeteiben. „Talán a *V.* (1963) Pynchonje óta nem volt

²¹² McCaffery, Larry, *Larry McCaffery interjúja William Gibsonnal*, Prae, 1999/1-2.

olyan első regényes író, akinél megtalálnánk a poétika, a popkultúra és a technológia ehhez mérhető szintézisét.”²¹³ – írja interjú bevezetőjében. A *Storming the Reality Studio*-ban Sterling legitimációs eszközként használja a magaskultúrában számon tartott szerzők kiberpunkba irányítását, amitől a Gibson-szövegek McCaffery-i kontextusa mindjárt magaskulturálissá válik. A metafikcióként és posztmodern románcként interpretált szövegek szerzője, Thomas Pynchon egyébként mindjárt három könyvével is szerepel a kiberpunk szövegkorpuszban. A V., és a *Gravity Rainbow* mellett az A 49-es tétel kiáltása is fölvetett.

A McCaffery-féle beavatást Brooks Landon folytatta, aki *Nem az, ami volt: memóriátúlsordulás a digitális narratívákban* című tanulmányában végső konklúzióként a gibsoni tematika és a retorika elsődlegessége kapcsán, használva a centrális-marginális oppozíciót, egyértelműen a centrális irodalom univerzumába utalja a Gibson-szövegeket: „Az a hangsúly, melyet a túlsordulás retorikájára fektettem, arra a kevéssé váratlan következtetésre vezetett, hogy a Gibsonhoz és Shinerhez hasonló műfaji szerzők több szempontból is inkább a kortárs irodalom centrumába, mint annak peremvidékére sorolhatóak.”²¹⁴

H. Nagy McCaffery és McHale vélekedésének szintéziseként így vélekedik: „Mint már utaltunk rá, Gibson alkotásai olyan horizontváltást jelölhetnek a science-fiction hagyományában, mely a Cybertér virtualitása felől defigurálja annak imaginatív előfeltevéseit. Eme „törés” persze legalább annyira érinti e „speciális” szövegköziség létmódjának elgondolhatóságát, mint amennyire újraírja a kanonizálódó (az iménti előfeltevések alapján berendezkedett) olvasási stratégiák rendjeinek dekomponálhatóságát.”²¹⁵ Ugyanakkor H. Nagy fontosnak tartja, hogy mint a kánon egyik felkent bírója, elhatárolódjék mind a SF-től, mind a kiberpunktól. H. Nagy Péter, „nem osztja McCaffery lelkesedését”, miként Brian McHale sem.

A negyedik áthatolási kísérlet a magaskultúra és a populáris kultúra bináris oppozíciójának²¹⁶ radikális felbontására és a mezők összeolvasztására a következő fejezetben tárgyalandó viszonyrendszer, a Kiberpunk és posztmodern

²¹³ McCAFFERY, Larry, *Larry McCaffery interjúja William Gibsonnal*, Prae, 1999/1-2.

²¹⁴ LANDON, Brooks, *Nem az, ami volt: memóriátúlsordulás a digitális narratívákban*, Prae, 2000/1-2.

²¹⁵ H.NAGY Péter, *Imaginárium III. Gibson*, Prae, 2001/1-2.

²¹⁶ Lásd: jelen fejezet bevezető része.

kapcsolatának fontos eleme, így abban a fejezetben ejtek szót bővebben a témáról. Annál is inkább, mert ahogy az talán a populáris kultúráról szóló lábjegyzetből is kiderült, magam sem gondolom tarthatónak ezt a bináris oppozíciót, és úgy vélem csak ennek felbontásával kanonizálható a Gibson-szövegkorpusz.

KIBERPUNK ÉS POSZTMODERN

*„Gibson cybertere egyszerre
allegorizálja a technológiát és az olvasást,
valamint alapozza meg a posztmodern narratíva
folyamatosan elmozduló területeit
a sci-fi technológiai lehetőségeiben.”²¹⁷*

Scott Bukatman

A kiberpunk műfaj posztmodernhez való viszony központi kérdése a kanonizációnak. Egyértelmű a kritika sugallta párhuzam a modern és a science-fiction, másfelől a posztmodern és a kiberpunk között. Ezt az egyszerű képletet árnyalja a modern és a populáris kultúra, illetve a posztmodern és a populáris kultúra viszony rávetülése a párhuzamra.

Larry McCaffery a populáris kultúra és magaskultúra közötti áttörés mint a posztmodern kultúrdomináns egyik karakterisztikus sajátossága horizontjáról vizsgálja a kiberpunk helyét a szöveguniverzumban. Ez a sajátosság megegyezik az előző fejezetekben tárgyalt áthatolási műveletek közül az utolsóval, melynek beindításakor a magaskultúra és populáris kultúra oppozíciójának felszámolásakor válik kanonizálhatóvá a gibsoni szövegkorpusz.

Jameson óta megkerülhetetlen állítás a posztmodern és a populáris kultúra közeledése. Jameson a posztmodernt nem stílusként, hanem kulturális dominánsként fogja fel. A stílus és a kulturális domináns között a nyitottságban rejlik a különbség: a stílust összefüggőbb, egymáshoz rendeltőbb, szorosabban kötődő elemek jellemzik, a kulturális domináns pedig: „széleskörű, nagyon

²¹⁷ BUKATMAN, Scott, *Adatmezők közt: allegória, retorika és a paratér*, Prae, 2001/1-2.

különböző, de egymásnak alárendelt sajátosságok jelenlétét és egyidejű fennállását teszi lehetővé.”²¹⁸ Abádi Nagy, bár nem használja a kultúrdomináns terminust, érzékelteti, hogy a posztmodern nem egységes stílusként, hanem valami más entitásként fogja fel. ÍA posztmodern vitákban egymásnak feszülő ellentmondásokra utalva írja: „Ezek közt az ellentétpárok közt egynek sincs olyan pólusa, amelyik egyedül érvényes a posztmodern regény egészére. Együttesen az összkép elemeinek tekintve őket viszont valamennyi igaz. Ha más-más csoportnál, szerzőnél, műben is, sőt más értelemben egyazon művön belül is, ezek a tendenciák mind érvényesülnek. A határokat megkérdőjelező kettős tendenciájúság tipikus posztmodern sajátosság.”²¹⁹ Kulcsár Szabó Ernő pedig Jameson és Abádi Nagy gondolataival párhuzamba állíthatóan azt mondja, hogy a posztmodern azért közelíthető meg nehezen, mert egyrészt szellemi kiterjedése a korstílusokhoz mérhető, ugyanakkor „mindezt anélkül, hogy akár csak a művészeti posztmodernnel kapcsolatban is közös stílusjegyekről beszélhetnénk.”²²⁰

Az építészeti posztmodernből kiindulva Jameson így vélekedik: „E populista retorikát akár becsülhetnénk is, legalábbis megvan az az erénye, hogy felhívja figyelmünket a fentebb említett összes posztmodernizmus alapvető jellemvonására: nevezetesen a magaskultúra és az ún. tömeg- vagy kommersz kultúra közti korábbi (alapvetően érett modern) határ eltörlésére, valamint újfajta szövegek keletkezésére, amelyeket pontosan annak a kultúriparnak a formái, kategóriái és tartalmai töltenek meg, amit a modernizmus összes ideológusa – Leavistól és az Amerikai Új Kritikától kezdve egészen Adornóig és a Frankfurter Iskoláig – oly szenvedélyesen elítélt. A posztmodernizmusokat éppen a bővli és a giccs, a tv-sorozat és a Reader’s Digest-kultúra, a reklám, a motelek, az éjszakai show-k és a B kategóriás hollywoodi filmek, a rémregény, a románc, a populáris életrajz, a bűnügyi történet, a science-fiction vagy a fantasy-regény repülőtérei ponyva kategóriáival dolgozó ún. para-irodalom „lebecsült” tájképe nyugtázza le: nyersanyag, amit már nem egyszerűen csak „idéznek”, ahogy valószínűleg Joyce vagy Mahler tette volna, hanem saját

²¹⁸ JAMESON, Frederic, *A késői kapitalizmus kulturális logikája*, ford.: Vástyán Rita, in: Testes Könyv I., szerk.: Kiss Attila, Kovács Sándor S.K., Odorics Ferenc, Ictus és JATE Irodalomelmélet Csoport, 1996, 416.

²¹⁹ ABÁDI NAGY Zoltán, *A posztmodern regény Amerikában*, Helikon, 1987/1-3, 14.

²²⁰ KULCSÁR SZABÓ Ernő, *A másság, mint jelenlét Posztmodern kortudat és irodalmiság*, Beszédmód és horizont, Argumentum, 1996, 233-266.

lényegükké olvasztják”.²²¹ Ugyanakkor Jameson elítélőleg nyilatkozik a posztmodern irodalmi szöveghagyományt homogenizáló felfogásáról, mely minden hagyomány, minden szöveg egymás mellé helyezésével a szimulákrum hatásmechanizmusában kioltja azok különmemű elemeit. Kulcsár Szabó Ernő nyomatékosítja, hogy a (kiberpunk kultúra számára nélkülözhetetlenül fontos) visszacsatolás és újrashasznosítás posztmodern elem.²²²

Jameson lokalizálja, de nem értékeli a posztmodernnek „a hagyomány egészével szemben tanúsított ironikus toleranciá”²²³-ját, annál inkább szívesen beszél erről az egybeolvadásról William Gibson (hiszen ő hazabeszél, saját legitimációját erősíti ez a laza hagyományfelfogás): „*L. M.* – A popkultúra és a magaskultúra, a különböző műfajok, műformák közötti választóvonal áttörése úgy tűnik, felszabadító hatással volt az ön generációjához tartozó írókra. *W. G.:* – A tudat, hogy ez az egész áttörés-dolog a mi malmunkra hajtja a vizet, igencsak felszabadító. A posztmodern, úgy tűnik, nem más, mint a kulturális keverékfajták létrejöttének folyamata. Eredménye egy vad, eklektikus ízlésű generáció (és művészgeneráció), melynek tagjai punk- és Mozart-rajongók, és hol azokat a rémséges sci-fiket és horrorfilmeket bámulják, hol pedig iszabirkózásra vagy felolvasóestekre hívnak. Ha valaki író, jól nyitva kell tartania a szemét és a fülét, mindent magába kell szippantania, de éreznie kell azt is, hogy mi szivároghat át az írásaiba; azt, hogy egy meghatározott kontextusban minek mi a helyi értéke. Tudom, nincs érzékem a *parcellázó* írásmódhoz, és az irodalmat sem tekintem másképp, mint a többi művészetet. Az irodalom, a tévé, a zene, a mozi képei, fordulatai, kódjai beszivárognak a szövegeimbe. Akár tudok róla, akár nem.”²²⁴

Abádi Nagy Zoltán, Scott Bukatman, Sz. Molnár Szilvia és még sokan mások többször is nyomatékosítják a – kiberpunk-irodalomban markánsan megjelenő – filmelvűség szerepét a jellegzetesen posztmodern prózában. „A mozira való utalás is a posztmodern irodalom sajátossága. Ez, amint azt McHale is jelzi, nem a filmes reprezentációs formák felhasználását jelenti, ahogy azt

²²¹ JAMESON, Frederic, *A késői kapitalizmus kulturális logikája*, ford.: Vástyán Rita, in: Testes Könyv I., szerk.: Kiss Attila, Kovács Sándor S.K., Odorics Ferenc, Ictus és JATE Irodalomelmélet Csoport, 1996, 415.

²²² KULCSÁR SZABÓ Ernő, *A másság, mint jelenlét (Posztmodern kortudat és irodalmiság)*, Beszédmód és horizont, Argumentum, 1996, 233-266.

²²³ BÉNYEI Tamás, *Rejtélyes rend A krimi, a metafizika és a posztmodern*, Modern filológiai füzetek, Akadémiai, 2000, 47.

²²⁴ McCAFFERY, Larry, *Larry McCaffery interjúja William Gibsonnal*, Prae, 1999/1-2.

Joyce, Proust vagy a futuristák esetében láttuk. Sokkal inkább annak az óriási fenomenológiai erőnek és az ebből eredő ontológiai súlynak a bevonódását jelenti ez, amellyel a filmes eszközök a fikciót képesek felruházni.”²²⁵

Jameson szerint a posztmodernben már egészen másképp viszonyul a kultúra alrendszere a gazdaság alrendszeréhez. Nem függetleníteni próbálja tőle magát, ahogy a modernitásban igyekezett, hanem önszántából aláveti saját szerűségét a gazdasági alrendszer szükség szerűségeinek, mind eszközhasználatában, mind tartalmában és tematikájában, de ez a reláció megfordítva is elmodható: a gazdasági alrendszer figyelme fókuszába állítja a kulturális alrendszert. „Az történt, hogy az esztétikai alkotás mára általánosan az áruterelés részévé vált: az az örült gazdasági kényszer, hogy minél eredetibbnek látszó termékek (a ruházattól a repülőgépekig) újabb és újabb áradatát hozzák létre a mindinkább növekvő mértékű áruforgalomban, egyre fontosabb strukturális funkciót és pozíciót tulajdonít az esztétikai újításnak és kísérletezésnek.”²²⁶ Baudrillard elméleti rendszerében így jelenik meg ez a gondolat: „A kultúra ma már nem azért születik, hogy tartósan fennmaradjon. Természetesen azért fenntartja magát, mint egyetemes követelményt, mint eszményi referenciát, még hozzá annál erősebben, minél inkább elveszti jelentése lényegét, ... valójában azonban termelési módját tekintve ugyanannak az „aktuális”-küldetésnek van alávetve, mint az anyagi javak.”²²⁷ Baudrillard azonban Jamesonnal ellentétben úgy látja, hogy ez nem a kultúra ipari módszerekkel való terjesztésének a következménye, hanem a kommunikációs rendszer kényszerítő erejéé, ami a naprakészség kényszerében, az up to date, a kommunikációs folyamatban való benne állás kényszerében érhető tetten, amelynek logikus következménye a tömegkultúra és a magaskultúra (Baudrillard-nál avantgárdnak nevezett) közötti különbségtétel érdektelenné válása. Kulcsár Szabó Ernő ekképp foglalja össze a problémát: „A posztmodernség egyik korszakos jelentőségű művészetontológiai felismerése ugyanis ama feltételek tudatosítására vezethető vissza, hogy a high-tech

²²⁵ BUKATMAN, Scott, *Adatmezők közt: allegória, retorika és a paratér*, Prae, 2001/1-2.

²²⁶ JAMESON, Frederic, *A késői kapitalizmus kulturális logikája*, ford.: Vástyán Rita, in: Testes Könyv I., szerk.: Kiss Attila, Kovács Sándor S.K., Odorics Ferenc, Ictus és JATE Irodalomelmélet Csoport, 1996, 417.

²²⁷ BAUDRILLARD, Jean, *A kulturális továbbképzés*, (részlet „A fogyasztói társadalom mítoszai és strukturái” c. könyvből), Szó, művészet, társadalom, szerk.: Lőrincz Judit, Múzsák, 1993, 172-173.

társadalmakban a mindennapiság mind teljesebb átesztétizálása gyakorlatilag az ideologizmus eltűnésével párhuzamos folyamat, pontosabban, hogy e társadalmakban a mindennapi élet esztétizáltsága (az áruesztétikától a környezetesztétikáig) maga testesíti meg a késő polgári világ ideológiáját.”²²⁸

Ebből a tendenciából burjánzik a posztmodern eklektika mindent bekebelező, újrahaznosító és önmagát mindenkinek megmutatni, tetszeni vágyó esztétikuma. A posztmodern művészet újra a magaskultúra által (főleg a klasszikus, tudós modernség és az avantgárd fensőbbességessége miatt) mindezidáig magára hagyott nagyközönség felé fordul.

A magyar recepció is, bár nem minden berzenkedés nélkül, átveszi a popkultúra és magaskultúra közti határ lebomlásának, az amerikai posztmodern recepcióban működő tételét: Abádi Nagy Zoltán összefoglaló munkájában a posztmodern világnézet alapélményeként határozza meg a tömegtársadalmat és a tömegmédiák generálta tömegkultúrában való elveszettség-érzését. „Irwing Howe kétségkívül a lényegre tapintott, amikor a „tömegtársadalom” kialakulásában jelölte meg a II. világháború utáni irodalom számára előállt új helyzet okát. Abban, hogy a társadalom komfortba, passzivitásba, közönybe süllyed és atomizálódik; a hagyományos kötődések fellazulnak vagy széttolódnak; a közösségi összetartó erők felmondják a szolgálatot; az egyén fogyasztóvá válik, s tudatilag eközben maga is a fogyasztott tömegkultúra tömegtermékévé konformizálódik”.²²⁹ Majd a posztmodern alkotásokat és recepciót jellemző ellentétek ismertetése után megjegyzi: „Nem egy izgalmas könyv és tanulmány tárgya, például – ld. John Vernon, Malcolm Bradbury, Guido Carboni ezirányú töprengéseit –, hogy a posztmodern művészet egyszerre olvasztja magába a magas- és a popkultúrát, egyszerre tud avantgárd és pop lenni.”²³⁰

„A kultúrkritikai olvasás bizonyos tekintetben „kedvez” a tömegkultúra műfajainak, hiszen az esztétikum ideológiájának lebontása megkérdőjelezi az érték kategóriájának ártatlanságát és érvényességét. Fellazulnak a hagyományos kánonokba tartozó szövegek közötti olyan típusú és élességű esztétikai különbségek, amilyenek például a modernizmus elitizmusát jellemezték. A

²²⁸ KULCSÁR SZABÓ Ernő, *A másság, mint jelenlét (Posztmodern kortudat és irodalmiság)*, Beszédmód és horizont, Argumentum, 1996, 248.

²²⁹ ABÁDI NAGY Zoltán, *A posztmodern regény Amerikában*, Helikon, 1987/1-3, 11.

²³⁰ ABÁDI NAGY Zoltán, *A posztmodern regény Amerikában*, Helikon, 1987/1-3, 14.

posztmodern újraírás/újraolvasás nagyjából ugyanazokkal a kérdésekkel fordul egy kanonizált klasszikushoz és egy tömegkultúrába tartozó szöveghez (sokak szerint a posztmodern alapsajátossága „az elitkultúra és az úgynevezett tömeg- vagy kommersz kultúra közötti régebbi – főként modernista – határvonal eróziója.”).²³¹ – írja Bényei Tamás. Bényei stílusához hasonlóan, finoman, jelzésszerűen érintve csak a tömegkultúra és a posztmodern közti viszony barátságos voltát – miközben éppen e viszonyrendszer manifesztálódásában tapintva a posztmodern elkülönböződését, mind a klasszikus moderniségtől, mind pedig az avantgárdtól – fogalmaz Kulcsár Szabó: „Míg a két nagy irányzat (vagy a hermetizmus vagy a közvetlen beavatkozás jegyében) elutasított mindenfajta hagyományt, s így áthághatatlan határokat állított magas- és tömegkultúra közé, addig a posztmodernség a hagyományozott művészi jelrendszerek korlátlan birtokolhatóságát vallja. S annak következtében, hogy a művészetek elitisztikus különállása illúzióknak bizonyult a szemében, léte alapjait nem is úgy érzi – vagyis nem a tömegkultúrától érzi – fenyegetettnak, mint ahogy azt még a századforduló modernisége képzelte. Visszavonhatatlannak inkább az a tapasztalata látszik, hogy a művészet jelrendszereit, mint a magaskultúra „nyelvét” egyre kevésbé lehet szembeállítani a tömegkultúra nyelvével.”²³² Bényei Tamás úgy vélekedik, hogy a tömegkultúra tematikája, eszköztára felrzza a magaskultúrát: „S ha ez lehetséges, akkor elfojtott formaként a tömegkultúrához tartozó műfaj potenciálisan képes arra – talán épp a kulturális elfojtás aktusa hozza létre ezt a látens képességet –, hogy a kanonikus szövegek és szövegtípusok által kimondhatatlan (bennük, illetve a kanonizálódás révén általuk elfojtott) tartalmak, kérdések, kollektív vágyak és szorongások fogalmazódjanak meg benne.”²³³

Kömlődi Ferenc egész eddigi, a kiberpunkkal kapcsolatba hozható munkásságában szenvedélyesen és a kiberpunk-mozgalom hangvétele determinálta ellentmondást nem tűrő hangon érvel a kultúrszintek összeolvadásának dekrétuma mellett. Szerinte „A XIX. századi műveltségkép

²³¹ Bényei idézi JAMESON, Fredric, *Postmodernism: Or the Cultural Logic of Late Capitalism*, Verso, London, 1991. könyvéből.

²³² KULCSÁR SZABÓ Ernő, *A másság, mint jelenlét (Posztmodern kortudat és irodalmiság)*, Beszédmód és horizont, Argumentum, 1996, 252.

²³³ BÉNYEI Tamás, *Rejtélyes rend A krimi, a metafizika és a posztmodern*, Modern filológiai füzetek, Akadémiai, 2000, 42.

utóvédharcosai különítik csak el”, a magas és a tömegkultúrát, és ez az elkülönítés, írja rosszállóan Kömlödi, „tudós esztéták hermeneutikus belemagyarázása” csupán, hiszen „a műalkotások fogyasztói befogadását teljesen más kritériumok szabályozzák”²³⁴. Illetve a Fénykatedrálisban: „A „magaskultúra” és a populáris kultúra szembeállítása, a kettő összehasonlítása divatjamúlt és felesleges: a határok teljesen összemosódtak.”

A fogyasztói befogadás kritériumainak változása egyrészt a Jameson által hangsúlyozott áruterelés-fogyasztás reláció magaskultúra involváló hatásával magyarázható, másrészt az ezzel egyidejűleg végbemenő, az új tömegmédiák gerjesztette befogadás-struktúra változási folyamattal relációban mutathatók ki. „Az a bizonyos auravesztés, amelyet Benjamin a mechanikus sokszorosításban ért tetten, s amelyet a korai tömegkultúra legnagyobb veszélyeként és megkerülhetetlen sajátosságaként rajzolt elénk, ma minden bizonnyal megváltozóban van. A digitális sokszorosítás nem mechanikus másolatok készítése csupán. A participatív új média egészen egyszerűen új térképet, új szereposztást, új felfogásokat jelent. A néma és változatlan műalkotás, illetve a mindig változó olvasat eddig érvényes egyensúlya helyén az illékonyan változtatható szövegek és az aktív befogadás új egyensúlya áll. A megértés immáron nem rejtőzik el az olvasásban, az interpretáció immáron nem korlátozódik az olvasatra. Az átlagolvasó eltűnt, de helyette feltűnik a kalandor kedvű, együttműködést javasoló, a szöveget nem csupán kihívó, de bármikor gátlás nélkül átíró és újraalkotó társszerző, ha tetszik, médiafogyasztó alakja.”²³⁵

McCafferyt interpretálva Brian McHale némi tudós iróniával Jameson tételére is irányuló óvatosságra int: „Mint más írásaiban is, McCaffery egy általános posztmodern jelenség fényében vizsgálja a kortárs cyberpunk sci-fi-t, tudniillik a műfaji határok állítólagos megszűntének fényében, ami egyúttal a „könnyű” irodalom (mint például a sci-fi) és a „komoly” irodalom közötti fal leomlását is jelentené. A többek között Frederic Jameson és Andreas Huyssen nevéhez fűződő alaptétel másként fogalmazva a következő: a posztmodernizmust a magas- és az alacsony-kultúra, tehát a „hivatalos” magaskultúra és a populáris- vagy tömegkultúra hierarchiájának felbomlása

²³⁴ KÖMLÖDI Ferenc, *Virtuális világnyelv*, Filmvilág, 1996/7, 52-55.

²³⁵ GYÖRGY Péter, *Képek hatalma*, jegyzet.

jellemzi. Oly vonzó és nagyhatású ez a tétel, hogy jobb, ha óvatosan bánunk vele.”²³⁶

McHale egyrészt arra figyelmeztet, hogy a magaskultúra termelő, elosztó és fogyasztó intézményei, noha a kultúrszintek keverednek a szövegeken belül, továbbra is elkülönülnek egymástól. Jól megfigyelhető ez a Gibson-kiadások magyarországi állapotában, ahol mind a kiadók, mind a címlapok, mind pedig a fordítások jellegzetesen a tömegkultúrára jellemző sajátosságokat mutatják. Ugyanakkor például Molnár Dániel *Egy hologramrózsa törmeléke* című Gibson-fordítása már többirányból olvashatónak fordítja a Gibson szöveget és ez a rövid novella-fordítás felülmúlja a kibertér-trilógia bármely részének megmagyarítását. Nyilvánvalóan a fordítói attitűd²³⁷ különbözőségével állunk szemben, nem pedig arról van szó, hogy Gibson íráskészsége ment át minőségi változáson. A fordítói attitűd pedig azért változhatott, mert az első fordítások óta megváltozott a recepció hozzáállása is a Gibson-korpuszhoz. Magyarországon is beindult a kanonizációs folyamat, és Gibsonhoz már az irodalomtudomány felől jövő értelmező közösség nyúlt, melynek magaskultúrán iskolázott, fiatal, ám prominens tagja Molnár Dániel is.

Másrészt arra is figyelmeztet McHale, hogy a kultúrszintek egybeolvadásának egyértelművé válása éppen a kiberpunk egyik fontos műfaji sajátosságában rejltő erőt csökkentené. A szervesen illeszkedés elvéét, melyet pontosan a kulturális elemek hierarchikus struktúrájának megléte éltet, és ezért hat. Ha az elemek egyneműek lennének, a kiberpunk nem tüntethetne az egymáshoz nem illő elemek összeillesztésében rejltő esztétikai többlettel.²³⁸

Harmadrészt McHale azzal gyengíti a Jameson-tól származó tétel magával ragadó erejét, hogy figyelmeztet arra, hogy a modernizmusnak (noha köztudottan számos értelmezése van) csak egy meghatározott értelmezésével releváns szembe állítani a posztmodern felszabadító hatását. A modernista szerzők is használtak ugyanis populáris mintákat és műfajokat, és nemcsak a Jameson által említett ironizáló, vagy parodisztikus célzattal. Ugyanakkor éppen McHale adja meg e kétely feloldásának lehetőségét is, mert akár tetszik, akár nem, bármennyire használjon is a modern pop elemeket, egészen más attitűddel

²³⁶ McHALE, Brian, *POSTcyberMODERNpunkISM*, Prae, 1999/1-2.

²³⁷ Vö.: SÓHÁR Anikó, *Importált kulturális javak: A populáris műfajok fordítása, Science-fiction és fantasy*, Modern Filológiai Közlemények, 2000/1, 5-13.

²³⁸ Erről bővebben lásd: jelen értekezés: A kiberpunk mozgalom fejezet.

teszi ezt, mint a posztmodern. „Mindez nem jelenti azt, hogy a szóban forgó kérdésben ne lenne említésre méltó különbség a modernizmus és a posztmodernizmus között, mert természetesen van, csak hogy ez legnagyobb részt önértelmezéseik különbözősége: mert míg a modernisták elutasították és álcázni próbálták, addig a posztmodernisták nyíltan vállalják a populáris kultúra mintáitól való függőségüket.”²³⁹

Konklúzióként levonható, hogy bár igazat kell adnunk McHale-nek abban, hogy a magaskultúra populárisval való egybeolvadásának ténye nem elegendő a pomo és a modern megkülönböztetéséhez, ez a folyamat kultúraközi rejtetekutakon ugyanis már korábban, mindkét irányban megindult, de nemcsak, mint hangsúlyozza, a folyamat „technológiailag felgyorsított mozgása”-ban, hanem a popkultúrához való hozzáállás attitűdváltozásában is megfogható a két kultúrdomináns közötti különbség. Röviden: a posztmodern korban konvergencia áll fenn a tömegkultúra és a magaskultúra között, nem pedig szégyenlős, illegális, szelektív, rejtett egymásra hatással van dolgunk.

A tömegkultúra Bényei Tamás szerint is bizonyos szempontból metermékenyíti a magaskultúrát. Bényei a posztmodern, metafizikus anti-detektívtörténet elterjedésében és abban, hogy felváltja a klasszikus krimi projektív, rendre, megoldásra, végeredményre, befejezésre törekvő, tehát modern szemléletét: a modernség projektumának lebomlásának szimbólumát látja. Az analógia kézenfekvő: a science-fiction rendeltetésének és a kiberpunk entrópisztikus szerveződésének ellentmondásossága szintén átvihető arra a posztmodernben zajló folyamatra, mely a modernség projektumainak, a nagy elbeszéléseknek szimbolikus lebontására irányul. A posztmodern alapvető tapasztalata, hogy a technika magas szintre fejlődése sem teljesesítette be a modernitás projektumait. A modernitás embere számára úgy tűnt, az emberiség eljutott egy univerzális társadalomszervezési modellhez, megismerési technikához, melynek segítségével kiteljesítheti a felvilágosodás nagy ígérését. Nevezetesen azt, hogy az ember kiteljesítheti saját lehetőségeit, egyre racionálisabb lényé válik, a tudomány pedig halad előre, és a technotudomány révén ez a világ lesz minden világok legjobbika! Hatalmas, bizalmat keltő mítoszok születtek a tudomány és az ember mindenhatóságáról, arról, hogy a világ valahonnan valahová tart, és a dolgoknak van logikus rendjük. A

²³⁹ McHALE, Brian, *POSTcyberMODERNpunkISM*, Prae, 1999/1-2.

posztmodern embere nemcsak azt látja, hogy nem teljesültek még be a projektumok, hanem azt is, hogy nem is fognak. „Mi jön a poszt után? A modern aligha. A rendteremtés illúziója elillant, akár a széthullás mámora. A techno-kultúra nem reménykedik már magán- vagy kollektív érdekekben: káosztársadalmat diagnosztizál. A jelek fokozatosan antirendszerré állnak össze.”²⁴⁰ – írja Kömlődy. Ennek a szemléletnek a szükségszerű önkifejezése a tömegkultúrát a magaskultúrával vegyítő posztmodern kiberpunk.

Veronica Hollinger szintén a science-fiction/modern kiberpunk/posztmodern relációkat emeli ki: „A hagyományos sci-fi olyan ismeretelméleti elveket vall, melyek értelmében az ok-okozati narratív fejlődéslogikát részesíti előnyben, és általában optimista módon hisz az emberiség tudás által való előrehaladtában. Jellemző, hogy az 1940-es és 50-es években – az amerikai tudományos fantasztikus irodalom virágkorában – az űrhajó számított a műfaj legjellegzetesebb ikonjának. Nem kevésbé jellemző az sem, hogy a hagyományos sci-fi – a narráció szempontjából – a realista regényt tudhatja legközelebbi rokonának; mindkettő a tizenkilencedik század pozitivista tudományhitében fogant, mindkettő adósa továbbá annak a hagyománynak, amely a nyelvet átlátszó „ablakként” gondolja el, ami kilátást enged egy nem túlságosan bonyolult emberi valóságra. Amikor azonban a posztmodern regényirodalom bekebelezi a sci-fit, egyúttal egy olyan esztétikába és látásmódba is beleolvasztja, amelynek központi előfeltevése a bizonytalanság és az eleve-el-nem-rendeltség, minek következtében mind „a világegyetem kauzális interpretációjának” lehetősége, mind a “hihetőség retorikájának” megbízható volta kérdéssé válik, mindaz tehát, ami addig e műfaj legfőbb, „lényegi” meghatározójának számított.”²⁴¹

A recepció egy része hangsúlyozza, hogy a modernista fikció kultúrdominánsa ismeretelméleti, míg a posztmodern fikció alapvetően az ontológiai kényszertől meghatározott. Bukatman szerint a kiberpunk a sci-fi posztmodern állapota, melyben a szubjektum, ontológiai státuszát illetően is, betagozódik a gépi vagy mesterséges valóságba. McHale a kiberpunkból éppen ezt hiányolja: „Általában azonban e művekben is befejezetlen marad a humanizmus kritikája, és ez részben a tömegpiacra való sorozattermelésnek

²⁴⁰ KÖMLŐDI Ferenc, *Techno, Trance, Ambient... A káoszslakó*, Filmvilág, 1995/11, 6.

²⁴¹ HOLLINGER, Veronica, *Kibernetikus dekonstrukció Cyberpunk és posztmodernizmus*, Prae, 1999/1-2, 80.

köszönhető, részben pedig a műfaj konvencióinak, amelyek – ha többé-kevésbé hűen követik őket – úgy tetszik, elkerülhetetlenül visszavezetnek a sci-fire oly jellemző hatalmi fantáziákhoz.²⁴²

Brian McHale ezzel párhuzamosan nemcsak Jameson tétele kapcsán int elővigyázatosságra, hanem azt is sugallja, hogy egyrészt megmarad a posztmodern korban is a határvonal a magas és a populáris kultúra között, és a kiberpunk (ugyanis noha McHale a kiberpunkról ír, többnyire a science-fiction műfaji megjelölést használja) ennek a határvonalnak a popkultúra felőli oldalán helyezkedik el. Másrészt azt bizonyítja, hogy a kiberpunkban és a posztmodern regényben tagadhatatlanul létező hasonlóságoknak a „független, de párhuzamos fejlődés”²⁴³ a magyarázata. Később még egyszer hangsúlyozza: „Mindez újabb bizonyíték arra, hogy a két ontológiai testvérműfaj, a sci-fi és a posztmodern egymással analóg, de egymástól független utakon fejlődik.”²⁴⁴ Számomra bizonyos szempontokból nem meggyőző McHale érvelése. Azzal ugyanis, hogy például a *Gravity Rainbow* tapintható jelenlétét elemzi a kiberpunk szövegekben, vagy éppen a Gibson-szöveg intertextualizálódását Ackernél, éppen magának ellentmondva azt bizonyítja, hogy ez a fejlődés nem független utakon megy végbe, hanem tudatos közel/edés/ítés eredményeképpen. McHale tamaskodása a nyilvánvaló elmismásolása a hivatalos irodalomtudomány vélt pozícióvesztésének megelőzése érdekében. Ugyanakkor éppen azzal a gesztussal, hogy a diskurzus középpontjába helyezi ezt a problémát, mégpedig nemcsak tanulmányaiban, hanem összefoglaló igényű munkájában, a *Constructing Postmodernism*-ben is több fejezetet szentelve a témának, szükségszerűen maga is részt vesz a műfaj legitimációs folyamatában.

Egészen más oldalról támadja a kiberpunk posztmodernitását Caren Cadora, a feminista kiberpunk teoretikusa: „Kezdetben úgy forgalmazták a cyberpunkot, mint termékeny eljegyzést a posztmodern állapottal, amely folyamatában láttatja, amint az emberi tudat belakja az elektronikus tereket, elmosva a határt ember és gép között. Az emberi test cyberpunk dekonstrukciója forradalmat jelzett a politikai művészetben.”²⁴⁵ – írja, de a kiberpunk nem teljesítette be a hozzáfűzött elvárásokat. Cadora a kiberpunk kudarcát abban

²⁴² HOLLINGER, Veronica, *Kibernetikus dekonstrukció Cyberpunk és posztmodernizmus*, Prae, 1999/1-2, 88.

²⁴³ McHALE, Brian, *Világok összeütkezése*, Prae, 1999/1-2.

²⁴⁴ McHALE, Brian, *Világok összeütkezése*, Prae, 1999/1-2.

²⁴⁵ CADORA, Caren, *Feminista kiberpunk*, Prae, 2001/1-2.

látja, hogy a feminista science-fiction-hagyományt²⁴⁶, nyilvánvalóan aljas, politikailag inkorrekt számításból megkerülve nem ad választ a posztmodern kor ontológiai kérdéseire. A visszacsatolást a feminista kiberpunk teszi meg, új horizontokat nyitva ezzel a haldokló CP előtt, és megtermékenyítve a posztmodern és CP eddig terméketlen viszonyát. „Ebből a célból kezdték az írók használni a kiberpunkot, hogy ellenálljanak a maszkulin elődök konzervatív politikájának, megbirkózzanak a technológia realitásaival és a feminista szubjektum új formáit kutassák.”²⁴⁷ Samuel Delany és Veronica Hollinger is úgy látják, hogy a kiberpunk méltatlanul feledkezik meg manifesztumaiban elődjeként, ihletőjeként megjelölni a feminista science-fictiont. Nem gondolom, hogy ilyen egyszerűen magyarázható lenne a kiberpunk kudarca a feminista sci-fi kihagyásával. A kifulladás okát inkább abban látom, a kiberpunk beszédmod mint a posztmodern románc egy tematikus alműfaja kifogyott témáiból és ezzel lassan meg is szüntette önmagát.

A populáris kultúra kihívásaira a lehetséges választ Umberto Eco szerint a mű többszinten, vagy Jákfalvi-Kappanyos adekvátabb terminusával élve, többirányú olvashatósága adja meg.²⁴⁸ Az eco-i terminus kiigazítása azért szükséges, mert a többszintűség fogalma még mindig hierarchikus viszonyt tételez a kultúra szintjei között, míg a többirányúság fogalmának bevezetése lehetővé teszi a hierarchikus szerveződés felszámolását. Eco szerint a kultúra szintjei kölcsönösen kiegészítik egymást, csupán azt kell elérni, hogy mindegyik irány befogadása egyaránt élvezhető legyen az adott közönség számára.

²⁴⁶ „Mindazonáltal, ahogy fentebb már említettem, nem a cyberpunk az egyetlen terület, amelyen a science-fiction antihumanista érzületről tett tanúbizonyságot. Jelentős antihumanista szövegtörzset produkált a feminista sci-fi-irodalom is, bár e szövegtörzset lényegesen eltér a cyberpunkétól, melynek legnagyobb részét néhány középosztálybeli fehér férfi írta, legtöbbjük – megmagyarázhatatlan módon – texasi. Ide tartozik például Joanna Russ *The Female Man*-je (1975), Jody Scott *I, Vampire*-je (1984), valamint Margaret Atwood *The Handmaid's Tale*-je (1985); regények, amelyek úgyszintén hozzájárultak a hagyományos science-fiction posztmodernista revíziójához. Az írók politikai célkitűzéseiből kifolyólag azonban e szövegek egészen másképp konstruálják/dekonstruálják tárgyukat, mint ahogy az a cyberpunk technológia-áthatotta poszthumanizmusában kézenfekvő. Jane Flax például a következőket állítja: „a feministák – más posztmodernistákkal egyetemben – kezdik úgy látni, hogy ez a transzcendens képzetvilág [az ti., mely a ráció, a tudás és az én eszméinek univerzális érvényét vallja] csupán egy szűk csoport tapasztalatait tükrözi, és vetíti rá a valóságra – mely csoport javarészt fehér, nyugati férfiakból áll. E transzhistorikus állításrendszer részben azért tűnik számunkra is elfogadhatónak, mert azok tapasztalatait tükrözi, akik társadalmunkon uralkodnak.” Flax meglátásai jogosak, bár a feminizmus egészének összemosása a posztmodernizmussal leegyszerűsíti e kettő bonyolult, többszörösen összetett viszonyát.” HOLLINGER, Veronica, *Kibernetikus dekonstrukció Cyberpunk és posztmodernizmus*, Prae, 1999/1-2, 80-90.

²⁴⁷ CADORA, Caren, *Feminista cyberpunk*, Prae, 2001/1-2.

²⁴⁸ Erről bővebben lásd: Jelen értekezés Kiberpunk és populáris kultúra fejezet.

Gibson és McCaffery a következőképpen reagálnak az interjúban erre a posztmodern tételre: „*W. G.*: – Pontosan – és csak egy bizonyos fajta vírusedző lesz képes eltartani a megfelelő számú mutációt. Tapasztalhatta, hogy az olyan könyv szerkezete, mint a *Neurománc*, egy ponton túlságosan bonyolulttá válik. Nem olyan „csodálatraméltóan komplex” módon, mint Pynchon regényei, hanem egyszerűen úgy, hogy a mindenféle limlomok egyszerre csak zavarni kezdik egymást. *L. M.*: –Zavarja, hogy az olvasók nagy része észre sem veszi a legtöbb utalást? Ahhoz, hogy kövessék a gondolatmenetét, persze nem kell tudniuk, hogy a "Big Science" egy Laurie Anderson-dal; mégis, többet értenek a szövegből, ha ismerik a dalt. *W. G.*: – Tetszik az elképzelés, hogy a szöveg egyes szintjei el vannak zárva a legtöbb olvasó elől. A populáris formákkal dolgozó íróknak tudniuk kell, hogy olvasóik nem mindig veszik észre a finomságokat – persze olyan is van, hogy kiderül, tökéletesen félreértenek; iróniát sejtnek ott, ahol komolyan beszélek, vagy komolyan vesznek, amikor kifigurázok valamit.”²⁴⁹

A befogadói érzékenység sérülésével magyarázza Almási Miklós azt a tendenciát a művészetben, hogy túltelített, drasztikus érzéki hatásokkal operáló alkotások készülnek, mert a művészek már csak az ilyen erős eszközökkel képesek a köztes szféra eszközeire immunissá vált befogadókból reakciót kiváltani. Az esztétikai percepció küszöbértéke megnő és a tömegkultúrán edzett befogadói magatartás kiszolgáltatására egyre drasztikusabb áthágásokra kényszerül a kortárs művészet.²⁵⁰ Szükségszerű a többirányú olvashatóság beépítése a posztmodern regényekbe, azért, hogy az avantgárd által magára hagyott közönséget újra a könyv mellé csábítsuk, olvasható szövegeket ajánlva nekik. Ugyanakkor éppen ez a tendencia implikálja az idézetesség, az intertextualitás drámai növekedését is a pomo szövegekben mégpedig azért, mert az intertextualitás a posztmodern egyik legfontosabb eszköze, többek között az intellektuális befogadói élményt kiváltó tudós olvasat lehetőségének a fenntartásában.

²⁴⁹ McCAFFERY, Larry, *Larry McCaffery interjúja William Gibsonnal*, Prae, 1999/1-2.

²⁵⁰ V.ö.: ALMÁSI Miklós, *Anti-esztétika Séták a művészetfilozófiák labirintusában*, T-Twins, Lukács Archívum, 1992.

III. A GIBSONI KIBERMITIKUS-PARADIGMA ÉS A KIBERTÉR-CIKLUS

A KIBERTÉR-TRILÓGIA

A Neurománc, a Számláló nullára és a Mona Lisa Overdrive című regényekből álló kibertér-trilógia az emberi és a mesterséges intelligencia-evolúció összehajlásának románca, melyről rengeteg tanulmány jelent meg angol nyelven. A kibertér ciklusban bontakozik ki az a mitikus paradigma, amely a Gibson-szövegek kohézióját megteremti és amely a kiberpunk mozgalmat és a hálózat eredetmítoszát táplálja.

A Gibson szövegek és a körülöttük folyó irodalomtudományi diskurzus hatására kialakult véleményem szerint a kiberpunk szövegek jelentős hányada, és különösen a kibertér trilógia a posztmodern románc²⁵¹ egy altípusába tartozik. Az altípus elnevezésére magátólértetődően kínálkozik a kiberpunk románc, vagy a neurománc név is. Talán szerencsésebb az elsőt választani az egyszerűség kedvéért. Az kiberpunk románc altípus elsősorban tematikailag kötött: a kiberpunk tematizálja, a posztmodern románc jellegzetességei azonban könnyen lokalizálhatók ezekben a szövegekben is. A következő alfejezetekben a posztmodern szövegjellegzetességek kiberpunk találkozási pontjait veszem sorra, Abádi Nagy Zoltán A posztmodern regény Amerikában című tanulmánya által felkínált struktúrát és terminológiát használva szövegszervező elvként.

²⁵¹ A románc a XIX. századi romantikus regény sajátosan amerikai formája. Majdnem olyan, mint egy romantikus regény, de éppen az európai romantikus regénnyel szemben jött létre. Nem csupán irodalmi műfaj, hanem a világ és az emberi szubjektum megismerhetőségét is kutató textus. Meghatározni legkönnyebben a regénnyel szemben lehet. Klasszikusai a Moby Dick és a Nagy Indián Könyv. A románc, szemben az abszolút mimetikus regénnyel, antimimetikus. Nem realista, hanem szimbolikus, allegorikus stratégiákkal működik. Stilizált és gyakran fantasztikus. A regény szükségszerűségeivel szemben nem feltétele a folyamatosság és az ok-okozati összefüggés bemutatása. Gyakori témái a felfedezés, kutatás és az ismeretlenbe tett, akár fiktív, utazás. Mégsem csak a világ (a vadon) megismerésének, hanem az emberi helyzet megismerésének módja. Rákérdez saját ember-voltunkhoz való viszonyulásunkra, az emberi létezés alaphelyzetére. A románc posztmodern változatában a klasszikus romántól átvett jellemzőkön kívül a paranoia által vezérelt bolyongásról és megismerhetően túli kutatásról vizionál. (V.ö. Kovács Sándor s.k. még el nem készült doktori értekezése.)

Világnézeti posztmodern

Abádi Nagy szerint, bár a „posztmodern világnézet változatos reakciókat produkál a regényben,”²⁵² ugyanakkor hol egyértelműen, hol rejtetten, „ember és világ kapcsolata”, együtt a „műalkotás és valóság” kapcsolatának problematikájával kitüntetetten tematizálja a posztmodern szövegeket.

A tartalmi posztmodernizmus megjelenéseként az emberi szubjektum és a posztindusztriális, globalizált világ találkozásait beszél el Gibson románcai is, McCaffery rajongói bevezetőjét idézve: „Elektronikus korunk felszíni szerkezeteinek gibsoni reprezentációja újjáteremti azt az érzékszervi sokkot, melyet a videofilmeken, CD-ken, ötvencsatornás videó-monitorokon megjelenő terrorista-üzeneteken, hallucinogéneken, David Bowie-n és Sex Pistolson, videojátékokon és számítógépeken felnőtt kortársak tapasztalnak. Játékosan, ám zavarba ejtően fogalmaz meg mélyebb kérdéseket is arról, hogy miként változtatja meg a technológia az „emberiről” alkotott fogalmainkat.”²⁵³

A posztmodern románc fontos eszköze az emberi szubjektum önkeresésérének ábrázolására, a világban való létezés élményének megtapintására: az ismeretlen, mitikus térbe, a vadonba való bemerészkedés tematikája. A vadon nemcsak az indiánokkal benépesített, vadregényes, amerikai határvidék lehet, hanem egy nyüzsgő, nyugtalanul lüktető nagyváros dzsungele is, vagy az „utolsó gyarmatbirodalom”²⁵⁴ szűzföldjei. Delany kifejezésével élve tehát az a paratér, mely a való világgal párhuzamosan létezik, és Gibsonnál a kibertér ciklusban, a mátrixban látványosan manifesztálódik. „More and more SF treats hallucination as an object, since it does not merely exist among other things, but changes their ontic status by its very „exteriorized” existence.”²⁵⁵ – írja Csicsery-Rónay István²⁵⁶ a kiberpunk egyes számú szövegkönyvében, a *Storming the Reality Studio*-ban. A kiberpunkban a hallucináció tehát több objektiválódott parateret is létrehoz, egyrészt alternatív,

²⁵² ABÁDI NAGY Zoltán, *A posztmodern regény Amerikában*, Helikon, 1987/1-3, 12.

²⁵³ McCAFFERY, Larry *interjúja William Gibsonnal*, Prae,

²⁵⁴ Az Internet. Lásd Paul Virilio in: TILLMANN, J. A., *Ezredvégi beszélgetés Paul Virilio-vel*, Ezredvégi beszélgetés, és jelen értekezés Alternatív történelem, A hálózat eredetmítosza fejezet.

²⁵⁵ CSICSERY-RONAY, Istvan, Jr., *Cyberpunk and Neuromanticism*, *Storming the Reality Studio A Casebook of Kiberpunk and Postmodern Science-fiction*, ed.: McCaffery, Larry Durham and London, Duke University Press, 1991.

²⁵⁶ Csicsery-Rónay tanulmánya az amerikai recepció fontos állomása, a szöveg sajnálatos módon nem érhető el magyarul.

de valós térré manifesztálódik a világában általánosan használt drogok²⁵⁷ létrehozta hallucinogén tér, amely például Riviéra esetében (a Neurománc narkós-illúzionista szereplője) nemcsak az éppen drogfogyasztó szubjektív világában objektiválódik, hanem a környezetében lévők valóságérzékelését is módosítja. Másrészt manifesztálódik a csak információáramlásban létező cybetérben, melyet Gibson egy katakrézisszerű képpel, egy szervesetlenül illeszkedő metaforával konszenzuális hallucinációnak nevez. A paratér-jelenség maga is a szervesetlen illeszkedés elvét követi, hiszen illúziók tárgyiasulásáról van szó. A paratérlelésítés egyértelműen a világnézeti posztmodern megnyilvánulása a kiberpunkban. „A posztmodern ideológia egyik legfontosabb törekvése a realitás és virtualitás tartományai közötti határvonal elmosódottá tétele, az akadálytalan és esetlegesen észrevétlen átjárás e tartományok között.”²⁵⁸ -írja Ropolyi László érdekes tanulmányában, melyben a számítógép, mint médium alapvetően modern attribútumait, és az Internet, mint médium alapvetően posztmodern attribútumait elemzi.

A Gibson-korpuszban a kutatás és bolyongás posztmodern aktusai a közeljövő globalizált posztindusztriális világában, a világfalu peremvidékein és a kibertérben zajlanak. A románcok szereplői össze-vissza utazgatnak a Földön és a közeli mesterségeshold-övezetben. A posztmodern világnézet legfontosabb problematikája a „Ki vagyok én?” kérdése a kiberpunkban kiegészül a gép és az ember közti kapcsolat a kiborgizáció kérdéseivel és a mesterségesen előállított, nem hús-vér intelligenciák/szubjektumok identitáskeresésének kérdéseivel. A spontán paranoid bolyongás, a „Ki vagyok én?” és a „Ki vagyok MI?”²⁵⁹ kérdései foglalkoztatják a gibsoni románcok szereplőit. Az én felszívódása, a kibertérben²⁶⁰ való feloldódás, összeolvadás a célja Neuromancernek, és Casenek a Neurománcban, és ugyanez az igyekezet mutatkozik Lady3Jane, Bobby Newmark és Angie Mitchell törekvéseiben a Count Zero és a Mona Lisa

²⁵⁷ Erről bővebben lásd: Jelen dolgozat: A kiberpunk mozgalom című fejezet.

²⁵⁸ ROPOLYI László, *A társadalom a számítógépekben*, Replika, 1999/35., 167.

²⁵⁹ A MI az AI, Artificial Intelligence, Mesterséges Intelligencia magyar rövidítése, mely rendkívül jól konvergál a magyar többes szám első személyű személyes névmással és Gibson kettősidentitású mesterséges intelligencia szereplőjének Wintermute/Neuromancernek az értelmezéséhez új, izgalmas értelmezési horizontot nyit. Az angol AI rövidítéssel Pat Cadigen játszik el hasonlóképpen Synners című regényében, ahol egy szereplőt Sam-I-Am-nek hívnak

²⁶⁰ „Bobby lehúnyta a szemét és Jackie-re gondolt. Egy hang hallatszott és tudta, hogy saját magából fakad. Önmagába nyúlt, a hang csak szólt, és Bobby megérintette Jammer deckjét. Gyere! Üvöltötte önmaga belsejében, s hogy mit hívott, nem tudta, de nem is érdekelt. Gyere hát! Érezte, hogy valami korlát leomlik, és a kaparászó érzés elenyészett.” Számláló nullára, 341.

Overdrive című románcokban.

A kiberpunk nem hisz a test és a lélek karteziánus oppozíciójában, „Vajon a cyberagy képes-e megteremteni saját szellemét?” teszi fel a kiberpunkra inkább jellemző kérdést Kuszanagi, a Ghost in The Shell című japán animében. Kuszanagi, bár maga is mesterséges lény (cyborg) diffúzióba lép egy felsőbbrendű mesterséges intelligenciával, a Bábjátékos, aki úgy működik, mint egy vírus, képes magát emberek agyába bemásolni és saját bábjaiként működtetni őket. Működik az allúzió: középkori rémtörténetekben az ördög szállja meg a halandó lelkeket, akarata bábjaivá téve őket. A Bábjátékos és Kuszanagi sajátos frigyük gyümölcseként létrehozzák a gépi evolúció következő fázisát. Kuszanagi, a cyborg, gépi méhében hordozza az új lényt, aki majd ember módon jön világra. Az elevenszülés pedig nem a gépi entitások sajátja, kizárólag az emberé. A film végén felsejlik, hogy ez az összeolvadás az emberek világát a Mátrix című filmben plasztikusan ábrázolt konszenzuális hallucinációvá alakította. A viselős Kuszanagi/Bábjátékos egy, a feketepiacról származó cyborg-kislány testében kilép (az azidáig) való világba, és felteszi a releváns kérdést: „Oly nagy a hálózat, merre induljak?”

Valami hasonló történik a kibertér-ciklusban is. Neuromancer/Wintermute (aki magát bibliai allúzióként égő csipkebokornak aposztrofálja) diffúziója a kibertérrel megnyitja az utat a transzcendens betódulása előtt, a regények szövete lépten-nyomon át van itatva valami természetes technológiai (kiberpunk katakrézis) transzcendenciával. „Neuromancer’s myth of the evolution of a new cosmic entity out of human technology is perhaps the only seriously positive version of the new situation – but even it offers only limited transcendence, since the world is much the same in Gibson’s second novel Count Zero (1986), set some years later.” – írja Csicsery-Rónay.

Valóban a világ csak hajszálnyira módosul, de a kibertér már nem az, ami volt. Neuromancer/Wintermute feloszlott a mátrixban és az a belőle fragmentálódó entitásokkal népesült be. Mint egy hagyományos teremtéstörténetben, ahol egy isten feláldozásával jön létre egy új világ. (Ez a téma többek között felbukkan az AKIRA című japán kiberpunk animében is.) Neuromancer/Wintermute feloszlásával, Kömlődy szavaival élve, létrejön

„Gibson vudu pantheonja”²⁶¹, a recepció pedig ennek kapcsán a bibliai metaforák és a vudu-mágia szövevényes szövetét térképezte fel a három románcban.²⁶²

Veronica Hollinger szerint a posztmodern világnézet kontextusa alapvetően a technológia s az ebből az állapotból következő kibernetikus dekonstrukció, mely többek között a „klasszikus természet/kultúra oppozíciót” is lebontja, s radikálisan jelenik meg a kiberpunk regényekben. „E kibernetikus dekonstrukció William Gibson *Neurománc*-ának (1984), annak a könyvnek az első lapjain vette kezdetét, amelyet ma a kiberpunk kvintesszenciájának tartunk (mondhatnánk: a „CP-alapműnek”). Gibson első mondata – „A kikötő felett úgy szürkéllett az ég, mint a TV képernyője műsorszünet idején” – megidézi a technika retorikáját, a természetet olyan metaforával írva le, amely az „organikus” és a „művi” között elmossa a határokat. Nem sokkal ezután Case, Gibson computer-cowboy-a a dobócsillagokat, e halálos fegyvereket szemlélve „egyszerre úgy látta, hogy ez alatt az olcsó krómcsillagzat alatt utazott idáig, és a végzete is ebben áll megírva.” A kibernetikus dekonstrukció következményeként az „emberi test sem lehet kivétel az organikus és a mechanikus elemek retorikai összevonása alól: a posztmodern város utcáin, melynek artériáiban információ lüktet, Case „mindenütt a biznisz táncát, az információ lüktetését, adat-hústömeget lát maga körül a feketepiac útvesztőiben...” az emberi világ önnön mechanikus rendszereit másolja, s az organikus és az anorganikus közti határ veszélyesen közel áll ahhoz, hogy újrarajzolhatatlanul elmosódjék.”²⁶³

A kibernetikus dekonstrukció az eredendően organikus ember és az eredendően anorganikus gép közötti határokat definiálja újra. Közkeletű a kiberpunk-recepcióban az emberi kiborgizáció fokozatairól, annak négy evolúciós szintjéről beszélni, mely a porcelánfogakkal és a művégtagokkal kezdődik, a mesterséges szívbillentyűk és a kontaktlencsék használata a második szintje, majd a pacemakerrel és a bionikus kezekkel ellátott emberekkel folytatódik, és az utolsó evolúciós szint az emberi agy és a gép közötti közvetlen kapcsolat, melyet Gibson regényeiben a fejbe épített számítógépes aljzatok, agyi

²⁶¹ KÖMLŐDI Ferenc, *Fénykatedrális*, Kávé, Bp., 1999, 96.

²⁶² Erről bővebben lásd: jelen értekezés: „Nyelvi alakzatok posztmodern viszontagságai” a kibertér-ciklusban fejezet.

²⁶³ HOLLINGER, Veronica, *Kibernetikus dekonstrukció Cyberpunk és posztmodernizmus*, Prae, 1999/1-2, 80-90.

elektródák példáznak. Kömlődi Ferenc a Fénykatedrálisban a kiborgizációt az emberi evolúció következő, Donna Haraway nyomán elkerülhetetlennek tartott fázisaként mutatja be.

A posztmodern fikció ontológiai kultúrdominánása

Szorosan a világnézeti posztmodern kérdéséhez tartozik a posztmodern fikció Brian McHale által meghatározott ontológiai kultúrdominánása. A „Hogyan tudom értelmezni ezt a világot?” modern ismeretelméleti problematikáját a posztmodern „Milyen világ is ez?” „Ki vagyok én ebben a melyik világban?” ontológiai kérdéseivel váltja fel,²⁶⁴ és a recepció tanúsága szerint ez az ontológiai aspektus, bár Kótai Péter szerint nem következetesen, tetten érhető a gibsoni románcokban is. „A *Neurománc* paradoxona abban rejlik, hogy miközben élénk állítja a cyberpunk világát, ennek ontológiai konzekvenciáit nem vonja le. Ugyanis sem a főszereplő, sem az elbeszélő horizontja nem egyezik meg a regényben mutatkozó jelenségek horizontjával.” – vélekedik Kótai. Szerintem azonban Gibson nagyon is levonja az ontológiai tanulságokat, csak hogy nem látványosan és teátrálisan hanem ironikusan jelennek meg ezek a konzekvenciák a kibertér-ciklus második és harmadik darabjában, már a kézenfekvő alapállapotban ábrázolva.

„A posztmodern szövegben ezt az” – a modernitás episztemológiaként meghatározott kultúrdominánsát – „ismeretelméleti indítékot ontológiai kényszer váltja fel. Többé nem a tudás problémája strukturálja a szöveget, hanem – amint a világ és a létezés meghatározandó kérdésekké válnak – maga a lét kerül a középpontba. A posztmodern fikció az ontológiai határok eltörlését viszi színre, világok összeomlásának és egymásba alakulásának bemutatásával.”²⁶⁵ – írja Bukatman. McHale szerint pedig: „Azáltal, hogy a különböző világok közeli találkozásait és konfrontációját jeleníti meg, a tudományos fantasztikus irodalom e világok szerkezetét és egymáshoz képest észlelt eltéréseit helyezi előtérbe. Tehát az ontológiai poétika ugyanazon alapvető, mögöttes szabályszerűségeinek engedelmeskedik, mint a posztmodern

²⁶⁴ V.ö. McHALE, Brian, *Constructing Postmodernism*, Routledge, London and New York, 1992, 147-157.

²⁶⁵ BUKATMAN, Scott, *Adatmezők közt: allegória, retorika és a paratér*, Prae, 2001/1-2.

próza.²⁶⁶ A posztmodern regények szereplőit egymáson elcsúszó zónák veszik körül, melyek között a határok a sorozatos áthágások következtében már nem realizálhatók. „A zóna különféle világok és ekképp különböző ontológiai állapotok ütközését teszi lehetővé.” A kibertérben, a Case számára ismerős világban Wintermute létezése és akarata generál olyan zónákat,²⁶⁷ ahol Case-nek folyton a saját ontológiai státuszát kell újra meg újra definiálnia. Ruth Curl nyomatékosan hangsúlyozza, hogy a Neurománc metaforikus struktúrája alapvetően ontológiai. „Gibson majdnem kizárólag ontológiai metaforát alkalmaz, amelyben a metaforikus szándék irányítja a hordozót. Case-nek a paradicsom elnyeréséért folytatott küzdelme egyben az emberiség gyökereihez való visszatérésért folytatott küzdelem is. A struktúra a körkörösség folyamatát követi, és – megfordítva Sterling analógiáját – visszavezeti magát a barlangba.”²⁶⁸

A Neurománcban olyannyira domináns a posztmodernre jellemző ontológiai problematika, hogy még a kibertér istene is a „Ki vagyok én ebben a melyik világban?” kérdésével szembesül, s mikor a kérdésre végül valamiféle válasz (a Szó) adódik, az isten is eljut a par excellence végső ontológiai válaszig: az isten halott. Neuromancer és Wintermute, a Mesterséges Intelligencia (az egyeztetési hiba szándékos, hiszen egy MI két megnyilvánulásáról van szó) így beszél magukról: „You might say what I am is basically defined by the fact that I don't know, because I _ can't _ know. I am that which knoweth not the word. If you knew, man, and told me, I couldn't _ know. _ It is hardwired in.”²⁶⁹ Magyarul: „Azt is mondhatnád, hogy azt, ami vagyok, alapjában határozza meg a tény, hogy nem tudhatom. Az vagyok, ami nem tudhatja a szót. Ha te tudnád, haver, és elmondanád nekem, akkor se lennék képes tudni. Ez belém van építve.”²⁷⁰

„Kezdetben vala az Ige. S az Ige vala Istennél. És Isten vala az Ige.”- mint köztudott, így kezdődik János evangéliuma. Isten szava, az Ige a

²⁶⁶ McHALE, Brian, *Világok összeütközése*, Prae, 1999/1-2.

²⁶⁷ Didaktikusabban és hangsúlyosabban jelenik meg például a zóna ügy Gáspár Andrásnál, aki a Két életem, egy halálomban a főszereplő Vogel Zsigmondot abba a kétségbeejtően bizonytalan helyzetbe taszítja, ahol két zóna, két párhuzamos világ közötti átcsúszáskor, felső beavatkozásra Vogel annak örjítő tudatában kerül át a vörösből a kék zónába, hogy egy testében két zóna Vogele él, és az egyiknek semmiképpen nem ott volna a helye.

²⁶⁸ CURL, Ruth, *A kiberpunk metaforái: ontológiai, episztemológiai és science-fiction*, Prae, 2001/1-2.

²⁶⁹ GIBSON, William, *Neuromancer*, Ace Books, New York, 1984.

²⁷⁰ GIBSON, William, *Neurománc*, ford.: Ajkay Örkény, Valhalla Páholy, Bp 1992, 225.

mítoszkritikai interpretációban, Northrop Frye-nál az apokaliptikus képiség egyik fő motívuma. Az Úr szava nemcsak a törvényé, hanem a megváltásé is. Az a szó, amely csak a passzívvá vált, védelmi rendszerétől, akaratától, Wintermute/Neuromancer esetében az őt védő JÉG-től (tűzfal) megfosztott tudatba hatolhat be. Isten igéje a szó nélküli szó, a néma szó, szépirodalmi toposz T. S. Eliot Hamvazószerdájában például így jelenik meg: „And the light shone in darkness and/ Against the Word the unstilled world still whirled/ About the centre of the silent Word.”²⁷¹ Ennek az elioti képnek a posztmodern visszhangját hallom Gibsonnál. Az apokaliptikus képiségben a Szó Jézusnak is megfeleltethető, Jézus pedig Isten gyermeke, aki az emberiség megváltásáért áldozza fel magát: Wintermute/Neuromancer feláldozva magát az ember-gép evolúció oltárán, a MI-k megváltásának csíráit ülteti el.

A Szót, az Isteni Igét, Isten kibernetikus posztmodern (de)konstrukciója nem ismeri, nem ismerheti, hiszen a számítógépes software password-jének, jelszavának az apokaliptikus képiségbe való transzformációjáról van szó. A „Vagyok, aki vagyok” transzcendens öndefiníciója pedig így jelenik meg a posztmodern ontológiai kultúrdominánsának dekonstruktív közegében: „Vagyok, ami nem tudhatja a szót.”

A bibliai nyelv és az apokaliptikus képiség felerősödését figyelhetjük meg Gibson stílusában ennél a résznél, és bár Ajkay Örkény Gáspár Andrásnak a gyakorlott Gibson-fordítónak a lektorálásával a szöveget egészen jól fordítja, itt mégsem tudja érzékeltetni a 'knoweth not' segédige stílárís értékét, mely éppen a részlet biblikus origóját nyomatékosítja, régies stílusával. A magyar szövegben a bibliai aspektus észlelését egy másik fordítási hiba is nehezíti. A fordítás nem érezteti, hogy a 'man' szó Gibson eredeti szövegében legalább két síkon értelmezhető, egyrészt az argóban, amelyet visszaad a 'haver' fordítás, másrészt viszont, a bibliai nyelvből származóan az isten/ember oppozícióban olvasható. Ha már itt tartunk: az 'It is hardwired in'-t sem a legszerencsésebben fordítja az 'Ez belém van építve' kifejezés. A 'hardwired in' ugyanis konnotációban áll egyrészt a számítógépes hardware kifejezéssel, mely metaforikusan a számítógép testét jelenti, másrészt a 'to wire' igével, ami a számítógépes zsargonban 'bedrótózni' jelentésben használatos inkább. Ez a

²⁷¹ ELIOT, T.S., *Ash-Wednesday*, Collected poems.

többször a 'belém van építve' kifejezésben egyáltalán nem jelenik meg.²⁷² Holott a kiberpunk egyik leggyakrabban emlegetett jelszava a „desire to be wired”²⁷³, a bedrótozódás vágya (amely különben tökéletesen tetten érhető vezérfórumának, a Wired magazinnak a nevében is) nem sikkadhatna el egy autentikus fordításban.²⁷⁴

Posztmodern tematika és motívumvilág a kibertér-ciklusban

Abádi Nagy Zoltán által a posztmodern regény tematikai ismérveiként felvázolt sajátosságok („a kaotikus, vagy éppenséggel összeesküvés jellegűvé szövevényesedett világ ábrázolása”, „ironikus apokalipszis”, „keresés motívum”, „a képtelenségekben való tobzódás”, „az Én diffúziója”, „a tény és fikció fúziója”, „az idő szétoldása”, „a beépített ellentmondásosság”²⁷⁵, metafikcionalitás stb.) közül sok jelentkezik a kiberpunkban is, és ezek az elemek különösen nyomatékosan tematizálják Gibson műveit.

A „*kaotikus, vagy éppenséggel összeesküvés jellegűvé szövevényesedett világ ábrázolása*” tapintható a kibertér-trilógiában, hiszen a három román közös szervező elve a káosz és az összeesküvés-elmélet. A főbb szereplők egytől egyik paranoiások. Turner, „szeme akár az üzött vadé”²⁷⁶, professzionális rejtőzködő. Case, aki piti kis alvilági seftesként él (elioti „hollow man”), mióta hacker tehetségét kiölték, több titkos szállodai szobát is bérel névtelenül, nem megy rendszeresen ugyanarra a helyre azonos időszakban, hiszen paranoiájának alapos oka is van: illegális foglalkozása és a városrész, ahol él: „Night City leginkább egy unatkozó tudós által kiagyalt, többszörös sebességre gyorsított szociáldarwinista kísérletre hasonlított. Állj le a nyüzsgéssel, és már el is sülyedtél nyomtalanul; de mozogj csak egy kicsivel gyorsabban a kellenél, és

²⁷² A fordítások problémáival kapcsolatban lásd még: előző lábjegyzet és a Gibson-fordítások című fejezet.

²⁷³ LOVINK, Geert, *Push média-kritika: a Wired magazin újjászületési stratégiáiról*, Buldózer Médiaelméleti antológia, Media Research Alapítvány, 1997, 127.

²⁷⁴ Nem tartom feladatommá a fordítások és az eredeti szövegek egybevetését, mert bár nyilvánvaló, hogy a fordítás mint erős interpretáció a recepció része, de ennek az értekezésnek a keretein messze túlmutatna a hatalmas fordítás-korpusznak a felelős és részletes vizsgálata. A további fejezetekben is gyakran ki fogok azonban térni a recepció számára fontos szöveghelyek eredetivel való egybevetésére, illetve nyomatékosítom, hogy a magyar nyelvű Gibson-recepció számára feltétlenül szükségesnek tartom az alapszövegek új kontrollfordítását és a szövegek kritikai gondozását.

²⁷⁵ ABÁDI NAGY Zoltán, *A posztmodern regény Amerikában*, Helikon, 1987/1-3, 7-42.

²⁷⁶ Mona Lisa 29.

már is megtörtént a feketepiac érzékeny felületi feszültségét. Így vagy úgy, de eltűnsz, és semmi sem marad utánad,” ... „Az üzlet itt állandó tudatalatti zsongás volt; a lustaság, óvatlanság, modortalanság, a bonyolult illemszabályok elleni legapróbb vétség elfogadott büntetése pedig a halál.”²⁷⁷ A magyar fordításba megint egy kis hiba csúszott: az eredeti szövegben (lásd.: 277-es lábjegyzet) az unatkozó tudós, ahogy az információs társadalomban ez illik a társadalmi kísérletet újjának folyamatosan a fast-forward (gyorstekerő) gombon való tartásával gyorsítja fel, mint ahogy a videón áttekerjük az unalmas részeket. Ez a technológiai metafora, amely metafora-típus dominánsan meghatározza Gibson stílusát, sajnálatosan elsikkad a fordításban.

A gibsoni utópia materiális és cyberterét a transznacionális nagyvállalatok, a kiberpunk terminológiában zaibatsuk²⁷⁸ uralják, melyeknek emberi léptékkel már nem is követhető érdekszerkezetek, szövetségeik, háborúskodásaik az emberi szubjektum számára transznacionális összeesküvésnek jelennek meg. A zaibatsuk rendszerek, melyeknek vére és éltetője az információ, s amelyek adatforgalmát időről időre, életüket kockáztatva minden akcióban, megcsapolják a mai hackerek és crackerek utódai, a kibertérbe csatlakozó konzolzsokék. Case is konzolzsoké, akit Wintermute/Neuromancer a kettős identitású gépi intelligencia bérel fel. Wintermute/Neuromancer egy családi nagyvállalat központi Mesterséges Intelligenciája (MI)²⁷⁹. A család szintén paranoiás, egy „rögeszmésen médiaellenes iparklán, amely orbitális otthona tökéletes elszigeteltségében működött”²⁸⁰, és akik „arra használták a pénzüket, hogy kimaradjanak a napi hírekből”²⁸¹, a rejtőzködés stratégiái voltak, anyagi eszközeikkel a kommunikációs rendszeren kívülre helyezték magukat.

A Wintermute/Neuromancer MI szervere Szabadparton van a materiális

²⁷⁷ *Neuromanc*, 15. „Night City was like a deranged experiment in social Darwinism, designed by a bored researcher who kept one thumb permanently on the fast-forward button. Stop hustling and you sank without a trace, but move a little too swiftly and you’d break the fragile surface tension of the black market; either way, you were gone, with nothing left of you ...” „Biz here was a constant subliminal hum, and death the accepted punishment for laziness, carelessness, lack of grace, the failure to heed the demands of an intricate protocol.” *Neuromancer*.

²⁷⁸ Multinacionális nagyvállalat. Hivatalnokának lenni: életmód.

²⁷⁹ „Önálló fejlődésre képes számítógép, amely önálló személyiséggel és gyakran állampolgársággal rendelkezik. Külön rendőrség vigyáz rá (Turing), hogy képességeit csak az ember szolgálatára, és ne saját fejlődésére használja.” Forrás: alt.cyberpunk hírcsoport cyberpunk FAQ archívuma.

²⁸⁰ GIBSON, William, *Mona Lisa Overdrive*, Valhalla Páholy, Bp., 1994, 108-109. A továbbiakban: *Mona Lisa* és oldalszám.

²⁸¹ *Mona Lisa*: 107.

világban. Szabadpart egy különleges sziget az űr végtelenében. Orbitális, Föld körüli pályára helyezett, spirális szerkezetű műhold. Szabadkikötő, üdülőközpont, illegális technológiák laboratóriuma, pénzmosó és a Tessier-Ashpool család lakhelye.

A család két alapítója klónozza gyermekeit, Jean-t és Jane-t, tíz pár egyforma, számozott példányt állítva elő belőlük, mutatván, mennyire belterjessé kívánnak válni, s hogy legfőbb stratégiájuk az elzárkózás és eltűnés lesz. Ki akarnak szállni az információs társadalomból. Szabadparton a család lakóhelyét, a Villa Straylight-ot és annak kibertérbeli kivetülését is zárolni kívánják. „Szabadpart gyorsított felvételen zöldült és virágzott ki, mesterséges hajnalok és szintetikus naplementék gyors egymásutánjában, buja, elszigetelt világ, amelyet tavak türkizkék ékkövei pettyeznek. Tessier és Ashpool előjöttek a nyitóceremóniára a Villa Straylight-ból, titkos tanyájukról az orsó csúcsán, és érdektelen unalommal bámulták az általuk teremtett tájat.”²⁸²

Az adatfolyamtól való szándékos elszigetelődés, s ennek folyományaként Wintermute/Neuromancer árulása azonban hamarosan a Tessier/Ashpool családtagok halálát indukálja és a vállalkozás csődjét. Végül a szimbolikus sziget, Szabadpart is darabjaira hull. Az orsó csúcsa, az otthon pedig a család utolsó megmaradt tagjával, Lady3Jane-nel és a kaotikus űrszeméttel együtt kisodródik az űrbe. A kisodródás rövid időre létrehoz Lady3Jane számára egy új, Hakim Bey-féle Időszakos Autonóm Zónát,²⁸³ ahol hamarosan Lady3Jane hús-vér burka is elporlad, csak virtuális térbe csatlakozott személyiségmátrixa bolyong tovább ártó szellemként a kibertérben. Új és új Szabadpartokat keres magának, melyeket aztán elér a kibertér kolonializációja, s Lady3Jane virtuális személyiségének megint új helyet kell keresnie. Stratégiája azonban nem sikeres, mert nem egy közösség tagjaként, hanem magányosan létezik, s szükségszerűen még örökéletűre tervezett virtuális teste is elenyész.

A Neuromanc másik női szereplője: Molly, aki nevet, foglalkozást, identitást változtatva Sally-ként feltűnik a Mona Lisa Overdrive-ban is, ahol Kumikóval, a legfőbb japán jakuza lányával egy jellemzően paranoid utazást tesznek a Sprawl-ba. Molly állandóan hátra néz, cserélgeti a taxikat, titkos ajtókon, vészkijáratokon keresztül megy át az épületeken és amikor Kumikó

²⁸² Mona Lisa: 127-128.

²⁸³ Erről bővebben lásd: jelen értekezés Alternatív történelem, a hálózat eredetmítosza fejezet.

rákérdez, hogy miért ez az óvatos bujkálás, csak annyit válaszol, hogy így szokta meg.

Az Abádi Nagy által megnevezett posztmodern tematikus szervezőelvek egyike, az *apokalipszis utáni állapot*, az *ironikus apokalipszis* kiinduló alaphelyzete a kiberpunk-trilógiának. Volt egy háború, célozgatnak rá, de a szereplők közül senkit nem érdekel. Csak annyit tudunk meg, hogy akkor pusztultak ki a lovak. Gibson úgy intézi el a nagy háborút, hogy egyszerűen nem volt kedve kidolgozni ezt a szálát. Az apokalipszis iránti érzéketlenség a science-fictionnel szembeni megkülönböztető eleme a kiberpunknak. A recepcióban H. Nagy kiemeli a posztapokaliptikus horizont jelentőségét. Az avant-pop teoretikusai ezt az állapotot ironizálják „a tegnapi karambol után” kifejezéssel, mely egy földrészeken keresztül vívott világháborút hiteles, kidolgozott történelmi beszámoló (v.ö. Gutenberg-galaxis és történelem, posztGutenberg-galaxis és történelmietlenség) helyett egyszerűen piti kis karambolla degradál. H. Nagy Péter a gibsoni posztapokaliptikus horizont megjelenését egyértelműen a kibertér-ciklus posztmodern vonulatának megerősítéseként értelmezi: „A posztapokaliptikus horizont viszonyítási pontját egy háború képezi, amelyről nem lehet tudni, pontosan mikor és kik között zajlott. Kiderül azonban, hogy az elektronikus hadviselés első olyan effektusáról van szó, amely vírusprogram alkalmazására épült. Ugyanakkor az akció részletes összeállítását egy számítógép végzi el, az olvasó pedig annak közbejöttével értesül a történetekről.”²⁸⁴

A „*keresés motívum*” többször és több szereplőnél is megjelenik a kibertér-ciklus románcában, Case a Neurománcban az elvesztett Paradicsomot²⁸⁵ keresi, vagyis a mátrixba csatlakozás lehetőségét, illetőleg Wintermute/Neuromancer eszközöként a hozzáférést a Tessier-Ashpool adatbázishoz, a password-öt a belépéshez. Wintermute/Neuromancer Case-t keresi, Molly és Case a megbízójuk után nyomoznak, és persze a legtöbb organikus és anorganikus főszereplő permanensen keresi a választ saját ontológiai státuszára is.

„A modern nagyváros magát az életet teszi paradoxszá. A cyberpunk-regényekben így tipikus, hogy nincs tájleírás: az információs társadalom

²⁸⁴ H.NAGY Péter, *Imaginárium III. Gibson*, Prae, 2001/1-2.

²⁸⁵ Erről bővebben lásd: jelen értekezés „A nyelvi alakzatok posztmodern viszontagságai” a kibertér-ciklusban fejezet.

betüremkedik a koponyánk mögé.”²⁸⁶ Nyilvánvaló tehát, hogy Abádi-Nagy kategóriái közül „*a képtelenségekben való tobzódás*” és „*a beépített ellentmondásosság*” egyértelműen tetten érhető a kiberpunkra jellemző konstrukciós elvben, a szervesetlen illeszkedésben is. Köztudottan maga a kiberpunk is ilyen kifejezés, mely a high tech-low life ellentmondását hordozza, sőt Eric S. Rabkin rávilágít arra is, hogy már alapszavai, a cyborg és a cyberspace szavak is beépített ellentmondással terheltek: „A science-fiction természetesen szintén létrehoz oxymoronokat egy olyan narratív grammatika segítségével, melyek az oxymoronokat egyfelől ismerőssé, másfelől pedig kényszerítő erejűvé teszik, ahogyan a kiválóan felépített cyborg szóban, ami a cybernetic organism ellentétből származik, illetve az újabban a konszenzuális hallucináció helyett használt cyberspace. ... A cyberspace nemcsak oxymoron, hanem egyben olyan koncepció is, melyet kizárólag oxymoron segítségével hoztak létre: a konszenzuális hallucináció fogalma révén.”²⁸⁷

„*Az Én diffúziója*” benne lüktet a kibertér-ciklust mozgató disire to be wired-ben, ami Bobbyt és Caset inspirálja, pontosabban a kibertérrel való egyesülés és az abban való szétoszlás vágyában, amely Wintermute/Neuromancer törekvéseiben, illetve az agykártyába zárt Dixie Flatline esetében figyelhető meg, aki szolgálataiért cserébe agykártyájának teljes kitörlését kéri.

„*A tény és fikció fúziója*” a kibertérben mint Delany-féle paratérben, a stimfilmekben Mona Lisa és Bobby Newmark anyja²⁸⁸ esetében, illetve a kábítószer okozta hallucináció tényként való interpretációjában testesül meg. Kibertér: „Gibson fiktív világaiban a számítógép előállította fiktív világok – az emlékezet technológiai szimulákrumai – a valóság alternatívájává válnak, ami az emlékezet elektronikus infláció általi leértékelését eredményezi.”– írja Brooks Landon aztán figyelmeztet: „Pontosabb lenne azonban, ha megfigyelnénk, Gibson Neuromanc-trilógiájában miként kelnek versenyre a számítógépek az emberi memóriával, olyan virtuális cybertér konstrukciókat kínálva, melyek egyenrangúak a valóság ember alkotta emlékképeivel.”²⁸⁹ H.

²⁸⁶ RABKIN, Eric S., *Eldönthetlenség és oxymoronizmus*, Prae, 2001/1-2.

²⁸⁷ RABKIN, Eric S., *Eldönthetlenség és oxymoronizmus*, Prae, 2001/1-2.

²⁸⁸ Bobby anyja, miután az apja elhagyta, a szimstim filmekbe menekült, és Bobbynak sokszor az a kísérteties érzése támadt, hogy a stimfilmek szereplői az ő gazdag és sikeres családtagjaik, mert anyja úgy beszélt róluk, mintha bármikor beléphetnének az ajtón.

²⁸⁹ LANDON, Brooks, *Nem az, ami volt: memóriatulcsordulás a digitális narratívákban*, Prae,

Nagy Péter különösen fontos momentumként idézi meg azt a részletet a Neurománcból, ahol Wintermute/Neuromancer Case emlékképeiből épít egy virtuális helyet a találkozó számára. „Wintermute elsőként egy fehér fénykockaként jelenik meg a cybertérben, majd Case emlékezetszilánkjából állítja össze magát (Deane, Zone, Finn személyiségmodelljeként ölt alakot), a bejövő információmennyiség feldolgozhatóságának érdekében „humanizálja” adatállományát. Az így létrejövő párbeszéd során az MI rekonstruálja, materializálja Chiba City-t és Manhattant is, a történet kiindulópontjának helyszíneit. A kapcsolat közben tehát Case saját mesterséges emlékezetével találja magát szemben.”²⁹⁰ H. Nagy nem említi, de véleményem szerint a fehér fénykocka kép rendkívüli módon emlékeztet Arthur C. Clarke Űrodüsszeiájának fekete monolitjára, melyben egy új, a magasabb intelligenciák által benépesített univerzum van („Istenem, tele van csillagokkal.”).

Reális simstim-fikció: „Az Angie-stimfilmeket műanyagtokban tárolták. Találomra kiválasztott egyet, a körmével felhasította a csomagolást, belökte a kazettát a hasítékba, és felrakta az elektródákat. Nem gondolkozott; a kezei maguktól is tudták, mi a dolguk, két barátságos állat, amik sose bántanak őt. Az egyikük megnyomta a PLAY gombot, és Mona elmerült az Angie-világban, ami patyolattiszta volt, mint a jobbfajta drogok.” Kótai Péter Veronica Hollingerrel és Scott Bukatmannal szemben nem érzi a tény és fikció fúzióját elég markánsnak a románcokban megjelenő szimstimek esetében: „A szimstim kapcsolat szövegszerű leírása megkülönböztethetetlen a kapcsolaton kívüli léttől, azonban az elbeszélő itt is meghúzza a határokat, amelyek nélkül a két világ felcserélhetősége kaphatna hangsúlyt. A szövegben mindig meg van különböztetve a szimstimen belüli és kívüli kapcsolat (cezúrával is jelölve). Másrészt ez a kapcsolat nem teljes, a „lovass” el van rekesztve a jeladó belső világától. Case amúgy is idegenkedik a szimstimtől, amely számára „hús-játék.”²⁹¹

Reális drog-fikció: „Case nem értette a sionitákat.”²⁹² Aerol, különösebb biztatás nélkül, előadott egy mesét egy bébiról, aki a homlokából pattant ki, és eliramodott a hidroponikus ganja erdejébe. – Na'on kicsi bébi, testvér, nem

2000/1-2.

²⁹⁰ H. NAGY Péter, *Imaginárium III. Gibson*, Prae, 2001/1-2.

²⁹¹ KÓTAI Péter, *Fordított szimmetria? William Gibson: Neurománc*, Prae 2000/1-2.

²⁹² A Neurománcban szereplő szekta neve, akik egy elhagyott, Föld körüli pályára állított űrállomáson rendezték be kommunájukat, és Wintermute, „a Mute” az Istenük.

összabb, mint a zujjad. – Tenyerével végigdörgölte barna homlokának egy sértetlen foltját és elmosolyodott. – Ez a fű hatása – közölte Molly, amikor Case elmondta neki a történetet. – Nem sok különbséget tesznek az állapotok között, tudod? Ha Aerol azt mondja neked, hogy ez megtörtént, nos akkor velem meg is történt. Ez nem annyira marhaság, mint inkább költészet. Világos?”²⁹³ A sioniták hétköznapijait a folyamatos drogfogyasztás ritmizálja, illetve sajátos liturgiájuk, melyet állandó monoton zenei kíséret mellett folytatnak. A drog és a zene olyan révületet okoz, mely már nem válik el a sionita-valóságtól.

Kótai Péter szűkszavú interpretációjában ehhez a témához kapcsolódóan a következőket olvashatjuk: „A regényben többfajta szimuláció létezik, ezek az észlelőjük számára realitásokként hatnak. Mégsem kérdőjeleződik meg annak a világnak a valódisága, amelyben ezek – a mátrix, a szimstim, az agykártya, az MI-k, a kiiktatóchip vagy a drogok virtualitásai – léteznek. Pedig már a regény nyitómondata a relativizált világok lehetőségét ígéri. A várost többször is egy nyomtatott áramkörhöz vagy a kibertérhez hasonlítja az elbeszélő: „ez az egész valahogy furcsán és nagyon távolról, de a mátrixakciókra hasonlított. [...] Ninseit [...] egy adatmezőnek láthatod.” A város lakói adatokhoz hasonlóak, amelyeknek sajátos „tánca” adatáramlásuk. Ninsei és a mátrix hasonló entitásoknak tűnnek: „az ég statikus sercegésből átváltott a mátrix színtelenségébe”.²⁹⁴

„Az idő szétoldása” mint posztmodern szervező elv a kibertér-ciklusban is érzékelhető: a „kiberidőben, mely, mint egyfajta metaidő magában foglalja a „szentséges idő” koncepcióját.”²⁹⁵ „E zónákban” – értsd paratér, mint Gibsonnál a cybertér – „a térbeli krízist az idő mélységes válsága kíséri, egy olyan esemény, amely de Man szerint „összhangban van egy eredendően temporális végzet fölfedésével”, más szavakkal a szubjektum elkerülhetetlen halálával és a nem-én létezésével.”²⁹⁶

A Gibson szövegek *metafikcionalitása* messze nem olyan erőteljes, mint

²⁹³ Neurománc, 142. „Case didn’t understand the Zionites. Aerol, with no particular provocation, related the tale of the baby who had burst from his forehead and scampered into a forest of hydroponic ganja. ‘Ver’~ small baby, mon, no long’~ you finga.’ He rubbed his palm across an unscarred expanse of brown forehead and smiled. ‘It is the ganja, Molly said, when Case told her the story. ‘They don’t make much of a difference between states, you know? Aerol tells you it happened to _him._ It’s not like bullshit, more like poetry. Get it?’” Neuromancer.

²⁹⁴ KÓTAI Péter, *Fordított szimmetria? William Gibson: Neurománc*, Prae 2000/1-2.

²⁹⁵ STRATE, Lance, *A kiberidő megtapasztalása*, ford. Drótos László, in: Replika, 1995/19-20, 219-225.

²⁹⁶ BUKATMAN, Scott, *Adatmezők közt: allegória, retorika és a paratér*, Prae, 2001/1-2.

mondjuk Italo Calvino Ha egy téli éjszakán egy utazó című írásáé. „A változás lényege, hogy visszaszorulóban van a metafikció, inkább önreflexivitássá szelídül, és a mű önproblémáin kívülre is tekint.”²⁹⁷ A metafikció, önreflexivitásként azonban tapintható a kibertér-ciklusban a Cornell-dobozok motívumban. A Szabadpartról leszakadt kaotikus űrszemétként lévő elemekből két magányos, némiképpen örült vándor egy lakható részt alakít ki, melynek egyik terében működik a dobozkészítőgép. A dobozkészítő szobájában a gravitáció nélküli térben kavargó Tessier-Ashpool család után maradt használati tárgyak otthagyott mikro-univerzuma. A dobozkészítő egy szerkezet, mely mechanikus karokkal és fogóeszközökkel van felszerelve, vezérlője pedig Wintermute/Neuromancernek a mátrixban való diffúzió után lebutult szoftvere. A dobozkészítő bricolage-technikával szelektálja a lassan örvénylő tárgyakat, és dobozokba rakja őket. A dobozok aztán a műkereskedelemben kerülnek. A bricolage-technológiával készülő műalkotások alkotási folyamatában nem nehéz ráismerni Gibson deklarált írói technikájára. A dobozkészítő dobozai megfeleltethetők Gibson szöveg szemétként építkező románcainak. Scott Bukatman tanulmányában kimerítően elemzi ezt a párhuzamot: „A Neuromanc retorikai effektjei a Gibson (aki a műfaj első barkácsolójának (bricoleur) tekinthető) alkalmazta idiolektusok szoros összeolvadásán alapszanak. Ha a cybertér olyan, „mint egy tetszőleges kockákból” összeállított film, akkor a regény nyelvére ugyanez áll (utalhatnánk itt többek között Burroughsra). Gibson prózája éppúgy, mint a Számláló nullára című regényben szereplő Cornell-dobozok, más művészetek, más területek törmelékeire épül, és csakúgy, mint a Cornell-doboz tere, ez is mélységesen allúzív és alapvetően titokzatos. A szöveg tere mélyen a kultúrában gyökerezik, és explicit módon foglal magában más írókat, műfajokat és hangokat.”²⁹⁸ Egy rövid megjegyzés a Számláló nullára című románcban valójában nem Cornell-dobozokról van szó, Cornell egy a regény idejénél korábban alkotó művész volt. A Cornell-dobozoknak, *nem* Cornell által készített szimulákrumai kerülnek ki a dobozkészítő-gép mechanikus kezei közül.

²⁹⁷ ABÁDI NAGY Zoltán, *A posztmodern regény Amerikában*, Helikon, 1987/1-3, 32.

²⁹⁸ BUKATMAN, Scott, *Adatmezők közt: allegória, retorika és a paratér*, Prae, 2001/1-2.

„A nyelvi alakzatok posztmodern viszontagságai”²⁹⁹ a kibertér-ciklusban

Még Gibson legelutasítóbb kritikusai, Aldiss és Wingrove is kénytelenek elismerni, bár szűkszavúan, hogy a Neurománc „Amitől figyelemreméltó debütálás – inkább, mint figyelemre méltó regény – az Gibson stílusa:”³⁰⁰

A rajongó kritikus, Larry McCaffery, Aldissnál bőbeszédűbben méltatja Gibson stílusát: „A *Neurománc* mégsem az elődöknek köszönheti sikerét, hanem eredeti látásmódjának, a friss, oxigéndús próza technológiából és egyéb technológiákból kölcsönzött meghökkentő hasonlatainak és metaforáinak, melyek közül a legerőteljesebb a computer-mátrix kibertér-metaforája, ahol az adatok és az emberi tudat táncra kelnek, ahol szó szerintivé teszik és gépesítik az emlékezetet, ahol a multinacionális információrendszerekből elképzelhetetlenül gyönyörű és komplex, misztikus, de mindenekelőtt *embertelen* struktúrák keletkeznek.”³⁰¹

A Neurománcban az egyik legalapvetőbb metafora bibliai: a románc kiinduló állapota: Case megkísértése és az Édenkertből való kiűzetése: „Case számára, aki a cybertér testetlen mámoráért élt, ez maga volt a kiűzetés a Paradicsomból. Cowboy-fénykorának kedvenc bárjaiban egyre csak nőtt elittudata, s vele együtt az ernyedte megvetés minden hús-vér test iránt. Most, hogy tehetsége odalett, Case fogoly volt önnön testének hús-börtönében.”³⁰² Ruth Curl nyomatékosan felhívja a figyelmet arra, hogy a románcban lévő ontológiai metaforikus struktúrák egyes számú hordozója a számítógép. Olyannyira, hogy a számítógép-metafora túlnő a szövegen, bekebelezve azt felfalja még a szöveg óvatlan olvasóját is. „A Neurománcban a számítógép annyira áthatja a szöveget, akkora „túlhatalma” van, hogy rajta kívül minden más eltűnik, és az olvasó majdnem megsemmisül. Mindez olyan gyakran ábrázolásra kerül, hogy a számítógép mint egyszerű segédeszköz többé már nem létezik. A számítógép megszűnik egyszerű metaforának lenni, inkább univerzális hordozóeszközként kezd viselkedni, létrehozandó a kulturálisan

²⁹⁹ ABÁDI NAGY Zoltán, *A posztmodern regény Amerikában*, Helikon, 1987/1-3, 29.

³⁰⁰ ALDISS, Brian W., WINGROVE, David, *Trillió éves dáridó. A science-fiction története*. I-II. Fordította Nemes Ernő. Budapest-Szeged, 1994-1995, Cédrus Kiadó – Szukits Könyvkiadó, 491.

³⁰¹ McCAFFERY, Larry, *Larry McCaffery interjúja William Gibsonnal*, Prae, 1999/1-2.

³⁰² GIBSON, William, *Neurománc*, ford.: Ajkay Örkény, Valhalla Páholy, Bp 1992, 13.

determinált szándékok túlcsoportosítását.”³⁰³ A regény legalapvetőbb metaforikus struktúrája a mátrix. „A mátrix olyan szituáció vagy környező szubsztancia, amelyben valami létrejön, fejlődik vagy tartalmazódik.”³⁰⁴ A mátrix-Édenkert azonosítható az anyaméhkel is, ahonnan Case kiűzetik, és ahova az isteni küldetés elvégzésének jutalmaképpen újra visszatérhet. Lee Hauser írja Gibson mátrix-metaforájáról: „az elektronikus világ, mint rácsos padló felett lebegő, fényesen sugárzó geometriai alakzatok képe jelenik meg, melyek adatstruktúrákat és bonyolult rendszereket jelképeznek.”³⁰⁵ A recepció gyakorlatilag egyetért abban, hogy a kibertér- vagy mátrix-metafora a legfontosabb szervező elve a kibertér-ciklusnak:

„Miután a cyberteret – azt a hátborzongatóan valóságos „teret”, melyet a computerrel összeköttetésbe lépő emberi elmék töltenek ki – „az emberiség elképzelhetetlenül összetett konszenzuális hallucinációjaként” jellemezte, így folytatja: – Oké – mondta Bobby, felfogva végre. – Akkor mi a mátrix? Mi a cybertér? – A világ – mondta Lucas.”³⁰⁶ – nyomatékosítja Veronica Hollinger.

Újabb bibliai allúzióként említem, hogy a sioniták a bűnös Babilonnak (Bábelnek) látják a Mátrixot. „– Mit láttál haver? – Babilont – mondta Aerol szomorúan, visszaadta neki az elektródákat, és elrúgta magát lefelé a folyosón.”³⁰⁷

A gibsoni metafora ilyenképpen soha nem használódik el, nem lesz halott metaforává. Tematikusan: „Mivel a számítógép ezen az ontológiai módon kerül metaforizálásra”.³⁰⁸ Illetve technikailag azért, mert a metaforikusság-metonimikusság Gibsonnál jellemzően posztmodern vonásként mindig permanens és nem statikus, ugyanakkor beépített ellentmondásossággal jár együtt. A beépített ellentmondásosság egyik domináns költői eszköze, a szinesztézia pedig rendkívül fontos stíluseleme a gibsoni szövegkorpusznak.³⁰⁹ Scott Bukatmann Adatmezők közt: allegória, retorika és a paratér című

³⁰³ CURL, Ruth, *A cyberpunk metaforái: ontológiai, episztemológiai és science-fiction*, Prae, 2001/1-2.

³⁰⁴ CURL, Ruth, *A cyberpunk metaforái: ontológiai, episztemológiai és science-fiction*, Prae, 2001/1-2.

³⁰⁵ HAUSER, Lee, *A „hasznos” hálózat*, Replika, 1994/június.

³⁰⁶ HOLLINGER, Veronica, *Kibernetikus dekonstrukció Cyberpunk és posztmodernizmus*, Prae, 1999/1-2, 80-90.

³⁰⁷ GIBSON, William, *Neurománc*, ford.: Ajkay Örkény, Valhalla Páholy, Bp 1992, 143.

³⁰⁸ CURL, Ruth, *A cyberpunk metaforái: ontológiai, episztemológiai és science-fiction*, Prae, 2001/1-2.

³⁰⁹ Erről bővebben lásd: jelen értekezés Kiberpunk és posztmodern fejezet.

tanulmányában, a Cybertér íze és A paratér szinesztéziája és retorikája fejezeteket a sci-fi-írók, és hangsúlyosan Gibson szinesztéziás látomásainak szenteli. Úgy véli, Gibson Alfred Bester szinesztéziás trópusait is felhasználja, a kibertérbe csatlakozók érzéki keveredésének és zavarának ábrázolására. Bukatmann így magyarázza a szinesztézia előretörésének okait a posztmodern prózában: „A szinesztétikus észlelés nem a kivétel, hanem a szabály. Számunkra azonban csak azért nem nyilvánvaló, mert tudományos ismereteink a tapasztalat súlyát máshova helyezték. Így tehát elfelejtettünk látni, hallani és általában véve érezni, annak érdekében, hogy a testünkben és a világból levezethető tapasztalatok megfeleljenek annak, amiről a tudósok meggyőztek minket, hogy látnunk, hallanunk és éreznünk kell.”³¹⁰ Ezen a konszenzuson a fenomenológiai észlelés túlhaladva: „A sci-fi retorikai dekonstrukciója eszerint a fenomenológiai vizsgálódás és definiálás kettős narratív folyamatát végzi, míg a szinesztézia a retorikai és észlelési újrakörvonalazás átfedéseit reprezentálja.”³¹¹

A számítógépes paratér mint univerzális Édenkert-metaforán kívül is sok olyan képet találunk Gibsonnál, melyek egyértelműen biblikus origójúak. Az egyik mitikus hacker-szereplő például, McCoy Pauley, alias Dixie Flatline a „kibertér Lázára”, aki a hackermitológia szerint egy adattolvajlás során majdnem egy JÉG áldozatává vált, de csoda történt és feltámadt, ahogy Jézus segítségével Lázár az Új Testamentumban. Történetesen nem is egyszer, mert jóval később, testi halála után virtuális személyiségét letöltötték egy agykártyára, és a kibertérbe csatlakoztatva ezt újra élni kezdett. Kótai szerint a regényvilág karakterei ezt érthetetlen csodaként értelmezik. Eric S. Rabkin tanúsága szerint pedig „Az olvasó nézőpontjából ez a tudottan halott ember egy tökéletesen funkcionáló karakter”³¹² a románcban, hiszen a mátrixba csatlakoztatva Case skilljeivel megegyező karakterként képes működni. Dixie Flatline nemcsak Lázár, hanem dantei allúzióként Vergilius is „egy halott hacker számítógép generálta szelleme”, a számítógép pedig valójában egy MI egyik fele, Neuromancer, akinek a neve is erre utal. A Necromanta varázsló ugyanis a halottakat képes szolgálatába állítani. Kömlődi Ferenc kitér erre a szójátékra a Fénykatedrálisban³¹³, de nem hangsúlyozza eléggé, hogy a Necromanta az nem

³¹⁰ BUKATMAN, Scott, *Adatmezők közt: allegória, retorika és a paratér*, Prae, 2001/1-2.

³¹¹ BUKATMAN, Scott, *Adatmezők közt: allegória, retorika és a paratér*, Prae, 2001/1-2.

³¹² RABKIN, Eric S., *Eldönthetetlenség és oxymoronizmus*, Prae, 2001/1-2.

³¹³ KÖMLŐDI Ferenc, *Fénykatedrális*, Kávé, Bp., 1999, 104.

egyszerűen csak varázsol, hanem holt lelkeket használ fel saját céljai elérésére. A románc kibertérben kibontakozó kulcsjelenetében Neuromancer nevének megfejtése az egyik lehetséges válasz az ontológiai kérdésre: „Te vagy a másik MI. Te vagy Rio. Te vagy az, aki meg akarja állítani Wintermute-ot. Mi a neved? A Turing kódod. Mi az?” ... „Neuromancer – mondta a fiú.” ... „A holtak földjére vezető út. Oda, ahol most vagy, barátom. Marie-France, az úrnőm, ő készítette elő ezt az utat, de az ura megfojtotta, mielőtt elolvashattam volna napjai könyvét. Neuro, az idegekről, az ezüst ösvényekről. Romancer. Nekromancer, nekromanta. Megidézem a holtakat. De nem, barátom – és a fiú rövid táncot lejtett, barna lába nyomokat rajzolt a homokba –, én vagyok a halottak és az ő földjük. – Nevetett. Sirály rikoltott. – Maradj! Ha az asszonyod kísértet is, nem tud róla. Te se fogsz tudni róla.” ... „Case, édesem – mondta Linda, és megérintette a férfi vállát. Nem – mondta Case. Levette a dzsekijét, és átnyújtotta neki. – Nem tudom – mondta –, talán te itt vagy. Akárhogy is, de hűvösödik. Megfordult és elballagott...”³¹⁴ A dialógus a kibertérben zajlik, egy Neuromancer által generált valóság-hű tengerparton. Miközben az olvasó elfeledkezik arról, hogy paratérben történnek az események, a valóságos világhoz hű környezetben is kivirágzik egy újabb, belső kibertér-metafora: mikor Neuromancer táncol, lába nyomokat hagy a tengerparti homokon: vagyis a szilikon chipet programozza.

A regény ontológiai terét uraló kibertér metaforán kívül a „Másik folytonosan visszatérő metafora a tüköré. A tükör mint az illúzió, a nem valóságos dolgok képe sokszor felbukkan a történet során. Molly beépített tükörszemüvegével Chiba city jellegzetes lakója. A szem a lélek, az őszinteség, a megismerhetőség ősi toposza, így ennek elfedése Chiba city illuzórikus voltát mutatja. Csakhogy Case nem virtuális világot, hanem hazug manipulációt lát benne. Case egy sebészeti bolt kirakatában nézeget egy mesterséges húsdarabot, amelyre rávetül a járókelők tükörképe. Ebben a tükörjátékban látja meg Molly

³¹⁴ Neurománc, 314-315. „You’re the other AI. You’re Rio. You’re the one who wants to stop Wintermute. What’s your name? Your Turing code. What is it?” „Neuromancer,’ the boy said, ...” „The lane to the land of the dead. Where you are, my friend. Marie-France, my lady, she prepared this road, but her lord choked her off before I could read the book of her days. Neuro from the nerves, the silver paths. Romancer. Necromancer. I call up the dead. But no, my friend, ’ and the boy did a little dance, brown feet printing the sand, I am the dead, and their land.’ He laughed. A gull cried. ’Stay. If your woman is a goast, she doesn’t know it. Neither will you.” „Case honey,’ Linda said, and touched his shoulder. No’, he said. He took off his jacket and handed it to her. I don’t know,’ he said, ’may be you’re here. Anyway, it gets cold.’ He turned and walked away...” Neuromancer.

tükrös szemüvegét. Molly identitása a Chiba citybeli emberek tükörképességéé: „A nő az épület hatalmas fehér előcsarnokának arannyal pettyezett tükörfala előtt álldogált, gumit rágott, és szemlátomást a saját tükörképében gyönyörködött.” Az egymásban tükröződő világok játéka nem tud kibontakozni a regényben: „Terzibasdzsián szürke öltönyös, aranykeretű tükörszemüveget viselő fiatalembernek bizonyult.” Miután leveszi szemüvegét, Mollyra néz és elmosolyodik: „Így már jobb, ugye? Különben csak tunel-végtelenséget kapnánk, tükröket a tükrökben...” A tükör elfedése Case számára egy „illúzió” szertefoszlását jelenti: „egy fekete tükörsík, amely megbillent, és a férfi máris higannyá lett”. Chiba city látszatvilágának képe összekapcsolódik az arctalansággal és felejtéssel: „[Case] Egyszerre azon vette észre magát, hogy az általa Chibában megölt három ember arcát igyekszik felidézni. [...] Ütött-kopott, háromkerekű, tükörablakos teherautó robogott el mellette, platóján üres műanyaghengerek csörömpöltek.”³¹⁵ A tükörmotívum illetően módon való állandó szimulációja, bár nem Gibson könyvével kapcsolatban írja, Kulcsár Szabó Ernő szerint posztmodern vonás. „Mint általában a szövegcentrikus irányzatokat, úgy a posztmodern alkotásait sem jellemzi szimbolizálható témák, vagy motívumok előnyben részesítése. Ha mégis vannak ilyenek, azok egyike okvetlenül a tükörmotívum, ... A tükörtechnikák lényege – az alkalmazás formáitól függően változott ugyan, de általánosan a tükörkép és a tükrözött tárgy azonosságának gondolatából vezethető le.” A gibsoni tükörmotívum leginkább a Baudrillard-féle szimulákrumra emlékeztető „tunel-végtelenség”, a kiberpunkok foncsorozott napszemüvegei egymásba bámulnak. Kömlődi Ferenc felhívja a figyelmet arra, hogy a cyberkultúrához tartozó techno DJ-k pultjainak tükrös felülete is a szimulációt szimbolizálja.³¹⁶

A metaforikus struktúrán kívül a teremtés-tematika az oka annak, hogy sokszor a románc nyelvezete bibliaivá válik, erre utal például a „testetlen ujjongás” kifejezés. A biblikus hang egyfajta szóbeliségre emlékeztető szövegszervezést is indukál: Gibson szövegei hemzsegnek a mellérendelésektől, melyek gyakran, *fragmentumszerű*³¹⁷ felsorolássá töredeznek, ahogy a

³¹⁵ KÓTAY Péter, *Fordított szimmetria? William Gibson: Neurománc*, Prae, 2000/1-2.

³¹⁶ KÖMLŐDI Ferenc, *Virtuális szeretők*, Filmvilág, 1997/9.

³¹⁷ Az Egy hologramrózsa törmeléke című novellában a fragmentum szimbolikus metaforáját is megírja Gibson: „Parker csak fekszik a sötétben, és a hologramrózsa ezernyi töredékét idézi. Csak egy hologram képes erre: rendbehozva és megvilágítva minden apró darab feltárja a rózsáé teljes képét. Ahogy tovább hullott deltába, magát látta már a rózsának: minden szétszóródott

Neuromancer harmadik fejezetének felütésében is: „The islands. Torus, spindle, cluster. Human DNA spreading out from gravity’s steep well like an oilslick.”³¹⁸ Diszkontinuitás fedezhető fel az élőszó erejével ható sionita nyelvezetben is. A sioniták szlenges, töredezett nyelve tele van rövidítésekkel és elharapott, szó-töredék jellegű szavakkal. Gibson a mondat szintjénél kisebb elemeket is töredezetté teszi. A sionita szövegszervezésben a posztmodern nyelvi-áthágások, Scott Bukatman³¹⁹ kifejezésével élve a retorikailag eltorzított nyelv alakzatai lokalizálhatók. „A posztmodern esztétikának és írásmodornak fontos eszköze és következménye a fragmentáltság.” – írja Abádi Nagy, és idézi Clarence Majort, miszerint: „A töredék minden, amink lehet.”³²⁰

A fragmentáltság jellemző Gibsonnál a szöveg alacsonyabb szintjein, például a mondatok szerkesztésében, ahogy az iménti példa mutatta, ugyanakkor a magasabb szövegszintek is fragmentáltak, s ez szorosan összefügg a posztmodernre szintén jellemző filmelvűséggel, mely a gyors, hirtelen vágások alkalmazásával lendületet és videoklipszerű montázs-hatást kölcsönöz az írott szövegnek. Gibson stílusára Aldiss és Wingrove szerint tapinthatóan Burroughs és Delany hatottak, McCaffery pedig úgyszintén felhívja a figyelmet „William S. Burroughs és J. G. Ballard vágótechnikájának, sorjázó disszociált alakzatainak gibsoni alkalmazására.” Valamint a „tudomány, a történelem, a popkultúra és a halandzsanyelvek fekete humorral fűszerezett finom elegyére Thomas Pynchon regényeiben.”³²¹ A filmelvűség a posztmodernben az autonóm fikciógenerálás egyik sikeres eszköze. „Ez a kaleidoszkópszerű, nyüzsgő, punkosított high-tech furcsaságokkal zsúfolt regény a hallucináció harsány színeivel idézi meg a modern városi lét elviselhetetlen könnyűségét.”³²² A kibertér-ciklus utolsó románcában H. Nagy Péter ezeknek a harsány színeknek az eltompulását lokalizálja: „Gibson legújabb regénye, a *Mona Lisa Overdrive*

töredék felfedte teljességét, melyet sohasem fog megismerni - lopott hitelkártyák - kiégett külváros - bolygók együttállása egy idegen életében - tank ég egy országúton - egy lapos csomagocska kábítószer - egy betonon élesített rugós kés, éles, mint a fájdalom.

Azt gondold, egymás töredékei vagyunk, s így volt ez mindig?” GIBSON, William, *Egy hologramrózsa törmeléke*, ford.: Molnár Dániel, kézirat, az Interneten terjesztve.

³¹⁸ Neuromancer, 49.

³¹⁹ BUKATMAN, Scott, *Adatmezők közt: allegória, retorika és a paratér*, Prae, 2001/1-2.

³²⁰ Abádi Nagy a fragmentáltság kifejezésre két újabb szinonímát is javasol David Lodge nyomán, a diszkontinuitást és a hézagosságot. Úgy vélem azonban, hogy a kiberpunk horizont számára a tökéletes mégis a fragmentáltság kifejezés, mert a fraktál mint a káoszelmélet egyik fontos eleme tematikusan is szövegszervező elvként működhet az ilyen prózában. ABÁDI NAGY Zoltán, *A posztmodern regény Amerikában*, Helikon, 1987/1-3, 28.

³²¹ McCAFFERY, Larry, *Larry McCaffery interjúja William Gibsonnal*, Prae, 1999/1-2.

³²² McCAFFERY, Larry, *Larry McCaffery interjúja William Gibsonnal*, Prae, 1999/1-2.

(1988), bár ugyanabban az univerzumban játszódik, mint a *Neurománc* és a *Count Zero*, oly mértékben előtérbe helyezi az egyéniséget, hogy a külső részletek Gibson korábbi munkáira igencsak jellemző színe és ereje szükségszerűen eltompul.”³²³

A kísérleti műegész

Abádi Nagy Zoltán a következő, a posztmodern szöveg egészében mérhető sajátosságokat sorolja elő, melyeket a kibertér-ciklusban is könnyen lokalizálhatunk: képkollázs, multimedialitás, lenyűgözően fantasztikus történet és dokumentativitás együttes érvényesülése, hibrid-próza, és néger vudu-mágia.

A *képkollázsszerűség* tapintható, bár nem a végletekig vitten jellemzi a kibertér-ciklus románcait. A képkollázs-érzetet táplálja a dinamikusan változó metaforikus, metonimikus struktúra, különösen erősítik az időről időre megjelenő, beépített ellentmondásosságot hordozó szinesztéziák, és az alapvetően nominális stílus, az egymás mellé rendelt szavak katalógusszerű elősorolása.

A *multimedialitást* fokozottan érzem megvalósulni a *Neurománcban* és a ciklus másik két románcában, hypertextualitásként/hypermedialitásként elemeztem a posztmodern próza ezen sajátosságának megnyilvánulásait a kiberpunkban, jelen értekezés A kiberpunk megjelenési formái, szöveg, film, zene → hypermediális művészet fejezetben.

A *lenyűgözően fantasztikus történet és dokumentativitás együttes érvényesülése* több szinten, és az azokat szintetizáló kísérleti műegészben is lokalizálható. Ennek jelei: a tény és fikció radikális összemosásának minden, az előző fejezetben elősorolt esete, Gibson írói attitűdje, mellyel a XX. század pulzusán tartja az ujját, és realista prózát akar írni a fantasztikus jövőben és a jövő való világán kívül még egy konszenzuális hallucinációban is játszódó történet, melyben dokumentációs pontossággal leírt társadalom és hatáselemzéseket is olvashatunk. Veronica Hollinger erről így ír: Gibson „Éles kritikai élű víziója szerint a glóbusz hamarosan a transznacionális cégek hatalmi körzeteire oszlik fel, amelyek között a vadkapitalizmus valamennyi eszközének

³²³ H.NAGY Péter, *Imaginárium III. Gibson*, Prae, 2001/1-2.

bevetésével folyik majd az ipari kémkedés, az információ-csempészet...³²⁴

A Gibson-recepció kitüntetetten foglalkozik a posztmodern próza *műfaji hibriditásának* kérdéseivel, amelyre Abádi Nagy tanulmányán kívül többek között már Jameson elméleti rendszerében is találunk utalásokat. „A posztmodernizmusokat éppen a bővli és a giccs, a tv-sorozat és a Reader’s Digest-kultúra, a reklám, a motelek, az éjszakai show-k és a B kategóriás hollywoodi filmek, a rémregény, a románc, a populáris életrajz, a bűnügyi történet, a science-fiction vagy a fantasy-regény repülőtéri ponyva kategóriáival dolgozó ún. parairodalom „lebecsült” tájképe nyűgözi le: nyersanyag, amit már nem egyszerűen csak „idéznek”, ahogy valószínűleg Joyce vagy Mahler tette volna, hanem saját lényegükké olvasztják”.³²⁵ H. Nagy Péter a következő műfajokat lokalizálja a kibertér-ciklusban: fantasy, sci-fi, detektívregény, western, kém-történet, realista regény. Lance Olsent fordítva és idézve: „Nemcsak a fantasy és a sci-fi világát hozza össze, hanem a detektívregény (sivár környezet, kliptechnika, „kemény fiúk”-dialógus), a western (Molly csizmája, fegyvere és fekete ruhája a gonosz cowboy archetípusára emlékeztet), a kém-történet (Molly részben titkosügynök, részben kisstílű bérenc, az összeesküvés bemutatása) és a realista regény (az alvófülke egy jelenlegi olcsó japán hotelszoba pontos leírása) világát is.”³²⁶

A posztmodern kísérleti műegészben megtalálható *néger vudu-mágia* a kiberpunk-mozgalom által is újrafelfedezett mitikus háttér sík. A kiber-szekták közül több gyökerezik ebben a hiedelemvilágban, illetve a pszechidelikus drogok és tamtamok ütemére beálló techno-révülések is sok szálon kapcsolódnak a vuduhoz. A néger mágia Gibson kibertér-ciklusának második és harmadik románcában jelenik meg. A Változás Napján a Tessier-Ashpool család MI-je által szervezett Villa Straylight akció Neuromancer/Wintermute diffúziójában kulminál. A mesterséges intelligencia, kijátszva a Tessier-Ashpool jeget és a MI-ket felügyelő Turing-rendőrséget, Case segítségével kiszabadul, kapcsolatot keres a Centauri-rendszerben épített MI-vel, és feloszlik a

³²⁴ HOLLINGER, Veronica, *Kibernetikus dekonstrukció Kiberpunk és posztmodernizmus*, Prae, 1999/1-2, 80-90.

³²⁵ JAMESON, Frederic, *A késői kapitalizmus kulturális logikája*, ford.: Vástyán Rita, in: Testes Könyv I., szerk.: Kiss Attila, Kovács Sándor S.K., Odorics Ferenc, Ictus és JATE Irodalomelmélet Csoport, 1996, 415. Erről bővebben lásd: jelen értekezés: Kiberpunk és posztmodern fejezet.

³²⁶ H. NAGY Péter, *Imaginárium III. Gibson*, Prae, 2001/1-2.

kibertérben. „Szóval elég nehéz megmagyarázni, miért hullott szét a mátrix mindenféle vudu szarságra, amikor találkozott ezzel a Másikkal,...”³²⁷ A róla leszakadó programok gyakorlatilag egymással laza kapcsolatban álló, önálló entitásokként működnek a mátrixban, egy olyan politeista szerveződést hozva létre, melynek istenei mesterségesek, hívei pedig a velük üzletelő kiberpunkok. A pantheont Gibson a vudu isteneinek mintájára dolgozza ki. A mesterséges isteni entitások összefoglaló neve a Loák ők azok, akik meglovagolják a hívőt, a hálózatba becsatlakozó konzolcowboyt vagy a médiumot. Angie Mitchell az egyetlen, akit a hálózatba csatlakozás nélkül is el tudnak érni a mátrix istenei, mert apja biochipeket helyezett közvetlenül az agyába, illetve vudu szövegezésben: vévéket rótt a fejébe. Az egyik főszereplő, Beauvoir, ha becsatlakozik a mátrixba, maga is a Loák lovasa, vudu főpap lesz. Ő az, aki a Számláló nullára című regényben megtanítja Angie-t arra, amit addig csak sejtett: „Az álmok valódiak – mondta; barna arca fénylett a verítéktől. Megtanította neki azoknak a nevét, akiket álmaiban látott. Megtanította, hogy minden álom egy közös óceánból táplálkozik, és megmutatta, hogy az ő álmai miért mások és miért ugyanolyanok. Egyedül te tudsz egyszerre hajózni a régi tengeren és az újon, mondta. New Jersey-ben istenek lovagolták meg.”³²⁸ A Mona Lisa Overdrive című románcban Malibun újra meglátogatják: „Aki eljött hozzá, az Mamman Brigitte volt, vagy más néven Grande Brigitte, akit egyesek Samedi báró asszonyának vélték, mások viszont úgy hívták őt: a Legöregebb Halott.”³²⁹

A vudu pantheon, ahogy Kömlődi Ferenc nevezi, ugyanolyan dinamikus metaforikus struktúra, mint a mátrix, nem pedig statikus konstrukció. A Loák nem különülnek el teljesen egymástól, és Legba mint fő isteni entitás, aki a keresztény hagyományban az első pápának, Szent Péternek felel meg, sem egyértelműen kikristályosodott alak, hanem ide-oda alakuló amorf képzet. H. Nagy Péter megkísérli ezt a kaotikus pantheont szétszálazni: „... a cyberteret benépesítő figurák már nemcsak a high-tech társadalmak computerszimbólumai alapján szituálódnak, hanem egyfajta Haitiről származtatható vudu alapú vallást is implikálnak. Ugyanakkor a Loák neveinek és funkcióinak teogóniai konnotációi újabb kettős referencialitást feltételeznek, mivel megfeleltethetők a

³²⁷ Mona Lisa, 293.

³²⁸ Mona Lisa, 29.

³²⁹ Mona Lisa, 27.

keresztény hagyomány egyes elemeinek is. E transzcendenciájától megfosztott posztmodern cyber-antropológiában Danbala Wedo (a kígyó), Ougoy Feray (a háború lelke), Baron Samedi (a temetők ura), Legba (Szent Péter) és Ezili Freda (Szűz Mária) identitásának kiterjesztője nem más, mint a már említett, a mesterséges intelligencia által kreált konnektivitás.³³⁰

JOHNNY MNEMONIC, VIRTUÁLFÉNY, IDORU

„Most már az eltűnés módozatain kell töprengenünk”.

Paul Virilio

A Johnny Mnemonic című, magyarul a stilárisan és tartalmilag nem igazán eltalált Johnny, a kacattár címet viselő novelláról a magyar recepcióban gyakorlatilag csak Kömlődi Ferenc Fénykatedrálisában és néhány H. Nagy-féle lábjegyzetben olvashatunk annyit, hogy a Neurománchoz hasonlóan „szintén az emlékezet manipulálhatóságának kérdését veti föl.”³³¹ Pedig, bár a Neurománccnál korábbi, sőt nyilvánvalóan azt megelőlegező novella, a fragmentum-szerű szövegezés sokkal következetesebben jelenik meg ebben a szövegben, mint akár a Neurománccban. A számítógépes kódfejtő, Jones a delfin, megnyilvánulásainak tipográfiaileg is megkonstruált töredékességének ábrázolásában, rejtvény és képvers egyszerre található meg:

V V V V

V V

V V V V V

V V

V V V V

Vörös horogkereszt ágai hajladozni látszottak a lencsék tükrében.³³²

A filmes adaptáció magyar címe nem veszi át a Johnny, a kacattár

³³⁰ H. NAGY Péter, *Imaginárium III. Gibson*, Prae, 2001/1-2.

³³¹ H. NAGY Péter, *Imaginárium III. Gibson*, Prae, 2001/1-2.

³³² GIBSON, William, *Izzó króm*, ford.: Bóday Tamás, Gáspár András, Hoppán Eszter, Szántai Andrea, Szántai Zsolt, Valhalla Páholy, Bp., 1994, 24.

fordítást, hanem megtartja a mnemonic kifejezést, ami valószínűleg szerencsésebb is. A mnemonika az emlékezet tudományát jelenti, amely jobban korrelál a memóriaüzlet, a számítógépes memória túlsordulásának és az emlékezet manipulálhatóságának kérdéseivel, melyek a novellát és az adaptációt tematizálják. A Johnny Mnemonic a kiberpunk kedvelt témáját dolgozza fel: adatrablásról szól. Egy transznacionális cég feltalálja az új világjárvány, a Fekete Kór ellenszerét, de elemzőik szerint még nem jött el a piacradobás ideje, ezért visszatartják. A kutatásban részt vevő orvosok azonban ellopják a dokumentációt, és egy mnemonikus futár segítségével elküldik a betegséggel vakon küzdő humanitárius szervezetnek. A cég emberei folyamatosan a futár nyomában vannak, akinek mesterségesen kibővített memóriájából a tár kicsisége miatt szinaptikusan szívároog az információ. A filmben megjelenik a Neurománc egyik fő helyszíne, a japán Chiba City, egyik fő szereplője Molly, a borotvalány „de valahogy sem a néhány korai Cronenberg-film, sem a *Johnny Mnemonic* nem keltett túl nagy visszhangot.”³³³ – írja Strausz László³³⁴, és hasonló szellemben jegyzi meg Kömlődi: „Az ős-kiberpunk William Gibsont nehéz filmre adaptálni. A *Johnny Mnemonic* nagyot bukott, pedig a rendező, Robert Longo mindent bedobott: posztapokaliptikus nagyvárosi dzsungelt, 21. századi csúcstechnológiát, észveszejtő digitális ketyeréket. Csak Gibson szellemét nem ragadta meg...”³³⁵ Sz. Molnár Szilvia pedig arra hívja fel a figyelmet, hogy a filmben az emberbe ültetett fémalkatrészek elidegenítő hatásának bemutatása arra mutat, hogy a CP tematikája a computerizált világ emberre tett hatását vizsgálja.³³⁶ A filmes adaptáció kapcsán sem tudunk meg ennél többet a magyar fogadtatásról.

A Virtuálfény és az Iduro című románcot kevésbé említi a magyar recepció, csupán Kömlődi összefoglaló jellegű munkájában, a Fénykatedrálisban, illetve néhány Filmvilágban megjelent elemzésében, és jelen értekezés szerzőjének Az elkerített város című tanulmányában olvashatunk róluk.

³³³ STRAUSZ László, *Celluloid implantáció A Titanic filmfesztivál Möbius-filmszalagjai*, Filmkultúra, 1999.

³³⁴ Erről bővebben lásd jelen értekezés: A kiberpunk megjelenési formái, szöveg, film, zene – hypermediális művészet

³³⁵ KÖMLŐDI Ferenc, *New Rose Hotel*, Filmvilág, 1999/11.

³³⁶ SZ. MOLNÁR Szilvia, *Virtuális teátrum II. SOFTMODERN megTESTesülések, avagy a Cyberpunk filmek vizualitása*, Prae, 2001/1-2.

Megtudhatjuk, hogy a Virtuálfény története napjainkban, a XXI. század első évtizedében, Kaliforniában játszódik, és egy véletlenül ellopott nagy értékű virtuális szemüveg körül bonyolódik. Kalifornia valami apokalipszis után két szövetségi államra szakadt. „A Virtuálfény világa ma is létező – kissé eltúlzott – valóság.”³³⁷ Gibson azzal is erősíti a tény és fikció egybemosásának posztmodern törekvésait, hogy Jamazaki nevű karaktere, aki japán szociológus hallgató, szájába tudományos jellegű (de fiktív) társadalomleírásokat ad.

Az Akira Új Tokió, 2019. című Kömlődi-filmkritikában a kiberpunk és a japán animék visszacsatolási pontjával kapcsolatban kerül szóba az I doru című regény: „Shiba már Gibson Neuromancerében is fontos szerepet játszott, az új regény, az 1996-os I doru pedig a jövő század földrengés utáni Tokiójában játszódik. A hatás kölcsönös: az elmúlt tíz év rajzfilmjeit döntően befolyásolta a cyberpunk-irodalom és -filozófia.”³³⁸

Az I doru szintén egy klasszikus kiberpunk-témával, ember és gép nászával foglalkozik. A románc egy hús-vér zenész és egy virtuális énekesnő fiktív kibertérbeli egybekeléséről szól, miközben dokumentumszerűen reális leírást ad a rockegyüttesek körül kialakult rajongói klubokról, s ugyanakkor az ellenállás és rejtőzködés stratégiáit is modellezi, mely a Hakim Bey-féle Időszakos Autonóm Zóna elmélet továbbfejlesztett változata.³³⁹ A románcbeli időszakos zóna neve Hak Nam, az Elkerített Város. Az Elkerített Város lokáció nélküli hely a kibertérben, melyet javarészt fiatal, tokiói kiberpunkok tartanak fenn. Mintájául a tokiói Császári Palota, a Tiltott Város szolgál. A hely azért lehet viszonylag állandó, azért nem kell a benne élő közösségnek elköltöznie onnan és másik helyet keresnie a letelepedésre, mert nincsen lokációja³⁴⁰, tehát nem található meg semmilyen keresővel a kibertérben. Önmagába, befelé szerveződik, az információt elnyeli, mint a fényt egy fekete lyuk, de kifelé nem bocsát jelzéseket. „Chia az ábra közepére mutatott. Az mi? Fekete lyuk. Az eredetiben valami szellőző. – Chiára nézett. Tokióban is van egy fekete lyuk. Azt láttad? Nem. A Palota. Nincs kivilágítva. Éjszaka, magasról a Császári Palota egy fekete lyuk.”³⁴¹ Az Időszakos Autonóm Zónák soha nem lehetnek a

³³⁷ KÖMLŐDI Ferenc, *Fénykatedrális*, Kávé, Bp., 1999, 103-104.

³³⁸ KÖMLŐDI Ferenc, *Virtuális szeretők*, Filmvilág, 1997/9.

³³⁹ Erről bővebben lásd: jelen értekezés, Alternatív történelem, a hálózat eredetmítosza fejezet. V.ö.: KÖMLŐDI Ferenc, *Fénykatedrális*, Kávé, Bp., 1999, 115-116.

³⁴⁰ Helymeghatározás az Interneten: például www.mta.hu, www.szabad-part.hu

³⁴¹ I doru,

multinacionális gazdaságok által irányított globalizált világ törvényeinek bomlasztói, csak a Törvény határainak szélén, annak ismeretében képesek korlátozott áthágásokra,³⁴² partizánakciókra: adatlopásra vagy a számlaforgalom megcsapolására, etc. Legfőbb stratégiájuk az adatforgalom figyelemmel kísérése, lecsapolása és ezzel párhuzamosan, saját területük adatforgalmának tökéletesen hozzáférhetetlenné tétele.

A románcbeli Elkerített Város mítosza a következő: „Állítólag egy közös irtófájjal kezdődött. ... Valakinek az az ötlete támadt, hogy kifordítja az irtófájlt. Igazából nem így történt, érted, csak így mesélik: hogy Hak Nam alapítói bedühödtek, mert a net régen teljesen szabad volt, azt csináltál, amit akartál, de aztán a cégek és kormányok másképp gondolták, hogy mit szabad és mit nem. Úgyhogy ezek a fickók nekiláttak bontani. Egy kis zugot, részt, mint a szövetet. Mindenből egyfajta irtófájlt csináltak, mindenből, ami nem tetszett nekik, aztán az egészet kifordították. ... És átnyomták a túloldalra ...”³⁴³ Ennyi a mítosz, a létrejött lokalitás, az ellenvilág egy hihetetlenül összetömörített file-okból álló, befelé növekvő és minden bejövő információt elnyelő komplexum, ahol összesűrűsödnek az elméletek és a gondolatok. A kívülálló számára láthatatlan és hozzáférhetetlen adatsziget. Információs fekete lyuk, ahol nem működik a rentábilis–nem rentábilis lineáris kódracionalizmusa. Lakói szorgosan vigyázzák autonomitását, folyamatosan óvják, építik és védelmezik. „Az Elkerített Város része a netnek, de nincs rajta. Itt nincsenek törvények, csak egyezségek.”³⁴⁴

Az eltűnés-megmutatkozás logikája azonban szükségszerűen ennek a helynek a felfedezését is indukálja. Hiszen Hak Nam folyamatosan, hihetetlen iramban nő, s lakói egyre többen lesznek. Tehát egyre nagyobb nyilvánosságot kap. A nyilvánosság bekúszik a töréspontokon keresztül, a Hely a közeljövőben szinte biztosan felfedeztetik, kitárják és megmutatják ... s aztán elnéptelenedik. William Gibson *Idoru* című románc a *Mesék az újjáépítésről* című fejezettel zárul, az eltűnés-megmutatkozás-eltűnés dinamikája szükségszerűen a következő fázisba lép: az Elkerített Város mellett épül az új, titokzatos pantheon, az *Idoru* szigete. A soron következő határzóna.

³⁴² V.ö.: BATAILLE, George, *Az áthágás*, Café Babel, 1994/1-2.

³⁴³ *Idoru*: 228-229.

³⁴⁴ *Idoru*: 219.

A magyar Gibson-recepció a kibertér-ciklus mellett kitüntetetten foglalkozik az Egy hologram rózsza törmeléke, a New Rose Hotel és a Gernsback Continuum című novellákkal, melyek talán Gibson legjobb szövegei. Az Egy hologram rózsza törmeléke az egyetlen Gibson-szöveg, melynek két magyar fordítása is fellelhető. A populáris interpretáció számára: Szántai Zsolté, mely a Valhalla Páholy által kiadott Izzó króm című kötetben jelent meg, és Molnár Dániel, mely mostoha módon csak az Interneten olvasható, de amely az irodalomtudományi interpretáció alapanyagaként is megállja a helyét. A novella, tudhatjuk meg Veronica Hollingertől: „a jelenkori technika metaforáival fejezi ki az „én” körvonalazatlanságát, töredezettségét.”³⁴⁵ Az első két szöveg között szoros szövegek közötti összefüggések lokalizálhatók, a New Rose Hotel című filmes adaptáció e két szöveg hasonlóságából konstruálódott.

A filmben a transznacionális cégek világalma kiteljesedett, ahogy a magyar Gáspár András világában ez már a Kiálts Farkast-ban adekvát. Veronica Hollinger értő és alapos elemzéséből idézem: „Az ebben a szituációban ténykedő főszereplők (fegyvereik kivételével!) némileg a középkori kalandorokra emlékeztetnek. Hősünk két outsider, aki értékrendjével egy letűnt világot képvisel. Fox csupán a szükséges napi adrenalinszint érdekében vág a hajmeresztőnek tűnő akcióba, X számára viszont a nagy rakás pénz jelenti a vonzerőt. Ezek reményében egy agytröszt-tudóst kísérelnek meg a konkurencia kezére játszani. Tervüket egy naivnak tűnő énekeslány segítségével viszik véghez, akire a csábító szerepe jut a hadműveletben. A parti viszont ettől bonyolultabb, hiszen a lány X szeretője, így a kapcsolatuk mondhatni új alapokra helyeződik, mikor Sandii pasijától kap megbízást a doktorunk meghódítására.”³⁴⁶ Idáig akár lehetne a Count Zero alapállapotának vázolója is a történet, de a végkifejlet annál sokkal borúsabbra sikeredett. X és Fox nem profik, szükségszerűen elbuknak. A filmes adaptáció rendezője alapvetően másként ábrázolja a CP világot, mint a Johnny Mnemonic rendezője: „Ferrara

³⁴⁵ HOLLINGER, Veronica, *Kibernetikus dekonstrukció Cyberpunk és posztmodernizmus*, Prae, 1999/1-2, 80-90.

³⁴⁶ HOLLINGER, Veronica, *Kibernetikus dekonstrukció Cyberpunk és posztmodernizmus*, Prae, 1999/1-2, 80-90.

letisztult világában nem vagyunk arra utalva, hogy a történetet övező jövőbeli világot tárgyak vagy más külső jelzések alapján állítsuk össze. A szinte kizárólag belső jelenetek sorozatából álló film olyan szikár, puritán helyiségeket alakított ki, ahol a hangsúlyos üresség teremti meg a hideg légkört. A kastélyszerű épületbelsőben forgatott képek még rá is erősítenek a klasszicizáló hangulatra: retro-cyber világot látunk. Ugyan már Gibsonnál is a „látvány” helyett inkább az intrikus cselszövések révén kelt életre a jövővízió, de ha lehet, Ferrara még tovább csupaszítja a cselekményt azzal, hogy minden tulajdonképpeni történést a dialógusokban futtat le. Ez a hangsúlyosan kiüresedett világ annál erősebben emeli ki a film második, klipszerű részét, ami az emlékezés rekonstrukciós munkáját ábrázolja. X-nek menekülnie kell: kiderül, hogy tervük nem igazán úgy sikeredett, ahogy eltervezték, Sandii az ellenség kezére játszotta őket, Foxot pedig likvidálja az ellenség. Egy kapszulaszerű „hotelszobában” agonizálva látjuk viszont, ahol emlékezetében vájkálva görcsösen vetíti magának (és nekünk) újra és újra a kulcsjeleneteket. A terv, majd Sandii beszerzése, az első találkozó a doktorral egy hotelben... Kezdetben arra gyanakszunk, hogy Ferrara hülyének néz bennünket! Harmadszorra majd negyedszerre látjuk már ugyanazt a jelenetet – miért?! És lassan kezd derengeni. Legkevésbé sem ugyanazokról a képekről van szó. Leheletfinoman változtatja meg Ferrara a képsorokat. Először csak a kamerát helyezi kissé feljebb, majd még feljebb, így lassan megváltozik az atmoszféra. A feje fölül fényképezett X kiszolgáltatottsága nyilvánvaló, de ez nem tűnt még fel, amikor a kamera egy „beszélgetőpartner” helyzetét vette fel. Sandii kedves mosolya számító-intrikussá válik egy alulról rögzített közeliben. Majd a dialógusok is kezdenek átalakulni a visszajátszások során. Igaz, csak néhány szó változik meg, vagy a hangsúly kerül máshová, de ennyi tökéletesen elég az idáig lineárisnak és egyértelműnek tűnő történet szálainak reménytelen összezavarására. A képek szövetei fellazulnak, a párbeszéd karaktere új értelmet nyer a szemszögváltások miatt – lassan adagolja Ferrara Fox és X nagy cselének teljes csődjét, és valami egészen új összefüggés, értelem bukkan elő. Gyanítom, minden néző fejében aszerint, hogy milyen sorrendben és hangsúlyokkal rendezi újra magában a visszakösző kockákat.”³⁴⁷

³⁴⁷ HOLLINGER, Veronica, Kibernetikus dekonstrukció Cyberpunk és posztmodernizmus, Prae, 1999/1-2, 80-90.

Veronica Hollinger alapos interpretációjával valójában pillanatnyilag a magyar tanulmányírók szövegei közül egyet sem lehet korrelációba állítani, Sz. Molnár Szilvia, aki érzékeny és értő „Virtuális teátrum” sorozatában sorra vesz majd minden kiberpunk filmet, a *New Rose Hotel*ről említést sem tesz, Kömlődi pedig csupán egy felszínes ismertetőt nyújt a Filmvilág olvasói számára, a periférikus „Láttuk még” rovatban, illetve néhány megjegyzést a Fénykatedrális Digitális mesebirodalom című fejezetében. Kömlődi legfontosabb észrevétele a *New Rose Hotel*tel kapcsolatban a cím elemzése: mely nem egyszerűen Új Rózsát jelent, vagy Madame Rose, az egyik szereplő neve jelenik meg benne, hanem összeolvasva és megfejtve a posztmodernre és Gibsonra is jellemző szórejtvényt, a *New Rose Hotel* Neurózis hotelként értelmezhető. A Neurózis Hotel elnevezés pedig a főszereplő alapelkiállapotának jelzése. „Ferrara visszafogott: nincsenek pazar gyilkosságfüzerek, nem patakzik a vér. Pedig patakozhatna: a nagyvállalatok (ezúttal a Maas és a Hosaka) irányítói könyörtelenek, cselekedeteiket a telhetetlen profitéhség és a még több hatalom iránti vágy mozgatja. Összecsapásuk tárgya Hiroshi, a milliárdokat érő japán genetikus. Ő DNS-kutatással és manipulálással foglalkozik... És a testi gyönyörök nagy kedvelője. Fox (Christopher Walken), X (Willem Dafoe) és Madame Rose (Annabella Sciorra) az információ-kalózkodás nagymesterei. Céljuk Hiroshit a Maastól a Hosakához csábítani. Erről elmélkednek, amikor egy gyönyörű prostituált, Sandii (Asia Argento) személyében színre lép a végzet: ő csábítja majd el a zsenit. A terv túl jól sikerül... Megnyugodhatunk: még a 21. századra is maradt némi romantika. Holott Gibson nem romantikus. És Ferrara sem az. Viszont az érzelmek úgy hömpölyögnek, olyan erővel ütik szíven a nézőt, mint a *Kék bársony*ban. Merthogy a *New Rose Hotel* a nyolcvanas évek elején íródott, a mozgókép-adaptáció '98-as, a sztori pedig kétezer-valahányban játszódik, de a hangsúly ezúttal nem a jövő feltérképezése. Mintha egy antik melodramát látnánk, csak a háttérelemek módosultak. Tömény és fojtó minimalizmus.³⁴⁸

A magyar recepcióban kitüntetett helyet foglal el a Gernsback Continuum című novella, mely szintén a *Burning Chrome* kötetben jelent meg. A science-fiction-irodalom eredetmítosza szerint az európai (luxemburgi) születésű, Amerikába emigrált Hugo Gernsback volt a science-fiction alapító

³⁴⁸ KÖMLŐDI Ferenc, *New Rose Hotel*, Filmvilág, 1999/11.

ősatyja. 1926-ban megjelent *Amazing Stories* című magazinja az első SF-kiadvány, ő a műfaj névadója, és az ő nevét viseli az SF legfontosabb díja, az Hugo.

A mítosz erőteljesen tartja magát sci-fi berkekben, noha Brian W. Aldiss Billió éves dáridó és Trillio éves dáridó című könyveiben többször is lehántani igyekezett a mitikus mázat a szerinte tehetségtelen és pénzsóvár íróról és kiadóról. „Könnyű belátni, hogy Hugo Gernsback (1884-1967) egyike volt azon katasztrófáknak, amik a science-fictiont sújtották.”³⁴⁹ – írja. Elismeri, hogy a science-fiction elnevezés Gernsbacktól származik, de bizonyítja, hogy az *Amazing Stories*-t megelőzően már több ilyen jellegű magazin is útjára indult. Gernsbackot vádolja azzal, hogy a sci-fi gettóba záródott, amelyből azóta sem látni a kiutat. Ez a Gernsback, illetve az őáltala elkészített és többször felhasznált sci-fi regény-készítő technika, melyben a technológiailag fejlett jövő társadalomképe gyakorlatilag megegyezik a szöveg születési idején fenálló állapot felületes bemutatásával, hiszen a fantáziából a társadalmi változások elképzelésére már nem futotta, tehát ez a Gernsback-i szöveghagyomány a novella címadója, és az *Amazing Stories* illusztrációi népesítik be a novella virtuális terét „szemiotikai kísértetekkel.”

Valójában ennek a sci-fi képnek ironikus paródiájaként olvasható a szöveg. „Sci-fi a sci-firől”, posztmodern metafikció. „A „The Gernsback Continuum” egy huszadikszázad-eleji futurizmust parodizál, amely az emberi létállapot változását nem ismerte el; egy olyan futurizmust, melynek szemei előtt az „anyag” változása lebegett, nem pedig az emberi viszonyoké (a történeti távolság persze megkönnyíti az efféle jövőképek bírálatát). Gibson történetének félkegyelmű főhősét egy soha-nem-lesz jövő „szemiotikai szellemei” látogatják, egy olyan jövő szellemei, melyben – hogy Jamesont idézzük – „a mi egész múltunk csupán egy pillanat.” E „hallucinációk” tetőpontján két egyensúlyozó alakot lát egy hatalmas város szélén, mely a *Metropolis* (1926) vagy a *Things to Come* (1936) városképeit idézi.”

Gondolatait illusztrálandó Hollinger idézi Gibson novellájából azt a részt, amely patetikus iróniával vetíti szinte közvetlenül az olvasó retinájára a klasszikus pop-zárójelenetet, melyet Aldiss is megelőlegez nekünk, mikor a

³⁴⁹ ALDISS, Brian W., WINGROVE, David, *Trillió éves dáridó. A science-fiction története*. I-II. Fordította Nemes Ernő. Budapest-Szeged, 1994-1995, Cédrus Kiadó - Szukits Könyvkiadó.

Gernsback-féle sci-fi kötelező sémáit írja le: „[A férfi] átkarolta [a nő] derekát, és a város felé mutogatott. Mindketten fehérben voltak. ... A férfi mondott valami bölcsét és megfellebbezhetetlent, a nő pedig bólogatott. ... Ők voltak Álma Hercegei. Fehérek, szőkék, és bizonyára kékszeműek. Amerikaiak. ... Büszkék voltak, boldogok, tökéletesen elégedettek világukkal és önmagukkal. És az Álomban az *övék* volt ez a világ. Baljósan édeskés volt az egész, mint egy Hitler Jugend-propaganda.” – így Gibsonnál. „A hős és a csodaszép leány egymásba szeret (vagy kitüntetést kap, vagy eltemeti a papát, vagy megtisztul), miközben odafent a csodás újhold ragyog.”³⁵⁰ – így az Aldiss által felvázolt séma zárójelenetében.

A félkegyelmű főhős, aki olyan jelenségeket fényképez, tehát dokumentál (tény és fikció egybeolvadása), amelyek valójában nem léteznek, de a képeken látszanak, kutyaharapást szőrivel, a popkultúrával és a gonosz médiával kúrálja magát.

Hollinger nem csupán a Gernsback-i sci-fi hagyomány karikatúráját látja a novellában: „Gibson novellája” – írja – „nem pusztán a naiv utópizmus kifigurázása; véleményem szerint arra a – hol mulatságos, hol veszedelmes – korlátoltságra is figyelmeztet, amely benne rejlik minden olyan – szűk ideológiai alapokon nyugvó – jövőképben, amely jogosnak érzi, hogy „egyetemes érvénnyel” nyilatkozzék, és amely önnön „természetes” vagy „abszolút” voltát hirdeti.”³⁵¹

H. Nagy Péter Hollinger észrevételeinél is tovább mutató jelenségeket talál a szövegben: „E rövid novella ugyanakkor saját műfajközi megalkotottságának ironikus olvasatát is nyújtja” ... „Gibson műve mindenekelőtt egy olyan elbeszélői teret vázol fel, melynek összetevői vizualitás és textualitás interaktív jelenlétére utalnak.” ... „A novella ebből fakadóan (vagy inkább ezzel agybehangzóan) arra épül, hogy a különféle vizuális effektusok, mint az eldöntetlenség alakzatai és a 30-as évek popkultúrájából öröklött nyelvi klisék miként rekontextualizálódnak egy olyan elbeszélés terében, amely „elmásolja” ezeket, és reflektál identitásuk elkülönböződésére. Mindez kihatással van az elbeszélés által konstruált „világokra” is: a főszereplő

³⁵⁰ ALDISS, Brian W., WINGROVE, David, *Trillió éves dáridó. A science-fiction története*. I-II. Fordította Nemes Ernő. Budapest-Szeged, 1994-1995, Cédrus Kiadó - Szukits Könyvkiadó, 249.

³⁵¹ HOLLINGER, Veronica, *Kibernetikus dekonstrukció Cyberpunk és posztmodernizmus*, Prae, 1999/1-2, 80-90.

egyszerre mozog a ponyvahagyomány álomvilágában, a sci-fi narratíváiban és egy virtuális „majdnem-disztópiában”. A felületek összecsiszolásának és relativációjának, az illúziók és látszatok „áttetszőségének” ironikus olvasatait írja egymásba Gibson alkotása, miközben felvillantja mindenfajta utópikus metanarratíva szétesését is” ... „Vagyis a *The Gernsback-Continuum* szövegek produktív összjátékaként alakítja lehetséges értelmezésbeli tartományait; megnyitva ezzel múlt és jelen, történelem és fikció, allúzió és idézés/idézetség uralhatatlan szemiózsisát.”³⁵²

H. Nagy tanulmánya a novella több posztmodern sajátosságára ráirányítja a figyelmet, szinte azt sugallja, hogy Gibson az elméletre írta szövegét. A metafikciós jelleget megerősítendő a főszereplő az olvasó allegóriájaként olvasható. „Az iméntiekhez persze szorosan hozzátartozik a főszereplő tulajdonképpeni tevékenységének, a novella szerveződési folyamatára is kiterjeszhető öntükröző alakzata. Az elbeszélő ugyanis fotókat készít olyan jelenségekről, melyek „nincsenek”, de a képeken mégis „látszanak”. A tulajdonítás és a kontingencia ilyen jellegű hangsúlyozása egyben az olvasás allegóriája is lehet, hiszen – mint láttuk – Gibson novellája a különféle nyelvek találkozásakor felnyíló kitöltetlen helyek funkciójáról is „beszél”. ”³⁵³

A szöveg maga pedig műfajilag nehezen meghatározható hypermediális hibrid: „Ennek következtében rendkívül nehéz ellátni bármilyen *előzetesen* adott „narratív-műfaji” indexszel Gibson novelláját, hiszen *diszkurzív* megalkotottsága legalább annyira eltávolodik a sci-fi elvárásaitól és az utópiák didaxisától, mint a szimpla történetelvű elbeszélői hagyománytól vagy a poentírozó formszerkezetektől.”³⁵⁴

³⁵² H. NAGY Péter, *Imaginárium II. A parciális “sci-fi a sci-firől” olvasatok lehetőségei*, Prae, 2000/1-2.

³⁵³ H. NAGY Péter, *Imaginárium II. A parciális “sci-fi a sci-firől” olvasatok lehetőségei*, Prae, 2000/1-2.

³⁵⁴ H. NAGY Péter, *Imaginárium II. A parciális “sci-fi a sci-firől” olvasatok lehetőségei*, Prae, 2000/1-2.

IV. WILLIAM GIBSON MAGYARORSZÁGI RECEPCIÓJA

GIBSON, MINT MÉDIAGURU ÉS MINT POSZTMODERN ÍRÓ (A PÁLYAKÉP MAGYAR REPREZENTÁCIÓJA)

„Gutenberg-galaxisból most majd webet szöbünk.
Hát ki itt a pók? Ember azt magára nem veheti.”³⁵⁵

Müllner András

„Csak egy cuki kis San Francisco-i hotelből
látszik sötét helynek a világ, amit ábrázolok.”

William Gibson

Magyarországon Gibson életrajzával, pályájával a legtöbbet a cyberközösségek tagjainak a hivatalos irodalomtudománytól fényvéekre működő honlapjai (Éjfél Kapitány jövőterme, www.ejfelkapitany.hu, prog.hu, a <http://startrek.scifi.hu>, Miki nemhivatalos Gibson-honlapja, stb.), és a kiberpunk vagy science-fiction műfajjal foglalkozó népszerű magazinok (Solária Science-fiction Magazin, Galaktika) foglalkoznak. Gibson ebben a populáris befogadói közegben mint a kibertér mitikus kiberpunk-apostola, illetve mint médiaguru kerül bemutatásra.

A médiaguru William Ford Gibson (1948), ahogy ezek a site-ok beszámolnak róla, a sikeres amerikai sztárirók életét éli, bemutató körutak, könyvedikálások, utazások, szállodák (cuki kis hotelek) és limuzinok között pörög. A világháló és az elegáns magazinok a fotóival vannak tele, A WIRED magazin címlapfotóján szerepel, interjút készít a népszerű U2 együttesel a DETAILS magazin számára, Japánról értekezik az OBSERVER-ben³⁵⁶,

³⁵⁵MÜLLNER András, *Hipertextuális Fuharosok*, Fuharosok, ICTUS és JATE Irodalomelmélet Csoport, Szeged, 1999, 124.

³⁵⁶„Miért Japán? Húsz éve kérdezik ezt tőlem. Amikor Japánról kezdtem írni, azt válaszoltam, mert Japán nagyon központi, nagyon fontos hely lesz a globális gazdaság szempontjából. Így lett. (Vagy már régen így volt, csak még senki sem vette észre.) Később azt mondtam, hogy Japán a világ közepévé válik, ahová minden út vezet, Japánban van a pénz, és itt köttetnek az üzletek. Ma, amikor a buborékgazdaság már a múlté, azt mondom, Japán a közös képzelet alapbeállítása a jövőre.” Idézi Molnár Dániel, MOLNÁR Dániel, *Watahi wa baka gaijin desu*, Vágvölgyi B. András: Tokyo Underground, Új Mandátum, Budapest, 2000, Az Irodalom

forgatókönyveken dolgozik az X-akták és az Alien-produkció számára, filmszínész-ambícióit kiélendő epizódszerepet vállal a híres/hírhedt Wild Palms című televíziós sorozatban, miközben végre bekerülhet a New York Times-ba is, ahol tudományosan értekezik a Hálózatról.³⁵⁷

Kísérleti önpusztító verset ír floppy lemezre, Agrippa címmel, amely egy olvasás után törli magát, közben jó ritmusban jelennek meg nyomtatott könyvei, novellái is. Az Izzó Króm novellának pedig már a színdarab változata is elkészült. Gibson nemrégiben fejezte be legutóbbi regényét. A kéziratra és a mesterpéldányra licitálni lehet az Interneten (az eBay-en). A regényből pedig egy részletet rpd formátumban (az rpd szerzői jogokat védő formátum a hálózaton, az ilyen dokumentumokat letölteni és lemásolni elvileg nem lehet, csak kinyomtatni) olvashatunk Gibson hivatalos honlapján.

A számunkra érdekesebb befogadói kör médiumaiban, Magyarországon, a patinás hetilapban, az Élet és Irodalomban is feltűnik William Gibson neve. A Wired magazinban megjelent Szingapúri riportja kapcsán (Disneyland with the Death Penalty) marasztalja el, tegyük hozzá érthetően, Tóth Adél. Tóth ezt kifogásolja: „Akárhová megyünk a városban, mindenütt éppen valamiből az első zajlik: egy első fesztivál, egy első konferencia, egy első kiadvány, egy első kiállítás, egy első állapotjelentés, egy első tiltakozás stb., mígnem az embert egészen eltölti egy történelmi-idők-nagy-tanúja-féle hübrisz. Mintha a világ teremtését zsöllye első sorból lehetne figyelni. Ezért a privilégiumért azonban illik legalább kísérletet tenni arra, hogy a szokásosnál jobban odafigyeljünk. Lehet ugyan, miként William Gibson tette, 3 nap alatt, ötcsillagos szállodában lakva, frappáns-lesújtó cikket kanyarítani Szingapúrról az úgynevezett szabad világból jöttek felsőbbes borzadályával, de vajon mennyire tisztességes dolog ez, ráadásul éppen attól az embertől, aki amúgy korszak- és műfajalapító művekkel rukkolt elő? (Igaz, láttunk már ilyet, de a precedens nem mentség.) De még inkább ráadásul: az ilyesfajta reakciók is mintha már unalomig bele lennének kódolva a történelemszimulátorba, lásd még külföldi rokonaink- ismerőseink „és mondd, hogy vagytok képesek egy ilyen országban élni?” című kérdéseit, tetszés szerinti történelmi érákból válogatva.”³⁵⁸

Visszavág, 2001/1.

³⁵⁷ GOLDBERG, Michael, *Junk Collage, Nodal Points & Cognitive Dissonance: William Gibson Takes The Pulse Of The Late 20th Century*,

www.addict.com/issues/2.10/html/hifi/Cover_Story/Gibson, —William1

³⁵⁸TÓTH Adél, *Utolsó posta Szingapúr*, Élet és irodalom XLVI. ÉVFOLYAM, 9. sz. 2002.

Gibson sci-fi íróként tartja számon a Puskás Hírmondó Távközlési szakmai műhely honlapja, ahol Káli Dia tollából egy korrekt, pontos, kibővített Gibson-szócikk³⁵⁹ találunk, melyet bármelyik irodalmi lexikon nyugodtan átvehetne. Életrajzi adatok, a művek megjelenési időpontjai, rövid tematikai, műfaji besorolások, kapcsolatháló, filmes adaptációk mikroismertetése teszi teljessé a képet.

Az SF története című, Brian W. Aldiss és David Wingrove által írott, (ford.: Nemes Ernő, Szukits Kiadó) pozicionálhatatlan tudományos státusú, ugyanakkor forrásértékű könyvben, Gibsonról és munkásságáról többek között megtudhatjuk, hogy az Omni folyóiratban megjelentetett novelláival nyerte el az SF-olvasók és kritikusok elismerését, illetve hogy a *Burning Chrome* novellát 1982-ben jelölték a Nebula-díjra. A továbbiakban a kétoldalas, nem túlságosan hízelgő Neurománc- és *Count Zero*- elemzést követően, a nagy Wingrove a következő atyai jótanácsokkal látja el Gibson: „Kétségtelen, hogy Gibson

március 1.

³⁵⁹„1948. március 17. William Gibson, a *Neuromancer* (Neurománc) című könyv írójának születése. William Gibson 1948. március 17-én született az amerikai Conwayben. Apja az Oak Ridge-beli atomlaboratóriumban dolgozott beszállítóként (itt készült a hirosimai bomba töltete), halála után Gibson anyja nevelte fel. Egy dél-arizonai bennlakásos iskolában tanult, 19 évesen Kanadába szökött a vietnami háborús sorozás elől. 1972 óta Vancouverben él, ahol angol irodalomból szerzett diplomát. Itt, az egyetemen kezdett írással foglalkozni. Első regénye, a *Neuromancer* (Neurománc) 1984-ben jelent meg, és teljesen újfajta science-fiction szemlélete miatt felforgatta az ebben a műfajban eddig bevett sémákat. Hugo- és Nebula-díjat nyert vele. 1986-ban és 1988-ban elkészültek a folytatások, a *Count Zero* (Számláló nullára) és a *Mona Lisa Overdrive*. Így jött létre a Kibertér-trilógiaként ismert regényfolyam. A kibertér és a virtuális valóság kifejezések is az ő nevéhez fűződnek. Szintén 1988-ban jelent meg *Burning Chrome* (Izzó króm) című novelláskötete, amelyből több novellát megfilmesítettek: a *Johnny Mnemonic* (Johnny, a kacattár) címűből Keanu Reeves főszereplésével készült hollywoodi (a Gibson-rajongók szerint rettenetesen rossz) produkció, a *New Rose Hotel* a Titanic Fesztiválon (1999) mutatták be nálunk Christopher Walken és Willem Dafoe főszereplésével. (E sorok írója szerint a gibsoni hangulatot sokkal jobban visszaadja, mint a *Johnny Mnemonic*, bár igaza van azoknak, akik szerint a novella ismerete nélkül némileg élvezhetetlen.) A *Gernsback-Continuum*ból is készült feldolgozás. Bruce Sterlinggel, a kiberkultúra másik gurujával közösen írta meg a *Difference Engine* című művét, amelyet 1991-ben adtak ki. A viktoriánus Angliában játszódik, és egy olyan alternatív történelmet fejt ki, amely szerint Babbage-nek sikerült befejeznie hatalmas mechanikus „számítógépét”, és a technológia fejlődése ezzel teljesen más irányt vett. Hatalmas lyukkártyás gépek segítségével mindenkit nyilvántartásba vesznek, az ipari fejlődés hihetetlen magasságokba szárnyal, ami természetesen az egyén személyes szabadságát veszélyezteti, csakúgy, mint Gibson jövőben játszódó regényeiben. Azokra a kiberpunk jelzőt szokás használni (bár maga Gibson nem szereti ezt a kategóriát), míg a *Difference Engine*-re a steampunkot, utalva a kor gőzzel hajtott gépeire. Az 1993-as *Virtual Light* (Virtuálfény) szintén egy trilógia első kötete volt: a második az *Idoru* (1996), a harmadik pedig az *All Tomorrows Parties* (1999) címet viseli. Ezekon kívül még számos novellája jelent meg sci-fi és egyéb folyóiratokban. A *Wired* kiberkultúra-magazinban publikálta Disneyland with the Death Penalty című riportját Szingapúrról, a neten megtalálható még az *Alien 3*-hoz készült forgatókönyve is. Írt egy epizódot az X-aktákhoz is társszerzőként, műveiből több képregény (graphic novel) és számítógépes játék készült.” In: KÁLI Dia, *William Gibson*, Puskás Hírmondó Távközlési szakmai műhely, Kalendárium. www.puskashirmondo.hu.

tehetséges fiatal író, aki a műfaj nagyjai közé nőhet fel. Reméljük, hogy e korai magasztalás nem töri meg ezt a fejlődést. És Gibson megítélésében még fennáll a kétség: csak a közeljövőben játszódó szcenáriumokat képes produkálni, vagy morális és filozófiai mélységekbe is le tud szállni? Az idő majd megmutatja Gibson igazi értékét, mert minden tehetsége megvan, izgalmas jelensége ő a folyton változó műfajnak.”³⁶⁰ Az e sorokat olvasóban azon kívül, hogy idejétmúlnak érezheti ezt az autoriter kritikai horizont-választást, óhatatlanul felmerül a kérdés: végül is miért van egymást kizáró oppozícióban a közeljövő és a morális-filozófiai mélység? Vagy azért marasztaljuk el Gibsont sci-fi horizontról, melyet Aldiss és Wingrove szükségszerűen magáénak vall, mert nem mer messzebb menni a jövőben, (a sci-fi tematikában ez ajánlott volna) vagy azért, mert nem elég mélyen foglalkozik filozófiai és morális kérdésekkel, de ez a két szempont nincs különösebb viszonyban egymással.

Gibsont posztmodern íróként a tudományos értelmező közösség róla tudomást vevő tagjai tartják számon, illetve tudományos diskurzusok vitatják tőle ezt a kitüntető címet. Mark Amerika³⁶¹, lévén az avant-pop pápája, Gibsont a posztmodernt felváltó avant-pop irány alkotójának tartja.

Mind a külföldi tanulmányok, mind az itthoni tanulmányok az író biográfiájával nagyjából ennyit foglalkoznak, illetve megelégszenek néhány állandó jelző használatával. Ilyen állandóan ismétlődő mnemonikus formulák az ős-kiberpunk, és a kiberpunk-guru titulusok, annak okán, hogy 1984-ben megjelent *Neuromancer* című regényét tűzte zászlajára az amerikai kiberpunk-mozgalom. Noha Gibson nem adta jelét annak, hogy ez kedvére való lett volna, sőt több ízben és fórumon is érzékeltette, hogy szívesebben venné, ha különként, minden mozgalomtól független íróként számolnának vele.

Brooks Landon és Kömlödi Ferenc többek között deklarálják, hogy Gibson egyértelműen posztmodern író.³⁶² Az e szempontból meglehetősen sematikus és unalmas, önisméltó, a formulákat recitáló recepcióból kitűnik Molnár Dániel meghatározása, mely iróniájával, a Gibson-kultuszt és a recepció egészét is némiképpen gúnyosan láttatja: „William Gibson kibercsősz, a

³⁶⁰ ALDISS, Brian W., WINGROVE, David, *Trillió éves dáridó. A science-fiction története*. I-II. Fordította Nemes Ernő. Budapest-Szeged, 1994-1995, Cédrus Kiadó - Szukits Könyvkiadó.

³⁶¹ AMERIKA, Mark, *Avant-pop kiáltvány: bemutatkozás tíz röpke pontban*, ford.: Bakos Petra Johanna, Symposium, www.symposion.org.yu/archivum/28-29/01.html.

³⁶² LANDON, Brooks, *Nem az, ami volt: memóriatulcsordulás a digitális narratívákban*, Prae, 2000/1-2.

tudományos fikció ultraelőre scenárió-gyártója.”³⁶³ Kömlődi áhítatos Fénykatedrálisából pedig megtudhatjuk még, hogy Gibson 15 éves korában olvasta Burroughs Meztelen ebéd-jét, illetve hogy Gibson jeles „közeljövő kutató” „A jövőbe nem vágyakat vetít: a mából logikusan prognosztizál. A valóság jelen kerékvágásából talán, ha tíz százalékkal zökkent ki.”³⁶⁴ Gibson, különben maga is szereti domborítani interjúiban ezt a futurisztikus társadalomtudósi momentumot.³⁶⁵

Valójában a tudományos értelmezői közösség diskurzusaiból érthető módon nem véletlenül maradnak ki az életrajzi hivatkozások, a pillanatnyilag kurrens hermeneutikai, dekonstrukciós, vagy konstruktivista elemzések a művek és nem az életrajzok kontextusában vizsgálódnak, éppen ezért nem releváns rajtuk számon kérni a curriculum elemeit.

Abban a Gibson-korpusz minden értelmezője egyetért, hogy Gibsont első regénye óta tartják számon, „Gibson a cyber-regények prototípusának számító *Neurománc*, illetve folytatásai után vált szélesebb körökben ismertté. Éles kritikai élű víziója szerint a glóbusz hamarosan a transznacionális cégek hatalmi körzeteire oszlik fel, amelyek között a vadkapitalizmus valamennyi eszközének bevetésével folyik majd az ipari kémkedés, az információ-csempészet...”³⁶⁶ – írja például Strausz László a *New Rose Hotel* című film elemzésének bevezető részében, és tulajdonképpen ez a kötelező standard bevezető majd minden Gibson műről készült elemzéshez. Ezekről a frázisokról tűnik meglehetősen öncélúnak és önisméltónek a befogadói szövegtörzs.

GIBSON SZÖVEGEI MAGYARUL

1989-ben, Gibson egyesült államokbeli sikere után négy évvel, Magyarországon a *Galaktika* című science-fiction magazin hozta az első Gibson-szöveget, a *Gernsback Continuum*³⁶⁷-ot, a Gibson-recepcióban kulcsszerepet játszó Gáspár András fordításában. 1990 októberében a

³⁶³ MOLNÁR Dániel, *Watashi wa baka gaijin desu*, Vágvölgyi B. András: Tokyo Underground Új Mandátum, Budapest, 2000, Az Irodalom Visszavág, 2001/1.

³⁶⁴ KÖMLŐDI Ferenc, *Fénykatedrális*, Kávé, Bp., 1999.

³⁶⁵ Lásd: jelen értekezés Kiberpunk és science-fiction fejezet.

³⁶⁶ STRAUSZ László, *Celluloid implantáció A Titanic filmfesztivál Möbius-filmszalagjai*, Filmkultúra, 1999.

³⁶⁷ GIBSON, William, *A Gernsback Continuum*, *Galaktika* 100, 1989/1, 61-66.

Computerworld számítástechnikai folyóirat *Cyberspace 90*³⁶⁸ címmel közölt, nem szépirodalmi, írást az amerikai médiagurutól. 1992-ben jelent meg az 1984-es *Neuromancer* magyar fordítása *Neurománc*³⁶⁹ címmel Ajkay Örkény fordításában és az első magyarul megjelent Gibson novella fordítójának, Gáspár Andrásnak a lektorálásával. Az Hugo- és Nebula-díjas amerikai író regényét a Valhalla Páholy science-fiction- és fantasy-kiadó ötödik könyveként jelentette meg, ami arra mutat, hogy jó érzékkel, igen korán, a rendszerváltás utáni első pár év kiadói szabadságával élve Gáspár András és Novák Csanád felfedezte Gibsont a magyar olvasóknak. A címlapon idézték Bruce Sterling kritikájának két sorát: „Ez az, amiért az SF-et kitalálták”. A Valhalla Páholy kiadó a *Neurománc* sikere után sorra jelenteti meg a Gibson-regényeket és -novellásköteteket. 1993-ban jelenik meg a *Neurománc* folytatása, a kibertér-ciklus második kötete, a *Számláló nullára*³⁷⁰ szintén Ajkay Örkény fordításában, ebben az évben a szintén Valhallás Analógia című, SF és Fantasy antológia veszi fel *Johnny, a kacattár*³⁷¹ címmel Gáspár András fordításában az eredetileg *Johnny Mnemonic* című, Gibson-novellát, és ebben az évben jelenik meg a második Gibson-novella a Galaktika folyóiratban is, *Az öreg szobája*³⁷² címmel, Németh Attila fordításában. 1994-ben a Valhalla Páholy két Gibson-könyvet is kiad, az egyik a Kibertér-ciklus befejező kötete, a *Mona Lisa Overdrive*,³⁷³ Kornya Zsolt fordításában, a másik pedig a szintén híres, az Egyesült Államokban 1986-ban *Burning Chrome* címmel megjelent novellagyűjtemény alapján készült *Izzó króm*³⁷⁴ című kötet, melynek több érdekessége is van. Az első, hogy a könyv egyes novelláinak társszerzőiként „a cyberpunk ászok”:³⁷⁵ Bruce Sterling, Michael Swanwick, John Shirley sorakoznak fel, a második, hogy a kötet Magyarországon könyvárusi forgalomba nem került, a Valhalla Páholy Könyvklub tagjainak ajándékkötete volt, a harmadik pedig az, hogy ebben az exkluzív kiadásban újra szerepel a már magyarul egyszer megjelent,

³⁶⁸ GIBSON, William, *Cyberspace 90*, Computerworld, 1990. október 15., 107-108.

³⁶⁹ GIBSON, William, *Neurománc*, ford.: Ajkay Örkény, Valhalla Páholy, Bp. 1992.

³⁷⁰ GIBSON, William, *Számláló nullára*, ford.: Ajkay Örkény, Valhalla Páholy, Bp., 1993.

³⁷¹ GIBSON, William, *Johnny, a kacattár*, ford.: Gáspár András, Analógia, SF és Fantasy Antológia, Valhalla Páholy, Bp., 1993. szeptember, 46-62.

³⁷² GIBSON, William, *Az öreg szobája*, Galaktika 151, 1993/4, 27-34.

³⁷³ GIBSON, William, *Mona Lisa Overdrive*, ford.: Kornya Zsolt, Valhalla Páholy, Bp., 1994.

³⁷⁴ GIBSON, William, *Izzó króm*, ford.: Bóday Tamás, Gáspár András, Hoppán Eszter, Szántai Andrea, Szántai Zsolt, Valhalla Páholy, Bp., 1994.

³⁷⁵ GÁSPÁR András, *Előszó*, in: Gibson, William, *Izzó króm*, ford.: Bóday Tamás, Gáspár András, Hoppán Eszter, Szántai Andrea, Szántai Zsolt, Valhalla Páholy, Bp., 1994.

Johnny, a kacattár című novella, illetve a *New Rose Hotel* Gáspár András fordításában, melynek textológiai érdekessége, hogy a szöveg az internetre is felkerült. Az a változat (www.ccfz.hu), amely néhány szükségszerű szövegszerkesztési változtatást kivéve, mely adódik a médiumok különbözőségéből, illetve a bemásoló vagy a szkennelés hanyagságából, gyakorlatilag megegyezik az Izzó króm kötetben megjelentetett szöveggel, mégis fordító megjelölése nélkül, a „Magyar fordítás: ismeretlen” címke alatt olvasható. Az Izzó krómban a *Fragments of a Hologram* Rose Egy hologram rózsa szilánkjai címmel, a *The Belonging Kind*, John Shirley és Gibson novellája *Bárnépség* címmel, a *Hinterlands* Hátország címmel, a *Dogfight*, Michael Swanwick és Gibson írása *Párharc* címmel Szántai Zsolt fordításában jelentek meg. Hoppán Eszter fordította a *Red Star*, *Winter Orbit* vagyis *Vörös csillag*, orbitális tél című novellát, a *The Winter Market*, *Az álmok királyait* Szántai Andrea, végül a kötet címadó novelláját, a *Burning Chrome*-ot Izzó króm címmel Bóday Tamás fordította le.

1995-ben jelent meg Magyarországon Szántai Zsolt fordításában a *Virtuálfény*³⁷⁶ című kötet, mely az USA-beli kiadást egy évvel, tehát rendkívül gyorsan követte. Ennek oka nemcsak a szerkesztők kiváló munkája volt, hanem a piaci igény reális felmérése is. 1995-re Magyarországon már erős Gibson-kultusz volt kialakulóban a regényeknek, a körülöttük kialakuló virtuális közösségnek és a regények által generált világból kinövő fantasy-játék világnak, a Cyberspace-nek köszönhetően. Ráadásul az előjelzések alapján a *Johnny Mnemonic* című film is ekkorra volt várható. A szerzői mozifilmek bemutatásának könyvpiacot befolyásoló hatását pedig előre látni lehetett.

1999-ben jelent meg az *Idoru*³⁷⁷ című regény Kodaj Dániel fordításában, de már nem az anyagi és személyi problémákkal küszködő Valhalla Páholy, hanem a Möbius Science-fiction kiadó gondozásában.

Elmondható tehát, hogy 10 év alatt Gibson szövegeinek majd mindegyike, a Sterlinggel közösen írt *The Difference Engine*-t és néhány novellát kivéve hozzáférhetővé vált a magyar olvasók számára, ugyanakkor az is nyilvánvaló, hogy a kiadást nem a magaskultúra felkent papjaiként számon tartott kiadók vállalták fel. A kiberpunk kultúra magyarországi meghonosításában a science-

³⁷⁶ GIBSON, William, *Virtuálfény*, ford.: Szántai Zsolt, Valhalla Páholy, Bp., 1995.

³⁷⁷ GIBSON, William, *Idoru*, Viking, London, 1996. Magyarul: GIBSON, William, *Idoru*, ford. Kodaj Dániel, Möbius Science-fiction, Bp., 1999.

fictionre és fantasy-re specializálódott kiadók jártak az élen, és Molnár Dániel *Egy hologramrózsa törmeléke* fordítását kivéve, pillanatnyilag nincs a birtokunkban olyan fordítás, melyen egy kritikai Gibson-diskurzus alapulhatna. A populáris könyvek kiadóinak, minden heroikus erőfeszítésük ellenére (hiszen Gáspár András szóbeli közlései azt mutatják, hogy erejükön felül tettek meg mindent a fordítások lektorálására és kontrollfordítására) nem áll módjukban olyan magas szinten gondozni a szövegeket, mint a piacnak kevésbé kiszolgáltatott szépirodalmi kiadóknak.

Az első, a Galaktikában megjelent Gibson-szöveget az a Gáspár András fordította le, aki maga is regényíró, és saját írásai közt több olyan is szerepel, melyeket a magyar kiberpunk-kultúra részének tekinthetünk, és Gibson-hatás nyomait viselik magukon. Gáspárnak a Valhalla Páholy Kiadónál betöltött lektori pozíciójánál fogva jelentős szerepe volt abban is, hogy a *Neurománc* magyarul meglehetősen művészi színvonalon jelenhessen meg, ugyanakkor kétségtelen, hogy Gáspár és a fordító Ajkay Örkény a piacra dolgozott, és nem a fizetőképes keresletet nem jelentő tudományos recepciónak, ezért sajnos azt kell mondanom, hogy a *Neurománc* magyar kiadása más kulturális irányokból olvasható, mint az eredeti angol szöveg.

A fogyasztói társadalom pragmatikus szükségszerűségeiből fakadóan Gibson regényeiből csak egy fordítás áll rendelkezésre, és nem tartom valószínűnek, bár szükségszerű lenne, hogy ez a helyzet megváltozzon. A magyar irodalomtudományi interpretációkhoz elengedhetetlenül szükség volna arra, hogy olyan fordítók dolgozzanak a szövegeken, akik előfeltevésként és alapértelmezetten posztmodern románcként fordítják le őket, nem pedig elsősorban szórakoztató regényként.

A *Burning Chrome* egyik legfontosabb novellájának, a *Fragments of a Hologram Rose*-nak a recepció szerencséjére két fordítása is fellelhető. A Szántai Zsolt-féle *Egy hologramrózsa szilánkjai* és a Molnár Dániel-féle *Egy hologramrózsa törmeléke*. A két fordítás egybevetése az eredetivel olyan összehasonlító elemzést kívánna, amely túlmutat jelen értekezés keretein, de úgy vélem, a fordításkorpusz elemzése kisegítené a Gibson-recepciót a mostani holtpontról.

A Gibson-szövegek újrafordításának szükségszerűségét egyértelműen reprezentálja az, hogy a *Prae* folyóirat számára a *Storming the Reality*

tanulmányait fordítók közül Barta Bandika és Elekes Dóra is újrarendítik azokat a Gibson-idézeteket, melyeket az általuk fordított szakírók idéznek, holott mindegyik idézett Gibson-szövegnek van könyvforgalomba került magyar változata, csak pontosan azok az elemek sikkadnak el azokban, melyeket az interpretátor kiemel. (Megjegyzem, H. Nagy Péter tanulmányaiban a megjelent magyar fordítások szöveghelyeit idézi, noha nyilván nem jutna ilyen mélyre az elemzésben, ha valóban azokkal, nem pedig gyaníthatóan az eredeti szövegekkel dolgozna.)

HIVATKOZÁSOK GIBSONRA ÉS MŰVEIRE

William Gibson Neuromancerére rengeteg, míg többi művére kevés hivatkozás lelhető fel a magyar és a magyarra fordított társadalomtudományi, kommunikációtudományi és kulturális diskurzusban. Kevés olyan szerző van a '90-es években, akik az Internet (kibertér) és kultúra reláció valamely szegmenséről írva megfedekeznek Gibson említéséről. Ezek közül a szigorú értelemben véve nem a Gibson-recepcióhoz tartozó, de azzal konnotáló hivatkozások közül, a teljesség igénye nélkül, a legérdekesebbeket válogattam ebbe a fejezetbe, melyekről, nem lévén szorosán az irodalomtudományi recepció részei, az értekezésben egyáltalán nem, vagy keveset írtam.

A Steven Daly és Nathaniel Wice által 1995-ben írt, magyarra egy évvel később, 1996-ban fordított Alternatív kultúra, amit a '90-es évekről tudni érdemes című kiadványban Gibson, William Ford (1948) cím alatt található az a szócikk, amely azután az Internet-folklórba kerülve tulajdonképpen bárhol felbukkanhat a neten, ha Gibsonra keresünk. Olyan népszerű, hogy hivatkozás és forrásmegjelölés nélkül veszik át meghatározásait amatőr és profi site-ok egyaránt.

A Replika társadalomtudományi folyóirat számtalan tanulmányában találunk hivatkozásokat, ezek közül a recepció számára legfontosabbakat a bennük felmerülő problematika jelen értekezésben való vizsgálatakor már kiemeltem. Sandy Stone A szellem teste című írásában idézi Gibson „konszenzuális hallucináció” megfogalmazását: „A VR (virtual reality) – az interaktív terek azon fajtáinak egyike, amelyek cyberspace általános néven

fognak elterjedni – egy olyan háromdimenziós konszenzuális hely, avagy William Gibson sci-fi-író megfogalmazása szerint egy olyan „konszenzuális hallucináció” lesz, amelyben az információk láthatók, hallhatók, sőt akár tapinthatók is lesznek.”³⁷⁸ Még ugyanebben a tanulmányban a negyedik típusú virtuális közösségek kialakulásáról írva Stone Gibson *Neuromancát* mint ezen közösségek kialakulásának katalizátorát említi.³⁷⁹

Replika 1995/19-20-as számában Robert Adriann Infobahn blues című írásában, ahol a cyberspace- és az info- vagy szupersztráda-metaforát hasonlítja össze, természetszerűleg hivatkozik Gibsonra: „A szupersztráda-metafora nem fenyegeti a status quót, illetve nem kérdőjelezi meg az uralkodó ideológiákat, ahogyan azt a „cyberspace”, a hálózat korábbi, William Gibson és Bruce Sterling által alkotott elnevezése tette.”³⁸⁰

Sugár János a *Korunk Internettel* foglalkozó számában megjelent *Hipermédia kronológia*³⁸¹ című szövegében az 1984. évi bejegyzéshez ezt írja: „1984: William Gibson a „cyberspace” kifejezést használja a *Neuromancer* című regényében.”

A *Buldozer Médiaelméleti antológia* írásaiban és az *Internet mítosz* című tanulmánygyűjteményben szintén folyton Gibsonra hivatkoznak: Pl.: „A kaliforniai ideológia tökéletesen betokosítja e vereség következményeit a virtuális osztály előtt. Élvezik ugyan a hippik által kivívott kulturális szabadságjogokat, ám legtöbbjük már nem küzd tevékenyen azért, hogy megteremtse az ökotópiát. A rendszer elleni nyílt lázadás helyett ezek a műszaki szakemberek most elfogadják, hogy az egyéni szabadság csak a technikai haladás és a „szabadpiac” kényszereinek elfogadásával érhető el. A cyberpunk-regényekben ezt a társadalomellenes szabadelvűséget példázza a központi figura, a magányos ember, aki a túlélésért küzd az információ virtuális világában.”³⁸² Illetve kicsit később: „Akárcsak Virek és a Tessier-Ashpoolok Gibson regényfolyamában, ők is abban hisznek, hogy a társadalmi kiváltság végül majd halhatatlansággal ruházza fel őket. Ez a fajta technikai

³⁷⁸ STONE, Allucquere, Rosanne (Sandy), *A szellem teste*, ford. Boros Anna, in: *Replika*, 1995/17-18, 300.

³⁷⁹ U.a. 308. Lásd erről bővebben jelen dolgozat *A Hálózat eredetmítosza* című alfejezetét.

³⁸⁰ ADRIAN, Robert, *Infobahn blues*, *Replika*, 1995/19-20, 213.

³⁸¹ SUGÁR János, *Hipermédia kronológia*, *Korunk*, 2000/4, 129.

³⁸² BARBROOK, Richard, CAMERON, Andy, *A kaliforniai ideológia*, *Buldozer Médiaelméleti antológia*, Media Research Alapítvány, 1997, 41-59.

determinizmus nem az emberiség egyenjogúsítását vetíti előre, csak a társadalmi megkülönböztetés elmélyülését látja maga előtt.”³⁸³

A Balkon folyóiratban Hornyik Sándor Science-fiction médiamodell című írásában a kiberrel foglalkozó fejezetben utal Gibsonra: „William Gibson neve először Komoróczy Tamás videója láttán kattant be, amit már csak a címe miatt is érdemes végignézni: *aztán csak a méhek zsongása*. Ha valaki hajlandó néhány percig bámulni az önmagában nem túl vonzó, kis méretű monitort, akkor egy költői szépségű, digitális montázst láthat a technokultúráról, melankolikus mellézköngékkal. A japán kultúrával (W. Gibson katt) fűszerezett képdömpingből áradó spleent az utolsó képsor emeli művészi (tragikus?) szintre: a kopár jégmezőkön egy magányos jegesmedve baktat a semmibe, gauguin-i kérdéseket felvetve korunk digitális kultúrájának végeláthatatlan info-mezőin: honnan jövünk, hová megyünk, mik vagyunk? A cyberspace kifejezést W. Gibson bocsátotta útjára 1984-ben az azóta kultikussá vált *Neurománc* című könyvével. A kibernetikus térben az adatok életre kelnek, és megszűnik a különbség élő és élettelen, gép és ember között. A nehezen elképzelhető és még nehezebben realizálható, totális, virtuális valóság adekvát képi megfelelőjére 1999-ig kellett várni, amikor a Wachovsky-fivérek elkészítették a *Mátrix* című filmet, amely alapötletét, a Matrix nevű digitális adatteret éppen Gibsonnak köszönhette.”³⁸⁴

Kívül esik az eddig említett tudományos diskurzuson, éppen ezért különösen érdekes Malecz Attila ismertetése, mely az Ökotáj lapjain jelent meg. Az esszé az *Adatszmog*. Az információáradat túlélése című David Shenk könyvről szól, és ennek kapcsán említi Gibsont: „A szilíciumlapkák jóval gyorsabban fejlődnek, mint az ember génjei (William Gibson, a "cybertér" fogalom megalkotója szintén prófétikusan megjósol egy az információ túlsordulásából eredő jövőbeni betegséget, melyet Ideg-Tompító Szindrómának keresztelt el).”³⁸⁵

³⁸³ BARBROOK, Richard, CAMERON, Andy, *A kaliforniai ideológia*, Buldózer Médiaelméleti antológia, Media Research Alapítvány, 1997, 41-59.

³⁸⁴ HORNYIK Sándor, *Science-fiction Média Modell*, Balkon, 2000.

³⁸⁵ MALE CZ Attila, *Ismertetése Shenk, David: Data Smog. Surviving the Information Glut. Adatszmog. Az információ-áradat túlélése London : Abacus, 1977. 250 p., Ökotáj, 1997/16-17, 169-170.*

GIBSON A MAGYAR KRITIKÁBAN. HOGYAN VÁNDOROL ÁT A SCIENCE-FICTION GETTÓBÓL A HIVATALOS IRODALOMTUDOMÁNYI DISKURZUSBA?

Gibson magyar recepciója rendkívül heterogén, az olyan rajongói site-októl, mint Miki nem hivatalos Gibson-honlapja, a Max szórakoztató magazin, a Galaktika és a Solária science-fiction magazin kvázitudományos interpretációin át a Filmvilág és a Filmkultúra magazinokon keresztül a társadalomtudomány tudományos, de nem irodalom vagy kultúratudományi diskurzusában hangsúlyosan reprezentálva egészen a kanonikus irodalomtudományi diskurzusban a Prae és a Szépliteratúrai Ajándék folyóiratokig. A recepció több szempontból is szétválasztható. Egyfelől naiv (pl. Miki nemhivatalos Gibson-honlapja, Ákos kiberpunk honlapja stb., (Ákos, aki bevezetőjében beszámol arról, hogy az 1997-es irodalomtudományi OTDK-n a befogadók értetlensége miatt megbukott Idoru-elemzését közli a téma iránt fogékonyabb környezetben, az Interneten), és tudományos olvasatokra (A. R. Stone, Ruth Curl, H. Nagy Péter, Kótai Péter stb.). Másfelől társadalomtudományi (Lee Hauser, A. R. Stone stb.) és humántudományi olvasatokra (Hornyik Sándor, H. Nagy Péter, Brooks Landon) stb. vagy irodalomtudományi (Scott Bukatman, Kótai Péter stb.) és film vagy egyéb kultúra diskurzusra (Sz. Molnár Szilvia, Strausz László, Hornyik Sándor stb.). Harmadrészt külföldi szerzők magyarra fordított tanulmányaira (Scott Bukatman, Brooks Landon, Veronica Hollinger stb.) és magyar szerzők magyarul megjelent tanulmányaira. Szigorúan nem tartozik a magyar recepcióhoz Amy Novák Debrecenben angolul és Csicsery-Rónay István Egyesült Államokban angolul megjelent tanulmánya. Csicsery-Rónayról azonban ebben a fejezetben, ha zárójelben is, de feltétlen meg kell emlékeznünk, hiszen a kiberpunk egyik fő reader-ében a Storming The Reality Studio-ban jelent meg tanulmánya, 1991-ben.

A magyar Gibson-recepció a Galaktika folyóiratban megjelent Gernsback Continuum-fordítással és a Valhalla Páholy által kiadott regények fűlszövegeivel kezdődött, melyek néhány általános információnál és az amerikai recepció releváns cikkeiből, szerzőtársak vagy a New York Times-ból idézett rövid méltató sorok kiemelésénél többet nem nyújtottak, ám rendkívül hasznosnak minősülnek a témában való elinduláshoz.

1994-ben jelent meg a Gondolat-Jel folyóirat Cyberscope című száma, mely a téma első valóban tudományos értékű feldolgozását tűzte ki célul az akkoriban a Képzőművészeti Főiskolán megrendezett Metaforum konferenciák szellemében és részben azok anyagaiból. A téma McLuhan, Baudrillard és posztmodern elmélet-felőli alapvetését ez a lap fektette le. Érdekessége, hogy a folyóirat ezen száma mára gyakorlatilag hozzáférhetetlenné vált, a könyvtárakból ellopták a példányokat.

A Gondolat-Jel megjelenésével közel egyidőben a Replika című társadalomtudományi, a Jel-Kép kommunikációelméleti folyóiratban és a Media Research Alapítvány által kiadott Buldózer Médiaelméleti antológiában tűnt föl Gibson neve, leginkább azzal kapcsolatban, hogy az Internet kibertér elnevezése fűződik hozzá.

A Filmvilág és a Filmkultúra, mivel egyrészt nem tudományos folyóiratok, hanem ismeretterjesztő kulturális magazinok – melyek az irodalmi szövegnél sokkal populárisabb műfajjal, a filmmel foglalkoznak, éppen ezért sokkal kevésbé zárkóznak el a sikergyánús alkotásoktól – igen korán megkezdték a Gibson ihlette kiberpunk-filmekről szóló írásaik közzétételét. Ennek a kontextusnak legnagyobb hatású szerzője Kömlödi Ferenc, aki 1995-től napjainkig számos cikket írt mind a kiberpunk-film, mind pedig az azzal társműfajnak számító, techno és ambient zenei performance-okról. Ezeket a szövegeket és rendkívül széles körből származó ismereteit kibővítve a kiberpunk-szövegek ihletett, de nem aprólékos elemzéseivel jelentette meg Fénykatedrális című könyvét 1999-ben, mely a magyar kiberpunk-recepció egyik mérföldkövének számít. Kömlödi könyvének műfaját ugyanakkor nem lehet egyértelműen tudományosnak tekinteni. Kicsit kaotikus, kicsit patetikus, kicsit prófécisztikus, a kiberpunk-mozgalom elhivatott világmegváltó hangulatát tükröző könyv. A mindenekfelett rendkívül élvezetes olvasmány megkerülhetetlen elméleti és kulturális összefüggéseket vázol fel a pomo és az újmédia között, mely kontextusban kiválóan helyezi el Gibson munkásságát, de kissé kaotikus szerkezete és kinyilatkoztató volta miatt tudományos értékeinek megalapozottsága megkérdőjelezhető. (Ilyen tudálékos mondatot például egyet sem olvashatunk benne.) Az áttörést az irodalomtudományi interpretációba a Prae folyóirat 1999/1-2-es száma jelentette, mely többek között Veronica Hollinger alapvető, a Larry McCaffery által szerkesztett Storming The Reality

Studio-ban megjelent Kibernetikus dekonstrukció című tanulmányát Elekes Dóra kiváló fordításában hozta. A Szépliteratúrai Ajándékban már az 1998/2-3-as számban megjelent a téma legerősebb magyar szerzőjének H. Nagy Péternek *Imaginárium* című tanulmánya, de H. Nagy ebben még a sci-fivel foglalkozott, nem a kiberpunk-irodalommal. A Prae 1999 óta folyamatosan hozza a *Storming The Reality Studio* tanulmányainak fordításait és a magyar szerzők: Kótai Péter, H. Nagy Péter, Sz. Molnár Szilvia tanulmányait. H. Nagy az ezredvég kanonikus mozgásának Odorics Ferenc³⁸⁶ által (be)avatónak nevezett beszédmódjában ír Gibsonról a 2000/1-2 és a 2001/1-2 számban. Az irodalomtudományi Gibson-recepció a Prae folyóirat által közölt tanulmányokban kristályosodik ki. A recepció irodalomtudományi diskurzussá válik, mikor egyrészt a külföldi szerzők egymás gondolataira való reflexiói megjelennek benne, másrészt mikor a magyar szerzők reflektálnak a magyarul megjelent külföldi tanulmányokban megfogalmazottakra. Ahogy bővül a szekunder szövegkorpusz, úgy már a magyar szerzők tanulmányai is dialógusba lépnek egymással. Ennek szép példája, ahogy H. Nagy szövege Kótay Péter szövegével több helyen is diskurzust kezd, bár a sorok mögött kiolvasható némi sértődöttség is, mert úgy tűnik, H. Nagy elsődlegesen saját terepének tekinti Gibsont. Kritikai megjegyzéseket is tesz Kótai szövegére, de elismeri: „A tanulmány igen következetesen fejt fel a regényben szereplő nevek s így a szöveg nyelvi horizontjának értelmezhetőségét.”³⁸⁷ Kótai tanulmányával kapcsolatban meg kell jegyeznem, amit H. Nagy valamiért nem kritizál, hogy a szöveg inkább hasonlít egy sziporkázó ötlet-tűzijátékhoz, mint alapos elemzéshez. H. Nagy *Imagináriumaival* kapcsolatban pedig szintén muszáj néhány megjegyzést tennem: amennyire alapos és átgondolt a II.-rész, melyben egy rendkívül mély Gernsback Continuum elemzés is olvasható, annyira felületes a III., amelyet kizárólag Gibsonnak szentelt. Sem Kótai, sem H. Nagy hibáit nem takarhatja, hogy a hypertextszerű tanulmány-szervezés csillagzata alatt születtek. H. Nagy a külföldi, és a Prae-ben megjelenő szerzőkön kívül Kollár József Hattyú a komputer vizén című izgalmas metafizikai kalandot ígérő, 2000-ben megjelent könyvére is reflektál: „Érdekes adalék lehet, hogy ennek a zsákutcának az elkerülését éppen az analitikus hagyomány konzekvens

³⁸⁶ ODORICS Ferenc, *Kanonikus mozgások az ezredvég magyar irodalmában*, Helikon, 1998/3, 341-344.

³⁸⁷ H. NAGY Péter, *Imaginárium III. Gibson*, Prae, 2001/1-2.

interpretációi egyengetik. Kollár József legutóbbi kitűnő könyvében például a következőket írja: „A kibernetikus tér meglehetősen tág fogalom, inkább szinonimákkal világítható meg, mint egyetlen meghatározással: kiberia, virtuális tér, virtuális világok, digitális domínium, az elektronikus birodalom, adattér, az információs szféra.” Azaz metaforikus alakzatok mentén gondolja el a hálózatokról való beszéd logikáját, ily módon iktatva ki argumentációjából a szimpla antitechnológiai érdekeltségekkel való, nyilván terméketlen konfrontációt. Ugyanakkor azt sem szabad elhallgatni, hogy mindez a Neurománc igen leegyszerűsített értelmezését képes csak nyújtani, hiszen nem irodalmi szöveggént olvassa a regényt.”³⁸⁸

A magyar Gibson-recepció jövőbeni alakulását – azt hiszem – két tényező befolyásolhatja pozitívan. Az egyik a gibsoni szövegtörzset újrafordítása, a másik az olyan szerzők vagy interpretációs közösségek érdeklődésének felkeltése, akik a szövegeket más, mondjuk hagyományos irodalomtudományi, vagy dekonstrukciós, illetve konstruktivista kérdés irányokból olvasnák.

³⁸⁸ H. NAGY Péter, *Imaginárium III. Gibson*, Prae, 2001/1-2.

BIBLIOGRÁFIA

- ABÁDI NAGY Zoltán, *A posztmodern regény Amerikában*, Helikon, 1987/1-3, 7-42.
- ABÁDI NAGY Zoltán, *Világregény – regényvilág*, Kossuth Egyetemi, Debrecen, 1997.
- ALDISS, Brian W., WINGROVE, David, *Trillió éves dáridó. A science-fiction története*. I-II. Fordította Nemes Ernő. Budapest-Szeged, 1994-1995, Cédrus Kiadó - Szukits Könyvkiadó.
- ALMÁSI Miklós, *Anti-esztétika Séták a művészetfilozófiák labirintusában*, T-Twins, Lukács Archivum, 1992.
- AMERIKA, Mark, *Avant-pop kiáltvány: bemutatkozás tíz röpke pontban*, ford.: Bakos Petra Johanna, Symposion, www.symposion.org.yu/archivum/28-29/01.html.
- ANGELUSZ Róbert, TARDOS Róbert, *Útban az Internet-galaxis felé? tájkép az új technikák hazai expanziójáról*, Jel-Kép, 1997.
- ADRIAN, Robert, *Infobahn blues*, Replika, 1995/19-20, 213-217.
- BARBROOK, Richard, CAMERON, Andy, *A kaliforniai ideológia*, Buldózer Médiaelméleti antológia, Media Research Alapítvány, 1997, 41-59.
- BARLOW, John Perry, *Cyberspace Függetlenségi Nyilatkozat*, ford. Nihil, Replika, 1997/június, 165-166.
- BAUDRILLARD, Jean, *A szimulákrum elsőbbsége*, ford.: Gángó Gábor, in: Testes Könyv I., szerk.: Kiss Attila, Kovács Sándor S.K., Odorics Ferenc, Ictus és JATE Irodalomelmélet Csoport, 1996, 174.
- BAUDRILLARD, Jean, *Szimulakrumok processziója*, A posztmodern, szerk. Pethő Bertalan, Gondolat, Bp., 1992.
- BAUDRILLARD, Jean, *A kulturális továbbképzés, (részlet „A fogyasztói társadalom mítoszai és strukturái” c. könyvből)*, Szó, művészet, társadalom, szerk.: Lőrincz Judit, Múzsák, 1993, 171-178.
- BEDNANICS Gábor, BENGI László, *In rebus mediorem Amikor az írástudó McLuhant olvas*, Prae, 2002/1-2.
- BELL, Daniel, *Az információs társadalom társas keretrendszere*, Információs Társadalom, 2001/1, 3-33.
- BENJAMIN, Walter, *A műalkotás a technikai sokszorosíthatóság korszakában*, Kommentár és prófécia, Gondolat, Bp., 1969, 301-334.
- BÉNYEI Tamás, *Atszivárgások: Kurt Vonnegut és a science-fiction*, Prae, 1999/1-2.
- BÉNYEI Tamás, *Rejtélyes rend A krimi, a metafizika és a posztmodern*, Modern filológiai füzetek, Akadémiai, 2000.
- BOJTÁR Endre, *Az irodalmi mű értéke és értékelése*, A strukturalizmus után, szerk.: Szili József, Bp., 1992.
- BUKATMAN, Scott, *Adatmezők közt: allegória, retorika és a paratér*, Prae, 2001/1-2. *Cyberspace Textuality Computer Technology and Literary Theory*, ed.: Marie-Laure Ryan, Bloomington and Indianapolis, Indiana University Press, 1999.
- BUSH, Vannevar, *Út az új gondolkodás felé*, ford.: Ivacs Ágnes, Magyar Elektronikus Könyvtár, <http://mek.iif.hu/porta/szint/muszaki/szamtech/multimed/bush.hun>
- CADORA, Caren, *Feminista cyberpunk*, Prae, 2001/1-2.
- CURL, Ruth, *A cyberpunk metaforái: ontológiai, episztemológiai és science-fiction*, Prae, 2001/1-2.
- CZEIZER Zoltán, *A hangos olvasástól a másodlagos szóbeliségig*, Replika, Bp., 1998/31-32, 221-226.
- CZEIZER Zoltán, *Szerepjáték a cybertérben*, Internetmítosz, szerk.: Czeizer Zoltán, Csanádi Márton, KJF, Székesfehérvár, 1999.
- DALY, Steven, WICE, Nathaniel, *Alternatív kultúra, Amit a '90-es évekről tudni érdemes*, ford. Kovács Kristóf, Biograf, Bp., 1996.
- CSEPELI György, *Szociálpszichológia*, Osiris, Bp., 1997.
- CSICSERY-RONAY, Istvan, Jr., *Cyberpunk and Neuromanticism*, Storming the Reality Studio A Casebook of Cyberpunk and Postmodern Science-fiction, ed.: McCaffery, Larry Durham and London, Duke University Press, 1991, 182-193
- DAVIS, Eric, *TechnGnosis. Myth, Magic and Mysticism in the Age of Information*, Harmony Books, New York, 1998.
- DICK, Philip K., *Ember és android*, Filmvilág, 1998/11, 20-30.
- DYSON, Esther, GILDER, George, KEYWORTH, George, TOFFLER, Alvin etc, *A „kibertér”*

- és az „amerikai álom”: *Magna Charta a Tudás Korához*, 1.2 verzió, 1994. augusztus 22., Replika, 1997/26.
- FARKAS Szilvia, *Monori Mész András: Meteo*, Szabadpart 13, www.szabad-part.hu
- FEATHER, Frank, *future consumer.com*, Warwick Publishing, Toronto, 2000.
- FEHÉR Katalin, *Metaforák a virtuális valóság jellemzésére a magyar sajtóban*, Jel-kép, 1994/4.
- FELDMAN, Tony, *Introduction to Digital Media*, Routledge, London and New York, 1997.
- FLAMMICH Mariann, *Hackerek. Vázlat a magyar hacker szubkultúráról*, Médiakutató, 2002/8, 7-26.
- FLUSSER, Vilém, *Az írás*, Balassi Kiadó – BAE Tartóshullám – Intermedia, Bp., 1997.
- FRYE, Northrop, *A kritika anatómiája*, ford. Szili József, Helikon, Bp., 1999.
- Fuهارosok*, szerk.: Müllner András és Odorics Ferenc, Szeged, Ictus és JATE Irodalomelmélet csoport, 1999.
- FUKUYAMA, Francis, *A történelem vége és az utolsó ember*, ford.: Somogyi Pál László, Európa, Bp., 1994.
- FULLER Matthew, *Okádék*, Buldózer Médiaelméleti antológia, Media Research Alapítvány, 1997, 88-94.
- FUKUJAMA Francis, *Génuralom*, 2000, 2002/május, 11-16.
- GALÁNTAI Zoltán, *Egy földönkívüli hiteles portréja*, Beszélő, 1999/5, 114-119.
- GALÁNTAI Zoltán, *A nagy adatrablás*, Bp., Kossuth, 1998.
- GANS, Herbert J., *Népszerű kultúra és magaskultúra*, A kultúra szociológiája, szerk.: Wessely Anna, Osiris - Láthatatlan Kollégium, Bp., 1998, 114-149.
- GÁSPÁR András, *Kiálts Farkast*, Valhalla Páholy, Bp., 1996.
- GÁSPÁR András, *Két életem egy halálom*, Valhalla Páholy, Bp., 1999.
- GIBSON, William, *Neuromancer*, Ace Books, New York, 1984.
- GIBSON, William, *Neuromanc*, ford.: Ajkay Örkény, Valhalla Páholy, Bp. 1992.
- GIBSON, William, *Burning Chrome*, Ace Books, New York, 1986.
- GIBSON, William, *Idoru*, Viking, London, 1996.
- GIBSON, William, *Virtuálfény*, ford.: Szántai Zsolt, Valhalla Páholy, Bp., 1995.
- GIBSON, William, *Számláló nullára*, ford.: Ajkay Örkény, Valhalla Páholy, Bp., 1993.
- GIBSON, William, *Mona Lisa Overdrive*, ford.: Kornya Zsolt, Valhalla Páholy, Bp., 1994.
- GIBSON, William, *Izzó króm*, ford.: Bóday Tamás, Gáspár András, Hoppán Eszter, Szántai Andrea, Szántai Zsolt, Valhalla Páholy, Bp., 1994.
- GIBSON, William, *Cyberspace 90*, in: Computerworld, 1990. október 15., 107-108.
- GIBSON, William, *Idoru*, ford. Kodaj Dániel, Möbius Science-fiction, Bp., 1999.
- GIBSON, William, *Egy hologramrózsa törmeléke*, ford.: Molnár Dániel, kézirat, az Interneten terjesztve.
- GIBSON, William, *Egy hologramrózsa szilánkjai*, ford.: Szántai Zsolt, Izzó króm, Valhalla Páholy, Bp., 1994.
- GOLDBERG, Michael, *Junk Collage, Nodal Points & Cognitive Dissonance: William Gibson Takes The Pulse Of The Late 20th Century*, Cover Story, www/adsys/getAd.
- GYÖRFFY Iván, *Adalékok az információs üvegházhatás okaihoz és következményeihez*, www.internetto.hu/egyetem, közvetett forrás: Magyar Elektronikus Könyvtár, www.mek.iif.hu.
- GYÖRGY Péter, *Noé bárkája, Babel tornya, Édenkert, Kolonializmus, relativizmus és szürrealizmus a Centrál park tőszomszédságában*, Digitális Éden, Magvető, Bp., 1998, 15-103.
- GYÖRGY Péter, *A globális álomvilág*, Digitális Éden, Magvető, Bp., 1998, 151-194.
- GYÖRGY Péter, *Copyright és trademark*, Digitális Éden, Magvető, Bp., 1998, 219-229.
- GYÖRGY Péter, *Neoliberális válaszképtelenség, avagy milyen társadalmi nyilvánosságot akarhatunk*, Digitális Éden, Magvető, Bp., 1998, 231-245.
- GYÖRGY Péter, *Könyvek és képernyő*, Digitális Éden, Magvető, Bp., 1998, 333-337.
- H. NAGY Péter, *Imaginárium II. A parciális "sci-fi a sci-füről" olvasatok lehetőségei*, Prae, 2000/1-2.
- H. NAGY Péter, *Imaginárium Vázlat a science-fiction poétikájának töredékeiről*, Szépliteratúrai ajándék, 1998/2-3.
- H. NAGY Péter, *Imaginárium III. Gibson*, Prae, 2001/1-2.
- HABERMAS, Jürgen, *Egy befejezetlen projektum – a modern kor*, A posztmodern állapot, Századvég, Bp., 1993, 151-178.
- HAKIM Bey, T.A.Z. *The Temporary Autonomous Zone, Ontological Anarchism, Poetic Terrorism*, Autonomedia, 1991.
- HAKIM Bey, *Az Információs háború*, c3.hu/scripta/lettre
- HANKISS Elemér, MANCHIN Róbert, FÜSTÖS László, SZAKOLCZAI Árpád, *Folytonosság*

- és szakadás, Értékszociológiai Műhely, Szociológiai Kutatóintézet, Bp., 1982.
- HARAWAY, Donna, *A szituációba ágyazott tudás*, Férfiuralom, szerk.: Hadas Miklós, Replika Kör, Bp., 1994.
- HAUSER, Lee, *A „hasznos” hálózat*, Replika, 1994/13-14, 243-249.
- HEIM, Michael, *Aggályaim a számítógépekkel szemben*, Buldózer Médiaelméleti antológia, Media Research Alapítvány, 1997, 163-167.
- HEIM, Michael, *A cybertér erotikus ontológiája*, ford.: Sajó Tamás. in: Replika, 39. 2000. március. 197-214.
- HERPAI Gergely, *Cyborgok a számítógépben, digitális bárányokról álmodnak*, Filmvilág, 1998/11, 24-25.
- HOLLINGER, Veronica, *Kibernetikus dekonstrukció Cyberpunk és posztmodernizmus*, Prae, 1999/1-2, 80-90.
- HORNYIK Sándor, *Science-fiction Média Modell*, Balkon, 2000.
- HORVÁTH Antal Balázs, *Techno Fém az emberben*, Filmvilág, 1997/4, 35-36.
- JÁKFAI Magdolna, KAPPANYOS András, *A nagy detektív és a posztmodern*, Literatura, 1990/4, 358-379.
- JAMESON, Frederic, *A késői kapitalizmus kulturális logikája*, ford.: Vástyán Rita, in: Testes Könyv I., szerk.: Kiss Attila, Kovács Sándor S.K., Odorics Ferenc, Ictus és JATE Irodalomelmélet Csoport, 1996, 413-441.
- JAUB, Hans Robert, *Az irodalmi posztmodernség*, Literatura, 1994/2, 121-138.
- KAPPANYOS András, *A hypertext, mint az intertextualitás metaforája*, Szépliteratúrai Ajándék, 1998/1.
- KÁLI Dia, *William Gibson*, Puskás Hirmondó Távközlési szakmai műhely, Kalendárium. www.puskashirmondo.hu.
- KIRÁLY Jenő, *Az SF nagyforma vázlat*, Szó, művészet, társadalom, szerk.: Lőrincz Judit, Múzsák, 1993, 161-169.
- A kommunikációs technológiák története Homérosztól Heideggerig*, szerk.: Nyíri Kristóf, Szécsi Gábor, Áron, Bp., 1998.
- KÓTAY Péter, *Fordított szimmetria? William Gibson: Neurománc*, Prae, 2000/1-2.
- A kovakőtől a szilíciumig*, szerk.: Giovanni Giovannini, Püski, Bp., é.n.
- KÖMLÓDI Ferenc, *Fénykatedrális*, Kávé, Bp., 1999.
- KÖMLÓDI Ferenc, *A digitális underground*, in: A média jövője, Internet és hagyományos média az ezredfordulón, szerk.: Csermely Ákos, Ráduly Margit, Sükösd Miklós, Média Hungária Könyvek, 1999, 113-118.
- KÖMLÓDI Ferenc, *Douglas Rushkoff könyve Túlélési stratégiák*, Filmvilág, 1997/10.
- KÖMLÓDI Ferenc, *Baudrillard, Virilio, Cyberscepticismo*, Filmvilág, 1997/12.
- KÖMLÓDI Ferenc, *Akira Új Tokió, 2019.*, Filmvilág, 1997/4, 37-38.
- KÖMLÓDI Ferenc, *Virtuális világnyelv*, Filmvilág, 1996/7, 52-55.
- KÖMLÓDI Ferenc, *Techno, Trance, Ambient... A káoszlakó*, Filmvilág, 1995/11, 6-11.
- KÖMLÓDI Ferenc, *Virtuális szeretők*, Filmvilág, 1997/9.
- KÖMLÓDI Ferenc, *New Rose Hotel*, Filmvilág, 1999/11.
- KOLLÁR József: *Hattyú a komputer vizén*. Pázmány Péter Katolikus Egyetem Bölcsészettudományi Kar, Piliscsaba, 2000.
- KÓTAI Péter, *Fordított szimmetria? William Gibson: Neurománc*, Prae 2000/1-2.
- KULCSÁR SZABÓ Ernő, *Klasszikus modernség, avantgarde, posztmodern: Az irodalmi modernség és az <egész >-elvű gondolkodás válsága*, Kortárs, 34.1, 1990. január, 129-35.
- KULCSÁR SZABÓ Ernő, *A másság, mint jelenlét Posztmodern kortudat és irodalmiság*, Beszédmód és horizont, Argumentum, 1996, 233-266.
- KULCSÁR SZABÓ Ernő, *A szimmetria felbomlása? A posztmodern intertextualitás kérdéséhez*, Beszédmód és horizont, Argumentum, 1996, 267-287.
- LANDON, Brooks, *Nem az, ami volt: memóriatulcsordulás a digitális narratívákban*, Prae, 2000/1-2.
- LANDOW, George P., *Hypertextuális Derrida, posztstrukturalista Nelson?* ford.: Ivacs Ágnes, Magyar Elektronikus Könyvtár, <http://mek.iif.hu/porta/szint/muszaki/szamtech/multimed/landow.hun>
- LASH, Scott, *Sociology of Postmodernism*, Routledge, London and New York, 1990.
- LEARY, Timothy, *Chaos and Cyberculture*, Ronin Publishing, Berkeley, 1994.
- LEM, Stanislaw, *Tudományos fantasztikus irodalom és futurologia*, Bp., 1974.
- LEVINSON, Paul, *digital McLuhan a guide to the information millenium*, Routledge, London and New York, 1999.

- LOSONC Alpár, *A könyv metaforájától a szimulációig*, Gondolat-Jel, 1994/III-IV, közvetett forrás: Magyar Elektronikus Könyvtár, www.mek.iif.hu.
- LOVINK, Geert, *Push média-kritika: a Wired magazin újjászületési stratégiáiról*, Buldózer Médiaelméleti antológia, Media Research Alapítvány, 1997, 126-129.
- LYOTARD, Jean-François, *A posztmodern állapot*, A posztmodern állapot, Századvég, Bp., 1993, 7-145.
- MacKINNON, Richard C., *Punishing the Persona: Correctional Strategies for the Virtual Offender*, in: Virtual Culture Identity and Communication in Cybersociety, ed: Jones, Steven G., Sage publications, London, Thousand Oaks, New Delhi, 1997, 206-235.
- MALE CZ Attila, *Ismertetése Shenk, David: Data Smog. Surviving the Information Glut. Adatszmozg. Az információ-áradat túlélése London : Abacus, 1977. 250 p.*, Ökotáj, 1997/16-17, 169-170.
- McCAFFERY, Larry *interjúja William Gibsonnal*, Prae,
- McDONALD, Dwight, *A tömegkultúra elmélete* (részletek), Kommunikációelméleti szöveggyűjtemény /4, Budapest, Nemzeti Tankönyvkiadó, 1996, 27-54.
- McHALE, Brian, *Constructing Postmodernism*, Routledge, London and New York, 1992.
- McHALE, Brian, *Postmodernist Fiction*, Methuen, New York, 1987.
- McHALE, Brian, *POSTcyberMODERNpunkISM*, Prae, 1999/1-2.
- McHALE, Brian, *Világok összeütközése*, Prae, 1999/1-2.
- McLUHAN, Marshall, *Az új művészi forma maga a média*, in: Neoavantgarde, szerk.: Szabolcsi Miklós, Gondolat, Bp., 1981.
- McLUHAN, Marshall, *The Gutenberg Galaxy*, University of Toronto Press, 1962.
- McLUHAN, Marshall, POWERS, Bruce R., *The Global Village*, Oxford University Press, New York, Oxford, 1989.
- McLUHAN, Marshall, *Understanding Media*, The MIT Press, Cambridge, Massachusetts, London, 1997.
- Mirrorshades, The Cyberpunk Anthology*, ed.: Sterling, Bruce, Arbor House, New York, 1986.
- Mondo 2000: A User's Guide to the New Edge*, ed.: Rudy Rucker, R.U. Sirius, Queen Mu, Harper Perennial, New York, 1992.
- MOLNÁR Dániel, *Watashi wa baka gajjin desu, Vágvölgyi B. András: Tokyo Underground Új Mandátum, Budapest, 2000*, Az Irodalom Visszavág, 2001/1.
- MUDEDE, Charles Tonderai, *Robopapától Bioszajhág*, Korunk, 2000/4, 67-68.
- MÜLLNER András, *Hipertextuális Fuharosok*, Fuharosok, ICTUS és JATE Irodalomelmélet Csoport, Szeged, 1999, 119-138.
- MÜLLNER András, *Kőrösi Csoma Sándor CD-ROM-on*, Korunk, 2000/4, 57-64.
- NAGY László, *Kiborg: embergép vagy gépember?*, <http://startrek.scifi.hu/klubunk/uj sag/18/kiborg.html>
- NELSON, Theodor H., *Az alterNETíva*, fordította és összeállította: Fall Sándor, Korunk, 2000/4, 9-16.
- NYÍRI Kristóf, *Bölcsészettudományok az írásbeliség után*, Világosság 1996/6.
- NYÍRI Kristóf, *Hagyomány és társadalmi kommunikáció*, Replika, Bp., 1993/11-12, 284-294.
- NYÍRI Kristóf, *Szövegszerkesztővel gondolkodva*, Lehetséges-e egyáltalán?, Atlantisz, 1993, 361-377.
- NYÍRI Kristóf, *Történeti tudat az információ korában*, Holmi 1990. október.
- ODORICS Ferenc, *Fuharosok*, Fuharosok, ICTUS és JATE Irodalomelmélet Csoport, Szeged, 1999, 139-147.
- ODORICS Ferenc, *Kanonikus mozgások az ezredvég magyar irodalmában*, Helikon, 1998/3, 341-344.
- ONG, Walter J., *Orality and Literacy*, Methuen, London and New York, 1982.
- PINTÉR Róbert, *Globalizáció és információs társadalom II. Gazdasági és technológiai gyökerek*, www.ittk.hu/infnit/2000/0622/muhely2.html.
- POSTMAN, Neil, *Amusing Ourselves to Death*, Methuen, London, 1987.
- PYNCHON, Thomas, *Építhetünk-e a gépprombolásra?*, Buldózer Médiaelméleti antológia, Media Research Alapítvány, 1997, 17-25.
- RABKIN, Eric S., *Eldönthetelenség és oxymoronizmus*, Prae, 2001/1-2.
- RAGGETT, Jenny, BAINS, William, *Mesterséges intelligencia A-Z*, Akadémiai, Bp., 1994.
- RADNÓTI Sándor, *„Tisztelt közönség, kulcsot te találsz ...”*, Gondolat, Bp., 1990.
- RADNÓTI Sándor, *A tökéletes hamisítvány*, Lehetséges-e egyáltalán?, Atlantisz, 1993, 383-414.
- RÉTFALVI Györgyi, *Az elkerített város*, Szabadpart on-line folyóirat (www.kodolanyi.hu/szabadpart) 2000. október.

- RÉTFALVI Györgyi, *Kép és szöveg viszonya a hypermédiában*, Szabadpart on-line folyóirat (www.kodolanyi.hu/szabadpart) 2002. május.
- RÉTFALVI GYÖRGYI, *Platón és Szókratész viszonya a szóbeliség-írásbeliség szemszögéből*, Miskolci Egyetem, Bölcsészettudományi Kar szekciókiadványa, 1997.
- ROPOLYI László, *A társadalom a számítógépekben*, Replika, 1999/35., 155-170.
- RORTY, Richard, *Habermas és Lyotard a posztmodernitásról*, A posztmodern állapot, Századvég, Bp., 1993, 224-250.
- SÁNTHA Attila, *A populáris irodalom tudománya (f)elé*, Pompeji, 1996/3-4, 188-203.
- SMILES, Jake, *I link*, Magvető, Bp., 2001.
- SÓHÁR Anikó, *Importált kulturális javak: A populáris műfajok fordítása, Science-fiction és fantasy*, Modern Filológiai Közlemények, 2000/1, 5-13.
- SONTAG, Susan, *A pusztulás képei*, in: A pusztulás képei, Európa Kiadó, é.n. 238-261. ford. Zachár Zsófia.
- STERLING, Bruce, *Preface from Mirrorshades*, Storming the Reality Studio A Casebook of Cyberpunk and Postmodern Science-fiction, ed.: McCaffery, Larry, Durham and London, 1991, 343-348.
- STERLING, Bruce, *Az eltűnt média nyomában*, interjú, kérdezett Bak Árpád, Korunk, 2000/4, 37-40.
- STERLING, Bruce, *Az Internet rövid története*, Buldózer Médiaelméleti antológia, Media Research Alapítvány, 1997, 32-40.
- STONE, Allucquere, Rosanne (Sandy), *A szellem teste*, ford. Boros Anna, in: Replika, 1995/17-18, 297-323.
- Storming the Reality Studio A Casebook of Cyberpunk and Postmodern Science-fiction*, ed.: McCaffery, Larry, Durham and London, Duke University Press, 1991.
- STRANGELOVE, Michael, *A nélkülözhetetlen Internet*, ford. Drótos László, in: Replika, 1994/13-14, 233-235.
- STRATE, Lance, *A kiberidő megtapasztalása*, ford. Drótos László, in: Replika, 1995/19-20, 219-225.
- STRAUSZ László, *Celluloid implantáció A Titanic filmfesztivál Möbius-filmszalagjai*, Filmkultúra, 1999.
- SUGÁR János, *Hipermédia kronológia*, Korunk, 2000/4, 126-130.
- SUVIN, Darko, *On Gibson and Cyberpunk SF*, Storming the Reality Studio A Casebook of Kiberpunk and Postmodern Science-fiction, ed.: McCaffery, Larry Durham and London, Duke University Press, 1991, 349-365.
- SZ. MOLNÁR Szilvia, *Virtuális teátrum*, Prae, 2000/3.
- SZ. MOLNÁR Szilvia, *Virtuális teátrum II. SOFTMODERN megTESTesülések, avagy a Cyberpunk filmek vizualitása*, Prae, 2001/1-2.
- SZILI József, *Az irodalomfogalmak rendszere*, Akadémiai, Bp., 1993.
- TAKÁCS Ferenc, *Sci-fi és magasirodalom*, sorozat, Galaktika, 1987.
- TALLÁR Ferenc, *Két tételben*, Magvető, Bp., 1988.
- TAMÁS GÁSPÁR Miklós, *A helyzet*, Magvető, Bp., 2002.
- TILLMANN J. A., *Kibernetikus katedrálisok*, Távkeretek - A Nyugalom tengerén túl - Kijárat Kiadó, TEVE, Bp.1997.
- TILLMANN, J. A., *Ezredvégi beszélgetés Paul Virilio-vel*, 2000,
- TILLMANN, J. A., *Orcus neontüzében*, Szigetek és szemhatárok. Holnap, Bp., 1992, 120-137.
- TÓTH Adél, *Utolsó posta Szingapúr*, Élet és Irodalom XLVI. ÉVFOLYAM, 9. SZÁM.
- VÁGVÖLGYI B. András: *Tokyo Underground*, Új Mandátum, Budapest, 2000.
- VARGA Csaba, *A lokalitás esélyei*, www.inco.hu/inco3/kozpont/cikk1.htm
- VAJ Tamás, *A posztmodern Amerikában*, Platon, Bp., 1991.
- Virtual Culture Identity and Communication in Cybersociety*, ed: Jones, Steven G., Sage publications, London, Thousand Oaks, New Delhi, 1997.
- WAHL, Wendy, *Bodies and Technologies: Dora, Neuromancer, and Strategies of Resistance*, *Postmodern Culture*, v.3 n.2, 1993 January.
- Vége a Gutenberg-galaxisnak?*, szerk.: Halász László, Gondolat, Bp., 1985.
- William Gibson: Gomi no sensei, avagy az ember, aki feltalálta a cyberteret*, Solaria Science-fiction Magazin, Seldon 96. Bt., 1999-05-18.
- WERTHEIM, Margaret, *Spirituális hely-e a kibertér?*, ford.: Biró Emese, Replika, 2001/45-46, 263-273.
- WESSELY Anna, *A kultúra szociológiai tanulmányozása*, A kultúra szociológiája, szerk.: Wessely Anna, Osiris - Láthatatlan Kollégium, Bp., 1998, 7-27.