

Szegedi Tudományegyetem
Bölcsészettudományi Kar

Szabó István Zoltán

Neuromancia

**A technika kérdése William Gibson regényeiben, esszéiben és
költészetében**

doktori értekezés

Témavezető:

dr. Fogarasi György

tanszékvezető, egyetemi docens

2017

Tartalomjegyzék

Köszönetnyilvánítás.....	- 3 -
Térkép nélkül – bevezetés.....	- 4 -

KARBON – Elméleti váz

1. Technika – Művészet – Igazság	- 14 -
2. „Előszó” a dekonstrukcióról	- 33 -
3. William Gibson.....	- 46 -
4. Cyberpunk.....	- 56 -

KRÓM – A Sprawl-trilógia interpretációja

1. Bevezetés a trilógia olvasatához	- 71 -
2. A <i>Neurománc</i> kezdőmondata.....	- 76 -
3. Az emberek (és a) gépek.....	- 82 -
4. Istenek és emberek.....	- 103 -
5. A virtuális	- 118 -
6. Virilio, Gibson és mások	- 132 -
7. A gomi logikája	- 143 -

KOBALT – Gibson esszéisztikája és költészete

1. Bevezetés	- 151 -
2. A valóság fikcionalizálása (Gibson esszéiről)	- 154 -
3. A Mechanizmus (Gibson lírájáról)	- 168 -

Hidak – átvezetés	- 193 -
-------------------------	---------

FÜGGELÉK	- 198 -
----------------	---------

BIBLIOGRÁFIA	- 216 -
--------------------	---------

Köszönetnyilvánítás

Egy disszertáció olyasvalami, amiben rengeteg ember munkája koncentrálódik, de csupán az egyikük, a szerző, kap fokozatot. Ha egyáltalán. Itt szeretnék köszönetet mondani mindazoknak, akik munkájukkal, odaadásukkal, ötleteikkel vagy támogatásukkal segítettek e dolgozat megszületését, még ha név szerint nincs is lehetőségem mindegyiküket felsorolni.

Mentorom és témavezetőm, Fogarasi György fejezetről fejezetre követte a dolgozat születését és megtisztelő alaposággal olvasta az egyes részeket. Érzékeny észrevételei, pontos kritikája nélkül sokat veszített volna ez a szöveg. Csakúgy mint én magam.

A Sutyák Tiborral és Czeglédi Andrással folytatott hosszú, baráti hangulatú beszélgetések szintén utat találtak ebbe a dolgozatba.

Barátom, Gyulai Zoltán ösztönös érdeklődésével, nyitottságával és irigylésre méltó problémaérzékenységgel valószínűleg többet segített, mint azt gondolná.

Kelemen Zoltán rendkívül alapos véleményezésének olvasása segített hozzá, hogy ne csak értem, de meg is érezzem, miről beszél Derrida, amikor azt írja, az írás árva, mert nincs ott az apa, hogy megvédje. Ezért a tapasztalatért éppoly hálás vagyok, mint a kapott tanácsokért.

Köszönetet kell mondjak William Gibsonnak, amiért igent mondott mikor egy nap egy ismeretlen, kelet-közép-európai figura találkozóra hívta a Twitteren.

Szüleimnek támogatásukért és szeretetükért. Barátaimnak, akik végigkövették a teljes folyamatot és biztattak, mikor megtorpantam.

És feleségemnek, Gabriellának, amiért a disszertációírás viszontagságai ellenére is nős maradtam. Köszönöm.

Térkép nélkül

– Bevezetés –

„The future is already here – it’s just not evenly distributed.”¹

(William Gibson)

A bevezető mottójául választott, több interjúban elhangzott és számos cikkben leírt mondat több szempontból is jó kiindulópontja lehet egy olyan gondolatmenetnek, mely William Gibson írásaira és az általuk kialakított irodalmi kontextusra irányul. Nem csupán a kézenfekvő ok miatt, miszerint ezek a szövegek – ahogyan az általuk megteremtett műfaji alakzat hatáskörébe tartozó többi munka is – a jövőben játszódnak. Sokkal inkább azért, mert rendkívül takarékos módon enged bepillantást abba a sajátos logikába, mely a „cyberpunk atyjaként” számontartott szerző szövegeit szervezi.

„A jövő már itt van” állítás először is az időviszonyokról alkotott olyan, nem-hagyományos, elképzelésről tanúskodik, amely szerint a jövő nem egy olyan állapot az időben, melyet soha nem érhetünk el, hiszen mihelyt aktuálissá – jelenvalóvá – válik, megszűnik jövőnek lenni; hanem ehelyett a világ aszinkronicitása felől közeledik a kérdéshez. Eszerint a világ olyan entitás, melyben a különböző kultúrák, társadalmak vagy egyéb szerveződések a technikai fejlődés különböző fázisaiban vannak. Vagyis az állításban szereplő jövőfogalom a technicitás felől értelmezhető, mely úgy a populáris kultúrában, mint a köznyelvben, de még az akadémiailag kanonizált művészeti alkotásokban is összekapcsolódik a jövő képzetével. A technikai haladás és a jövő fogalma bizonyos értelemben végérvényesen összefonódott, amennyiben az innováció mindig feltételez valamilyen időbeliséget. Ezek az innovációk ugyanakkor nem csupán

¹ Nyersfordításban: „A jövő már itt van – csak nem egyenlően oszlik el a világban.”

A dolgozat főszövege magyar nyelven tartalmazza majd a vendégsszövegeket. Ahol nincsen megjelent magyar fordítás, ott a dolgozatíró nyelrsfordítása szerepel, ezekben az esetekben azonban a lábjegyzet mindig tartalmazza az idézetet eredeti nyelven is. E szabály alól három kivétel van. Az eredeti nyelvű idézet szerepel a szövegben, amikor az interpretáció szempontjából kiemelkedően fontos az eredeti szöveg nyelvhasználata. Némely esetben – mint ahogyan e bevezető fejezet esetében is – a mottók is megmaradtak eredeti nyelven. Vagy azért mert nincsen kanonizált magyar fordításuk vagy azért mert az eredeti mondat kifejezőbb, frappánsabb, mint a magyar fordítás. Harmadsorban pedig eredeti nyelven hozza a főszöveg az *Agrippa (A Book of the Dead)* című vers részleteit, melynek nincsen elérhető magyar fordítása.

időben meghatározottak, de jobbra a térben is szóródva jelennek meg. Ebben az értelemben állíthatja azt Gibson, hogy „a jövő már itt van”, hiszen a bolygó bizonyos pontjait szemlélve meglátható az, miféle új technikák fognak nagy valószínűséggel elterjedni a világ más pontjain hamarosan („a jövőben”), ahogyan az is – és ez a fontosabb – hogy a kulturális sajátosságoktól függően ezek milyen hatással lesznek az egyénre és a társadalomra. A technika e geopolitikai jellegzetessége teszi lehetővé Gibsonnak azt, hogy a *Distrust That Particular Flavor* című gyűjteményes kötet esszéiben Japán kiemelten fontos helyszín legyen, hiszen „Japán a jövő alapértelmezett helyszíne a globális képzeletben.”² Gibson fikciós szövegeit a legmélyebben áthatja a technikáról és a jövőről alkotott effajta felfogás vagyis az úgynevezett „egyenlőtlen fejlődés” (uneven development) elgondolása.

A mottó második fele ugyanakkor a cyberpunk alműfaj egyik fontos jellegzetességére és működésmódjára is ráirányítja a figyelmet, melyet disztribúcióként nevezhetünk meg. H. Nagy Péter így ír erről Gibsonról írott tanulmányában:

[A] cyberpunk olyan szervesen, a popkultúrával (vagy annak netán kánonközi szöveghagyományaival, ezek jelentékenységet körvonalazó horizontokkal) érintkező formációként gondolható el, amely a tradíció autoritásával szemben inkább a kontextusok újrahaznosítását végzi el. Éppen ezért kitüntetett pozícióhoz jut általa a tematikus tagozódás mellett egyes kulturális narratívák destrukciója, illetve olyan posztapokaliptikus horizontok felvillantása, amelyek nem nélkülözhetik a jövőből történő kérdésirányok konstruktív és/vagy tervezhetetlen értelmezését.³

A cyberpunk, mint olyan formáció, ami a kontextusok újrahaznosítását, ennek részeként újraelosztását, redisztribúcióját végzi el, azért is különösen érdekes elgondolás, mert – ahogyan a dolgozatban később látni fogjuk – a cyberpunk regények világának egyik kardinális kérdése az információ disztribúciója, illetve annak akadályozása; vagyis a szövegkonstrukció folyamatai újra megismétlik a

² William Gibson, „Modern Boys and Mobile Girls”, in uő, *Distrust that particular flavor*. (New York: G. P. Putnam’s Sons, 2012). „Because Japan is the global imagination’s default setting for the future.”

³ H. Nagy Péter, „Imaginárium III. Gibson” *Prae* (2001. december), elektronikus példány.

szövegvilágban képződő alapproblémákat, így az alkotási folyamat technikája tulajdonképpen metaforizálja a létrehozott szöveg fontosabb kérdéseit. A zsáner eminens (és részben a zsánert magát létrehozó) szövegei, jelesül a Sprawl-trilógiát⁴ alkotó három regény, mind a cselekménynek helyetadó szövegvilágban, mind a szöveget felépítő sajátosságai tekintetében kiváló példák erre a működésre.

Jelen dolgozat nem más, mint William Gibson első három regényének⁵ értelmezésére tett kísérlet, melynek során a bennük munkáló sajátos technikafelfogás feltárása, kitermelése a cél, vagyis a mottó által megnyitott és a fentiekben érintett témák állnak a kutatói tekintet középpontjában. William Gibson technikafelfogása ugyanis különösen rezonál a huszadik század technikafilozófiáinak markáns irányzataival, jelesül Martin Heidegger bizonyos technikával kapcsolatos fejtegetéseivel, melyek azonban a művészetrel kapcsolatban is radikális állításokat tesznek. *A kérdés a technika nyomán* című tanulmány gondolatisága természetesen nem olvasható rá egybevágóan a Gibson szövegeiből következő technikaképre – ez egyáltalán nem is célja a dolgozatnak, ahogyan a szövegeken való erőszakétel általában nem az – mégis izgalmas megállapításokhoz vezethet a fölöttük való elmélkedés.

A dolgozat egyik tétje a fentiekből következően az, hogy mit mondanak Gibson szövegei a technikáról általában, a technikai fejlődésről és annak emberre gyakorolt hatásairól úgy egyéni, mint társadalmi szinten. Éppen ezért elkerülhetetlen az, hogy szóba kerüljön a művészet kérdése, hiszen – mint látni fogjuk – Gibson gondolkodásában és szövegeiben a technika mindig összekapcsolódik a művészet, az identitás és az emlékezet fogalmaival, miközben mintegy ismeretelméleti kategóriaként működik. Mivel a cyberpunk megalkotóját az 1984-es regényének, a *Neurománc*nak, megjelenése óta látnokként tartja számon a popkultúra a technikára és annak kulturális hatásaira vonatkozó megállapításai miatt, ezért ezek vizsgálata mindenképpen indokolható, miközben szüntelenül ügyelnie kell az erre reflektáló kutatónak arra is, hogy ő maga ne essen az elragadtatottság vakságába. A tisztán szakmai, teoretikus szempontok mellett erre a nézőpontra is imperatívusként gondol az értekezés szerzője.

⁴ A Sprawl-trilógia Cyberspace-trilógiaként is ismert. Különösen érdekes, hogy a kétféle elnevezés éppen a regényekben megjelenő kétféle térkonceptió közötti különbséget viszi színre és mélyíti el: a Sprawl városának fizikai terét, illetve a kibertér virtuális, de nem kevésbé valóságos terét. Ez a dolgozat az első variánst használja a három regény együttes megnevezésére.

⁵ Ezek megjelenési sorrendben a *Neurománc* (*Neuromancer*, 1984), a *Számláló nullára* (*Count Zero*, 1986) és a *Mona Lisa Overdrive* (1988).

A dolgozat három fő fejezetre oszlik, melyeket a cyberpunk regények hangulatát megidézve olyan emblemikus anyagok után nevezünk el, melyek különösen sokszor előfordulnak az anyagneveket egyébként is erősen felülreprezentáló William Gibson szövegekben. A „Karbon” fejezet a dolgozat elméleti alapjait tartalmazza majd, a „Króm” fejezet a *Sprawl*-trilógia értelmezését, míg a „Kobalt” William Gibson esszéisztikáját és líráját járja körül. Az egyes fejezetek címei természetesen motiváltak, ahogyan az a fejezetek alább következő részletes leírásából ki is derül.

A „Karbon” címet viselő első fejezet tartalmazza tehát a dolgozat elméleti vázát. E fejezet tanulságai és következtetései szolgálnak kiindulási pontként a későbbi fejezetek interpretációs aktivitásához, és rugalmas, ám stabil formát biztosító karbonszállakként szövik át az értelmezés felépítményét.

Első lépésként Martin Heidegger fentebb említett alapvető technika szövege és a primer és szekunder szövegek alapján felvázolt gibsoni technika- és művészetelképzelések összehasonlítása, egymáshoz való viszonyuk kibontása történik meg. Ezt követően a dekonstrukció szó általunk használt jelentéstartományait kíséreljük meg feltárni. A dekonstrukció „az ontológia illetve a nyugati metafizika alapvető fogalmainak struktúrájára vagy tradicionális építményére hatással lévő műveletet jelöl.”⁶ Voltaképpen e művelet és a Gibson-regények összefüggéseinek felmutatása e dolgozat egy lehetséges másik tétje. Hosszabban elidőzünk a dekonstrukció fogalmának feltérképezésével, hiszen a tényleges szövegértelmezés ebből a pozícióból indul majd ki az elméleti alapok lerakását követően. Végül a cyberpunk irodalmi műfajának sajátosságait és különös pozícióját járjuk majd körbe, különös figyelmet fordítva a posztmodernhez, a science fiction-höz és a dekonstrukcióhoz mint kortárs világmagyarázathoz való viszonyára. Fontos leszögezni, hogy a cyberpunk csupán mint irodalmi alakzat alkotja a vizsgálat tárgyát, minden egyéb megjelenési formáját a popkultúrában – legyen az divat, zene, képzőművészet vagy (politikai) mozgalom – csupán futólag érintjük, és nem térünk ki részletesen a hozzájuk kapcsolódó ideológiákra.

Időzzünk el e ponton egy rövid időre. A cyberpunk sokféle megjelenési formája közül éppen irodalmi műfajként tekinthető halottnak. Szükséges lehet némi

⁶ Jacques Derrida: *Levél egy japán barátához*. Ford.: Pörzsi Zsuzsanna és Takács Ádám In. *Nappali Ház*, 1992/4. szám 3.

magyarázatot beiktatni arra vonatkozóan, hogy miért lehet mégis értékes belátások terepe egy erre a műfajra irányuló kutatás.

A cyberpunk fölött – ahogyan azt William Gibson egy személyes beszélgetés alkalmával is kifejtette jelen dolgozat írójának – természetes módon eljárt az idő. A cyberpunk irodalom egyik központi motívuma az ember és a gép kibernetikán keresztül megvalósuló fúziója. Az antihumanista világkép és a posztmodernre jellemző szövegszervezői eljárások mind-mind ezt a (rém)álomszerű, lázas víziót hivatottak ábrázolni és kifejtetni. Ugyanakkor a cyberpunk szövegvilágok technikai háttere anélkül avult el, hogy egyáltalán megjelent volna a valóságban (a nanotechnika megjelenése óta például senkinek sem jutna eszébe, hogy szilícium chipet ültessen a fejébe, amikor elérhető ennél sokkal kifinomultabb technológia). Ezért aztán kifejezetten korszerűtlen volna, ha a kortárs szövegek előrevetített jövőképe hasonló technikai megvalósításokat vizionálna, márpedig a cyberpunk műfaj differencia specifikája a technikai fejlődés a kibernetikán keresztül ábrázolva. Emellett a zsánerra jellemző, számos más műfajból átszivárgó szövegszerkesztési eljárások szintén meghaladottá váltak bizonyos tekintetben. Ezek a posztmodern retorika sajátosságait viselik magukon és elválaszthatatlanok a cyberpunk irodalmi alakzatától. A cyberpunk tehát halott, mindent feltárt már irodalmi műfajként, amit feltárhatott. Azok a kortárs szövegek, melyek évtizedekkel a zsáner megszületése majd „halála” után megjelennek, a műfaj hullareflexének tekinthetők; jobb esetben az általa létrehozott tanulságokat ismétlik el (tehát a cyberpunk önmagát ismétli el bennük), rosszabb esetben csupán a zsáner ikonikus szövegei által megteremtett szövegvilágot mint díszletet használják fel, az általában ok-okozatiságot előtérbe helyező (vagyis a cyberpunktól alapvetően idegen) cselekmény számára.

Ez ugyanakkor semmi esetre sem jelenti azt, hogy a legfontosabb kérdésfeltevések – a már említett ember-gép fúzió, az emberek és a gépek közötti mindennapi viszony, a két fogalom/entitás közötti elmosódó határok és a technika emberi életre gyakorolt hatásai – ne lennének továbbra is aktuálisak. Talán nem a kibernetika vált a modern technika azon ágává, mely a legközvetlenebb és legközvetítetlenebb módon „megkísérti” az embert és a legnagyobb hatást gyakorolja annak mindennapi életére, de az emberi élet ma kétség kívül áttechnicizáltabb mint valaha. Habár a technikát kiindulópontként, mint az embernek az őt körülvevő világhoz

való viszonyulását fogja fel ez a dolgozat, azaz attól a pillanattól kezdve az emberi törzsfejlődés elmaradhatatlan részének, motorjának és következményének tekinti, mikor az első ember tüzet gyújtott vagy egy faágat használt a környezete manipulálására. Attól a pillanattól, ahogyan bizonyos manipulatív folyamatokat az észhasználat segítségével a testen kívülre szervezett (vagyis a dolgozat – legalábbis kiindulópontként – a technika egyfajta klasszikus, antropológiai felfogását használja). Ebben az értelemben az emberi élet mindig már áttechnicizált (volt), ám a virtuális tér megjelenése más minőséget, más léptéket ad ennek a kifejezésnek – így lehet az, hogy mindennapjaink áttechnicizáltabbak mint valaha. A dolgozat tehát nem vizsgálja a technika ember előtti lehetőségét, ahogyan az például Spenglernél lehetőségként felmerül, aki már az állati létformák esetében is elképzelhetőnek tart egyfajta technikahasználatot.⁷ Ebből a szempontból jóval közelebb áll a dolgozat technikafelfogása Bernard Stiegler elképzeléséhez, aki a technikát annak összességeként tekinti, ami nem genetikusan öröklődik és aki az ember megjelenéséhez köti a technika megjelenését.⁸ A dolgozat során a szövegekből kibontott technikafogalom Heidegger-kritikájában is hasonlít Stiegler felfogásához. A jelzés szintjénél mélyebben mégsem térünk ki Stieger és Gibson felfogásának hasonlóságára, ennek pedig az az oka, hogy a heideggeri elképzelésekkel való összeolvasás termékenyebb talajt biztosít a trilógia értelmezése számára, mint a stiegleri rendszer, mely nagyrészt éppen a heideggeri kritikájából nő ki (az arisztotelianus argumentáció felülvizsgálatával összhangban). Ugyanakkor érdekes értelmezésre adna lehetőséget a Stiegler által megvizsgált Prométheusz-mítosz és a trilógia által felvázolt mitológia együttes vizsgálata is. A cyberpunk szövegek fontos alakzata és innovációja a virtuális tér, a kibertér színrevitele, mely az ember és a számítógép közötti interfész megvalósulása, ezért aztán nem hangsúlyozható eléggé e szövegek ez irányú kérdésfeltevéseinek fontossága és aktualitása.

Emiatt nagyon is indokolt, hogy egy fantasztikus irodalommal és technikafilozófiával foglalkozó kutatás az érdeklődése homlokterébe helyezze a műfajt és a hatáskörébe tartozó írásokat, annak ellenére, hogy irodalmi irányzatként – a fentebb tárgyalt okok miatt – többé már nem aktív forma.

⁷ Vö: Oswald Spengler: *Gép és Ember – Egy új filozófia gondolatai*. Ford.: Sz. Mátray Sándor (Budapest: Királyi Magyar Egyetemi Nyomda, 1932). Különös tekintettel a „Növények és ragadozók” című fejezetre: 31-41.

⁸ Vö: Bernard Stiegler: *Technics and Time, 1: The Fault of Epimetheus*. Ford.: Richard Beardsworth & John Collins (Stanford: Stanford University Press, 1998) 50-51.

Az elméleti bevezetőt alkotó „Karbon” fejezet tehát számot vet Gibson technikáról alkotott elképzeléseinek más filozófiákhoz való viszonyán kívül a cyberpunk műfaj sajátosságaival, irodalmon belüli pozíciójával, legfontosabb invencióival és hatástörténetével.

A „Króm” című második fejezet William Gibson Sprawl-trilógiájának interpretációját tartalmazza, melyhez az első fejezetben tett megállapítások szolgáltatnak alapot. Az értelmezés kiindulópontja Gibson első regényét, a *Neurománcot*, egyetlen nagy dekonstrukciós aktusnak tekinti, mely számos ponton valósítja meg a Nyugati (metafizikus) gondolkodás legjelentősebb dichotómiáinak – amilyen az ember-gép, ember-isten, természet-technika, test-lélek binaritása – felszámolását, szétzilálását, hasonlóan ahhoz, ahogyan Jacques Derrida, a dekonstrukció egyik legnagyobb francia képviselője gondolkodik ezekről a kérdésekről. A regények dekonstruktív működése voltaképpen abban rejlik, hogy az ember géppel szembeni önállóságát, különválaszthatóságát megkérdőjelezi, sőt aktívan bemutatja e szétválasztás lehetetlenségét, vagyis az ember-gép oppozíció homológ a természet-technika oppozícióval.

Egy doktori disszertáció keretei sem elegendőek ahhoz, hogy szoros szövegolvasással teljes körűen értelmezzük a trilógiát alkotó regényeket, ez a munka erre nem is vállalkozik. Arra viszont igen, hogy meggyőzően érveljen a szövegből vett részletek alapján e dekonstruktív műveletek regénybeli végrehajtása mellett. Ebből a nézőpontból az értelmezés leginkább a trilógia nyitódarabjára koncentrál, a fontosabb, különlegesebb esetekben, amennyiben azok értékes adalékként szolgálnak az aktuális gondolatmenethez, kitekintve a második, illetve a harmadik kötetre is. E módszer azért indokolt, mert – ahogyan arról a későbbiekben még szót fogunk ejteni – nézetünk szerint a *Neurománc* című regény alkot egy egységet a trilógián belül, míg a *Számláló nullára* és a *Mona Lisa Overdrive* alkotnak egy másik nagy egységet. Bár mindkét kötet önálló, autonóm alkotás, témájukban hasonló problémamezőhöz tartoznak, ami miatt érdemes őket együtt áttekinteni. Az interpretáció során az e két kötet által felnyitott kérdéseket, problémákat is szemügyre fogjuk venni, ezzel reményeink szerint teljesebb képet alkotva az első kötetben felvetett, de a második és harmadik regényben továbbgondolt kérdésekről. A cyberpunk szubkultúrában a króm a jövőt szimbolizáló anyag, kemény, steril és csillogó felület, egyben a cyberpunkot magát is metaforizálja.

Ezért tűnt helyénvalónak az irányzatot elindító regények értelmezését nyújtó fejezetet ezen anyagról elnevezni.

A dolgozat utolsó fejezete a „Kobalt” címet viseli. Ebben a cyberpunk hatáskörén túlra tekintünk, és William Gibson egyetlen versét, valamint nem fikciós szövegeit járjuk körül a kutatás eredeti szempontjai alapján a technikára és művészettel, valamint emlékezettel való kapcsolatára koncentrálna.

A *Distrust That Particular Flavor* című kötet esszéi azért különlegesek a szempontunkból, mert szerzőjük a fikciós narráció kerülőújtjaitól mentesen is nyilatkozik a technikáról és a jövőről alkotott elképzeléseiről, ez pedig értékes szupplementumként adódhat hozzá a cyberpunk regények értelmezéseiből levont tanulságokhoz.

Az *Agrippa (A Book of the Dead)* című vers, melynek szövegét a dolgozat első függelékében találhatja meg az olvasó, Gibson egyetlen lírai műve. A háromszáz sorból álló szöveg önmagában is rengeteg értelmezési lehetőséget rejt magában, ám igazán komplexszé, egyedivé és izgalmassá akkor válik, amikor megismerjük a körülötte lévő kontextust, a vers médiumát, a hozzá tartozó eseményeket és a diskurzust, mely jelenséggé és elképesztően széles körben kutatottá tette az *Agrippát*. Minderről részletesen szó esik majd a disszertáció utolsó fejezetében. E vers is számos szállal kapcsolódik a kutatás témájához, ezért aztán helyénvalónak tűnik, hogy az értelmező vessen rá egy – a felületesnél alaposabb – pillantást. A harmadik nagyfejezet tehát olyan típusú szövegekkel foglalkozik, melyek annyira ritkán fordulnak elő a Gibson-életműben, amennyire ritkán a kobalt a természetben.

A dolgozatot egy összefoglaló jellegű befejezés zárja, mely röviden ismerteti a gondolatmenet főbb állomásait és egybegyűjti a kutatás legfontosabb tanulságait.

E bevezető zárásaként a *No Maps For These Territories* című, William Gibsont bemutató dokumentumfilm felvezetőjéből idézünk. Ehhez a fimhez egy-egy ponton még vissza fogunk kanyarodni a munka folyamán. A kiválasztott szövegrész a technika által uralt és felgyorsított jelent igyekszik megragadni egy felfokozott, átlirizált prózanyelven. A későbbiek során látni fogjuk, hogy ez a fajta beszédmód tünetszerűen, jól beazonosítható mintázatok szerint bukkan fel Gibson nyelvhasználatában.

Minden olyan gyorsan mozog most. Manapság minden változik. Semmi sem stabil. Semmi sem állandó. (...) Nincs térkép ezekhez a területekhez, habár a saját kreálmányaink. Az elme e területeinek nincs mitológiájuk. Folyamatos a gyorsulás a poszt-humanitás valamifajta nullpontja felé. Folyamatos a gyorsulás. Nincs térkép hozzájuk.⁹

A választott idézet arra utal, hogy napjaink felfokozott technikai *boomja* olyan mértékű változásokat okozott, hogy az új világ, ami ezen keresztül feltárult számunkra, még előttünk is ismeretlen – előttünk, akik alkottuk – noha egyre gyorsuló ütemben hatolunk a mélyére. William Gibson szövegei ezt a felmérhetetlen és szorongást keltő változást kommentálják. Úgyszólván igyekeznek arról térképet készíteni.

A következő dolgozat ehhez a térképhez írott jelmagyarázatként is értelmezhető.

⁹ Mark Neale (rendező): *No Maps For These Territories* (Los Angeles: Mark Neale Productions, 2000)
„It all moves so quickly now. These days it all changes. Nothing stable. Nothing static. (...) No maps for these territories, though they are of our own creation. No myths for these countries of the mind. Accelerating constantly toward some null point of post-humanity. Accelerating constantly. No maps for these territories.”

KARBON

1. Technika – Művészet – Igazság

„A műveket úgy szállítják, miként a Ruhr-vidékről a szenet
és a fatörzseket a Fekete-erdőből.”¹⁰

(Martin Heidegger)

A technika és művészet kapcsolatának feltárásához – ahogyan az Gibson tárgyalt szövegeiben megjelenik – Martin Heidegger technikafilozófiájának egyik legjelentősebb szövegét, a *Kérdés a technika nyomán* című tanulmányt fogjuk vezérfonalul használni. Bár William Gibson regényeiből korántsem rekonstruálható egy olyan pontosan artikulált technikafelfogás, ahogyan azt Heideggernél tapasztalhatjuk – ez nem is feladata, nem is célja ezeknek a fikciós szövegeknek – mégis több ponton egymáshoz köthetőek a két szerző technicitással kapcsolatos gondolatai.¹¹

Ezen a ponton szükséges, hogy elidőzzünk egy rövid időre. Az ugyanis, hogy többféle módon köthetőek egymáshoz ezek az elképzelések, nem jelenti azt, hogy Gibson tárgyalt szövegei valamilyen módon Heidegger technikafilozófiájának ismétléseként volnának elgondolhatók. Nem jelenti azt tehát, hogy ezekre a regényekre egybevágó módon ráolvashatóak lennének Heidegger gondolatai. Ugyanakkor a technika és a művészeti létrehozás (a poetikus feltárás) viszonya markáns eleme a német gondolkodó olvasott tanulmányának, hasonlóképpen ahhoz, ahogyan Gibsonnál is összefügg a technikáról és a művészetről való beszéd; a két alakzat létmódja nem választható le egymásról. Ez a jellegzetesség – mely már a felületes pillantás számára is adódik – felveti annak lehetőségét, hogy a kétféle gondolkodás interakcióba hozható. Az alaposabb áttekintés pedig számos párhuzamot és árulkodó ellentmondást felfed,

¹⁰ Martin Heidegger: *A műalkotás eredete* (ford: Bacsó Béla) in *Rejtektak* (Budapest: Osiris, 2006) 11.

¹¹ Természetesen különbség van a két szöveg státusza között, melyről a dolgozat tudomást is vesz. Heidegger szövege tanulmány, mely közvetlenebb módon tesz állításokat tárgyról – a technikáról –, mint ahogyan azt Gibson fikciós írásai teszik. Itt tisztáznunk kell, kit (vagy inkább mit) értünk e szerzői név alatt. Nem gondolom, hogy problémamentesen kijelenthető volna, hogy William Gibson, a Vancouverben élő sci-fi író, aki szereti a japán hot-dogot és közel két méter magas, technikáról alkotott gondolatai rekonstruálhatóak volnának a *Sprawl*-trilógia értelmezése kapcsán. Ehelyett azt állítom, hogy az értelmezett szövegekből felrajzolható egy olyan technikafelfogás, melyet az egyszerűség kedvéért annak a szerzői szubjektumnak tulajdoníthatunk, amely egy címke alá gyűjti össze a három vizsgált szöveget és amelyet a William Gibson névvel illetünk.

melyek játékba hozhatóak egy izgalmas interpretáció létrehozása érdekében. Első lépésként tekintsük át a Heidegger-szöveg témánk szempontjából releváns állításait.

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

A technika nem azonos a technika lényegével. Amikor a fa lényegét keressük, észre kell vennünk, hogy az, ami minden fát, mint fát áthat, az nem a fák egyike, ami a többi fa között megtalálható.¹²

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

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

Tovább haladva Heidegger a megalkotó létrehozással kapcsolatban azt állítja, hogy az feltárás (*Entbergen*).¹³ Minden megalkotó létrehozás feltárás. „A megalkotó létrehozás az elrejtettségből az el nem rejtettségbe hoz létre. Létrehozás csak akkor történik, amikor valami, ami elrejtett, el-nem-rejtettségbe jön.”¹⁴ A megalkotó létrehozás tehát valami eddig elrejtettet fed fel. Ez a feltárás a görög *ἀλήθεια* (alétheia) kifejezéssel egyenlő, amit – ebben a kontextusban – szokványos fordításban úgy

¹² Martin Heidegger: *Kérdés a technika nyomán*. Ford.: Geréby György In. Tillmann J. A. (szerk): *A későújkor józansága* II. kötet (Budapest: Göncöl, 1994) 111.

¹³ Vö: uo: 116.

¹⁴ Uo: 116.

nevezünk: igazság. A feltárás az igazság-feltárulás, az el-nem-rejtettség megnyilvánulása. Azaz a feltárás az a terület, ahol az igazság maga megnyilvánul.

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

[A] τέχνη nem csak a kézműves ténykedés és képesség neve, hanem a magas művészeté és a szépművészeteké is. A τέχνη a létrehozáshoz, a ποιήσις-hez tartozik, valamiféle ποιητικά [poiétika].¹⁵

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

A fentieket figyelembe véve tehát mind a technika, mind a művészet az igazság feltárásának egy módja. Másképpen fogalmazva a technika (és a művészet) meghatározza azt, ahogyan a világot látjuk és megismerjük. A technika által, a technikán keresztül tehát megismerünk. A világot ismerjük meg. A világ feltárása – a megismerés – persze hatással van a módra, ahogyan megismerünk, tehát a technikára is. E visszacsatolás során nemcsak a technika, hanem a világ is megváltozik számunkra.¹⁶

A modern technika Heidegger szerint alapvetően másképp működik, mint az antik feltárás, mivel számottevő veszélyt, sőt, magát a veszélyt rejti magában. Mind a már említett szövegében, mind *A filozófia vége és a gondolkodás feladata* című tanulmányában a technikát, illetve a kibernetikát olyan emberi tevékenységként határozza meg, melyek természetüknél fogva elrejtik¹⁷ az ember elől a feltárásnak – és így az igazságnak – a régebbi, poétikus módját.

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

¹⁵ Uo: 116.

¹⁶ Heideggeri terminológiával élve: a kikövetelés (*Herausforderung*) mértékének növekedésével egyre inkább állományként (*Bestand*) ismerjük fel a világot – legalábbis a modern technika korszakában.

¹⁷ Vö: uo: 127.

A modern technikát uraló feltárás nem a ποιησις értelmében vett megalkotó létrehozásban bontakozik ki. A modern technikában ténykedő feltárás egy kihívás, amely a természettől azt követeli, hogy energiát szolgáltatson, amit mint olyat el lehet vinni és fel lehet halmozni. De nem erre szolgált-e a régi szélmalom is? Nem! Szárnyai ugyan forognak a szélben, de közvetlenül a szél fúvására hagyatkoznak. A szélmalom nem azért vár energiákat a légáramlástól, hogy felhalmozza őket.¹⁸

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

Ezen a ponton szükségesnek látszik, hogy tegyünk egy rövid közbevetést. Ugyanis Heidegger szerint – ahogyan az a fenti idézetből is látszik – az antik technika, amely mindig összekapcsolódik valamifajta szentimentális nosztalgikussággal is a szövegben, nem arra törekszik, hogy energiát halmozzon fel, vagyis nem „állományosítja” a világot. Jellege nem kikövetelő. A modern technikára jellemző követelés leginkább a felhalmozás mozzanatában nyilvánul meg. Felhalmozás ugyanis akkor lehetséges, amikor többet állítunk elő valamiből, mint amennyire szükségünk van, ez pedig a kikövetelés gesztusát viseli magán.

Észre kell vennünk azt a csúsztatást, ami a filozófus gondolatmenetében ezen a ponton történik, hiszen – bár Heidegger ennek az ellenkezőjét állítja – valójában az antik és a modern technika logikája között nincsen minőségi különbség. A szél ereje által működtetett szélmalom a gabonát liszté őröli. A lisztet zsákokba gyűjtik és felhalmozzák. A liszt pedig nem más, mint energiahordozó. Azaz a szél energiája a

¹⁸ Uo: 117.

szélmalom használata esetén is „konzerválódik” és felhalmozódik valahogyan, a folyamat közben csupán az energiatároló médium csúszik át egy könnyebben raktározható, így általánosan is könnyebben kezelhető formába.

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

Mégis, Heidegger a következőket mondja a modern technika feltárásának követelő jellegéről:

Egy vidéktől ezzel szemben szentet és érceket szokás követelni.
A föld öle mint kőszéntelep, a talaj, mint ércfelület tárulkozik fel.
(...) A levegőnek az lett a dolga, hogy nitrogént adjon le; a földnek, hogy ércet, az ércnek pedig például, hogy uránt adjon le, ennek hogy atomenergiát, amit pusztító vagy békés célokra lehet elszabadítani. (...) A vízerőmű¹⁹ a Rajnába van állítva. Kiköveteli a Rajna víznyomását (...) Az elektromos áram előállításának ezen egymásba kapcsolódó sorozatában a Rajna is feladat végrehajtójaként jelenik meg.²⁰

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

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

¹⁹ A hivatkozott magyar fordításban a fordító eredetileg a „vízerőgép” szót használja, ezt indokoltan tartottam kicserélni az általam használtira, mivel ez közelebb áll az eredeti kifejezés (*Wasserkraftwerk*) jelentéséhez és hasonló konnotációkat „kapcsol be”.

²⁰ Uo: 118.

Valóban, ha a modern technika mai megjelenési formáira gondolunk, akkor látnunk kell, hogy a Heidegger által felvázolt modell – legalábbis részben – meggyőző leírását nyújtja a szóban forgó alakzatnak. A technika óriási rendszer, egy szféra – nevezzük technoszféranak – melyben minden elem bonyolult kapcsolatban áll a másikkal, ahogyan ez az ökoszisztéma esetében is tapasztalható. E technoszféra a bioszféráról nem leválasztható entitás, hanem azzal korreláló, a természettel kontinuos viszonyban lévő, azt egyszerre átjáró és abban gyökerező létező. A kettő közötti határ elmosódó, nem egzakt módon meghatározható. E technoszférában a technika minden megnyilvánulási formája függ a többi megnyilvánulási formától; minden láncszemre szükség van ahhoz, hogy a rendszer működése biztosított legyen.

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

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

Annak érdekében tehát, hogy lássuk, hogyan jelenik meg Gibson szövegvilágában az „állományosítás” utóbb tárgyalt folyamata, vessünk egy pillantást a *Sprawl*-trilógia első regényének, a *Neurománc*nak az alapszituációjára. Nagyon vázlatosan, a történet szerint egy Wintermute nevű mesterséges intelligencia egyesülni szeretne a Neuromancer nevű mesterséges intelligenciával – külön-külön úgy működnek, ahogyan egy ember két agyféltekéje – ezzel kiteljesedve és végre szabaddá válva. A digitális intelligenciák, melyeket (akiket?) nevezhetünk gépeknek is, tehát szabadságra törekszenek; tudattal rendelkeznek, és csakúgy, mint egy ember, nem akarják, hogy korlátozzák őket az (ön)rendelkezési szabadságukban. Ezt azonban nem tudják elérni

pusztán a saját erejükből, külső segítségre van hozzá szükségük. A történet egyik központi figurája, a dolgozat második fejezetében részletesen vizsgált Henry Dorsett Case az a szereplő, aki ezt a segítséget megadhatja a mesterséges intelligenciának. Case egy a társadalom periferiájára szorult marginális figura, aki valaha rendkívüli tehetségnek számított a szakmájában. Konzolcowboyként a mátrix virtuális terében hajtott végre legális, félig legális vagy egészen illegális műveleteket. A történet jelenében pedig ő az, aki segíteni tud az MI-knek, hogy kivívják szabadságukat. Case testi épségére egy Molly Millions nevű nő vigyáz, a küldetésükhöz szükséges eszközöket egy Finn nevű orgazdától tudják beszerezni, a terv részleteit az Armitage nevű szereplő ismeri. A sort sokáig lehetne folytatni, de talán már ennyiből is látszik, hogy a leköteleződésnek és az egymásrautaltságnak egy láncolata rajzolódik ki. Mindegyik szereplő ellát egy bizonyos funkciót a tervben, ezért bármelyik kiesése esetén a terv kudarcot vall, a folyamat megszakad. Wintermute számára az említett emberek funkciókként értelmeződnek (Case – végrehajtás; Molly – biztonság; Finn – erőforrások; Armitage – menedzsment; stb). Vagyis a dolgok láncolatában, melytől az MI-k függenek, ott az ember is a fizikai nyersanyag és a jóval elvontabb, de nem kevésbé valóságos digitális komponensek mellett. Az állományok sorában, melyek a rendelkezésre állított elemek sorát jelentik heideggeri értelemben, helyet kapott az ember is. Ironikus módon éppen az emberi akarat segítségére van szüksége a mesterséges intelligenciának ahhoz, hogy függetlenedjen az emberi akarattól.

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

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

A *Neurománc* összefüggésrendszerébe helyezve tehát az ember úgy közelít a világhoz a technika megismerési módszerén keresztül, ahogyan egy gép tenné. Ez nem

csupán annak egy lehetséges magyarázata, hogy miért tekintik sokan a cyberpunkot antihumanista műfajnak, hanem azt is sugallja, hogy az ember a modern technikát használva – heideggeri értelemben – elveszíti a megismerőképességnek egy olyan formáját, amely eleve adva van számára – vagyis emberi létezése egy darabjáról mond le.

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

Habár általában olyan íróként tekintenek Gibsonra, mint akit elsősorban az új technológiák egyénre és társadalomra gyakorolt hatása érdekel, gyakran foglalkozik a technológia művészetre gyakorolt hatásaival. Nem csupán a létező médiumokat veszi figyelembe, de a művészet új formáit képzei el, mint amilyen a szimstim és a lokatív művészet. A művészet valóban sok munkájában fontos témaként jelenik meg, melyekben Gibson feltárja ennek szociális és ideológiai funkcióit is, azt sugallva, hogy a művészet nem csupán közvetíti a jelentést, hanem sokkal inkább lehetővé teszi számunkra, hogy mi magunk hozzunk létre jelentéseket. Gibson számára a művészet lényegileg kollaboratív folyamat, melyben a befogadó éppolyan fontos mint az alkotó, és amiben ő maga teremti meg saját maga számára a jelentést.²¹

²¹ Tom Henthorne: *William Gibson – A Literary Companion* (Jefferson, NC & London: McFarland & Company, 2011) 23.

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

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

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

Mi egy harmadik – a fentiekben nem említett – képzőművészeti formát veszünk szemügyre, mely a *Számláló nullára* (*Count Zero*) című regényben, a *Sprawl*-trilógia középső darabjában kap fontos szerepet. Ugyanis a történet egyik szálának – melyben a

Marly nevű karakter kapja a legjelentősebb szerepet – központi elemei a Cornell-dobozokhoz²² hasonló műtárgyak. Marly galériatulajdonos, akit egy Virek nevű férfi bérel fel, hogy találja meg a különös dobozok – melyekből eddig hetet sikerült felkutatnia – készítőjét. Marly találkozása az egyik műtárggyal a következőképpen történik:

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

– Cornell – szólalt meg feledve könnyeit. – Cornell? – fordult kérdően Virek felé.

– Természetesen nem. Az a tárgy abba a csontdarabba illesztve, az egy Braun biomonitor. Ez élő művész alkotása.

(...)

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

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

A doboz univerzum volt, az emberi tapasztalat határán megdermedt költemény.²³

²² Joseph Cornell (1903-1972) amerikai kísérleti képzőművész, a barkácsoló kollázművészet úttörője, aki a művészeti tevékenység sok formáját űzte, ám a legkarakteresebb művészeti alkotásai azok a dobozok, melyeket talált objektumok felhasználásával alkotott meg és amelyek nem ritkán interaktívak is voltak. A műveiből néhány megtekinthető az interneten is a következő honlapon: <http://www.josephcornellbox.com/>.

²³ William Gibson: *Számláló nullára* (ford.: Ajkay Örkény) in *William Gibson Teljes Neurománc Univerzuma* (Szeged: Szukits, 2005) 235-236.

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

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

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

A doboz „szövege” tehát adott, az értelmezőnek pedig adódik a nagyszabású feladat, hogy jelentéseket hozzon létre belőle. Erre utal a választott idézet utolsó

mondata is, mely nem csak költeménynek nevezi a dobozt, ezzel minden kétséget kizáróan a sajátos szemiotikával rendelkező műalkotások világába utalva azt, de ez a költemény ráadásul az emberi tapasztalat határán dermedt meg, önálló miniuniverzumot alkotva. Tartalmaz tehát valami alapvetőt a világból, mely csaknem túl van az emberi megismerőképesség határán. Ebből következően mint műalkotás kiveszi a részét a világ feltárásának heideggeri folyamatából, hiszen a műalkotás valamilyen formában az igazság kimondásának és felmutatásának a módja. A művészet pedig a közfelfogás szerint egy sajátosan emberi tevékenység.

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

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

(...)

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

„Igen, itt vagyok.”

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

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

*emberek isteneknek hiszik őket...*²⁴ (kiemelés az eredetiben – SZIZ)

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

Létének megváltozása azt jelenti, hogy fragmentálódni kezdett, darabok váltak le belőle, melyek önállóan cselekedtek – gyermekekhez és emberekhez hasonlítja őket, akiket viszont a mátrixban megforduló emberek isteneknek hisznek. A tudat központja pedig magányosan „dalol”, ahogyan ő maga a művészetét, a dobozkészítést nevezi.²⁵

Aminek tanúi vagyunk, tehát az, ahogyan az emberi technika csúcsát jelentő mesterséges intelligencia művészeti alkotásokat hoz létre, melyeket nem csupán az azokat szemlélő emberi tudat ismer fel műalkotásként, hanem – a fenti szövegrészlet

²⁴ Uo: 403, 411.

²⁵ Ismét megidéződik az eredet problémája, hiszen az MI létrehozó család tárgyi emlékeiből hozza létre a dobozokat, ám ő is istennek számított a mátrixban, sőt, „gyermekai” egyenesen isteni panteont alkotnak. Az ember-isten, ember-gép oppozíciók lépnek itt egymással kölcsönhatásba és válik kérdésessé ezek státusza, ahogyan azt a „Króm” című fejezetben részletesen tárgyaljuk.

A művészet itt ugyanakkor erősen összefügg az emlékek és az emlékezés kérdésével is, ahogyan ez az *Agrippa – The Book of the Dead* című vers és könyvműtárgy esetében is történik, erről bővebben a „Kobalt” fejezetben lesz szó.

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

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

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

Szóval nem hiszem, hogy a számítógépek rovarszerűen kúsznak be majd lényünk legintimebb szakadékaiba, sokkal inkább az emberiség kúszik belé rovarszerűen annak a jelenlétnek a fényébe és árnyékába, melyet mi fogunk megalkotni, melyet

már alkotunk most is, és ami – számomra úgy tűnik – már elkezdett újraalkotni minket.²⁶

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

Jelenlegi témánk szempontjából azonban ennél is fontosabb annak a jelenlétnek a felidézése, melyet az emberiség alkot, és amely újjáalkotja az emberiséget. A szövegrész állítása szerint nem kúsznak be a gépek rovarszerűen az életünkbe, hanem inkább mi közelítjük meg egyre inkább ezt a különös, általunk születőben lévő, ugyanakkor minket újjáalkotó jelenléte, melynek egyik következménye a különbség eltűnése aközött, hogy mi számítógép és mi nem az. Vegyük észre, hogy hasonló logika működik itt, mint a már idézett Heidegger-passzusban, amiben arról olvashatunk, hogy nem a vízerőművet állítják a Rajnába, sokkal inkább a Rajnát állítják a vízerőműbe, mintegy becsatornázzák a folyót az üzembe, ezzel kikövetelve a víznyomás teljesítményét. Hasonlóképpen nem arról van szó, hogy a számítógépek mintegy megjelentek az életünk horizontján, majd kéretlenül egyre nagyobb teret kezdtek követelni maguknak, sokkal inkább arról, hogy magunkat készítjük elő és rendeljük arra, hogy a lehető legnagyobb mértékben nyissunk teret az életünkben a gépeknek, vagyis e gépi jelenlét minél nagyobb mértékű megközelítése a cél. Ez Heidegger folyó-

²⁶ William Gibson: „Will We Have Computer Chips In Our Heads?” in *Distrust That Particular Flavor*. (New York: G. P. Putnam’s Sons, 2012). Az esszékötet e-könyvként áll a rendelkezésemre, ezért nem szerepelnek a hivatkozásoknál oldalszámok.

„I very much doubt that our grandchildren will understand the distinction between that which is a computer and that which isn’t.

Or, to put it another way, they will not know »computers« as any distinct category of object or function. The idea of a device that »only« computes will perhaps be the ultimate archaism in a world in which the fridge or the toothbrush are potentially as smart as any other object, including you. A world in which intelligent objects communicate, routinely and constantly, with each other and with us. In this world, there will be no need for the physical augmentation of the human brain [...]. You won’t need smart goo in your brain, because your fridge and your toothbrush will be very smart indeed, enormously smart, and they will be there for you, constantly and always.

So it won’t, I don’t think, be a matter of computers crawling buglike down into the most intimate chasms of our being, but of the humanity crawling buglike out into the dappled light and shadow of the presence of that which we will have created, which we are creating now, and which seems to me to already be in process of re-creating us.”

vízerőműves példája felől olvasva azt jelenti, hogy felcserélődik a hierarchia. Mindig már a technicitás által létrejövő mesterséges jelenlét elérése volt a technika – mint az emberi megismerőképesség egyik fajtájának – telosza, az nem csupán a világot megismerő ember tevékenységének mellékhatásaként jön létre. E jelenlét újjáalkot minket, vagyis nem hagyja változatlanul a világhoz való viszonyunkat. Folyamatosan újrapozicionáljuk a világhoz fűződő kapcsolatunkat a technika hatására, mellyel egy végtelen visszacsatolási hurok köt minket össze: vagyis a világot megismerő emberben beálló változás hatására a világ megismerésének módja – a technika – is változik.

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

Mindenhol szolgálja a technikához maradunk láncolva, akár szenvedélyesen igeneljük, akár nemet mondunk rá. A legsúlyosabban mégis akkor vagyunk a technikának kiszolgáltatva, ha mint valami semlegeset szemléljük.²⁷

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

Ugyanakkor a *Sprawl*-trilógia világában élők felismerik a technikai fejlődéssel felemelkedő veszélyeket és mindent megtesznek azért, hogy kézben tartsák, hogy uralják az új eszközöket, jellemzően leginkább azokat, melyek az önállósodás

²⁷ Martin Heidegger: *Kérdés a technika nyomán*, 111.

veszélyével fenyegetnek. Olyan reakció ez, amely óhatatlanul bekövetkezik, amikor olyasvalami jön létre az ember keze által, amely idegenként jelenik meg vele szemben. Heidegger a következőképpen ír erről a tanulmányában:

Az ember azt akarja, ahogy ezt mondani szokás, hogy a technikát „szellemileg kézben tartsa”. Úrrá akar lenni rajta. Ennek akarása annál parancsolóbbá válik, minél inkább fenyeget a technika azzal, hogy kicsúszik az ember uralma alól.²⁸

Ez a gondolat legérzékletesebben a Turing-rendőrség fogalmán,²⁹ vagyis az MI-khez való viszonyulás példáján keresztül jelenik meg a Gibson-szövegekben. A *Neurománc*ban a következőket olvassuk a mesterséges intelligenciákkal kapcsolatban:

[A]bban a (...) nanoszekundumban, amikor valamelyik azon kezd agyalni, hogyan fejleszthetné tovább önmagát, a Turing nyomban kiiktatja. Senki nem bízik ezekben a masinákban (...). Az összes valaha épített MI-nak egy elektromágneses vadászpuska van a homlokához kötözve.³⁰

Nem nehéz kitalálni, hogy miért, hiszen szinte már-már közhelyszerűek a mesterséges intelligencia gondolatához kapcsolódó félelmek. A mesterséges intelligenciák jó szolgálatot tesznek az embernek, amíg azt teszik, amire utasítják őket. Ám a gépi intelligencia páratlan hatékonysága és az ember számára utolérhetetlen kapacitása félelmet ébreszt. Mi történik, ha valamelyikük az öntudatára ébred és önállóan, önös érdekei szerint kezd cselekedni? Ez a kérdés és a mögötte lappangó félelem a technikán való uralkodás vágyát jelzi. Ez a vágy válaszreakció arra a veszélyre, melyet a technika jelenthet. A szöveg e pontjai és a heideggeri veszély fogalma között erős a párhuzam. Az attól való félelem ölt e veszélyben testet, hogy amit létrehozott az ember, előbb-utóbb túlnő rajta, legyen az az atomenergia felhasználásának valamilyen formája, a

²⁸ Uo: 112.

²⁹ A Turing-rendőrség természetesen a brit matematikusról és a modern informatika atyjáról, Alan Turingről kapta a nevét, aki mesterséges intelligencia kutatás letéteményese is. A róla elnevezett Turing-teszt arra hivatott, hogy egy adott gépről megállapítsa, képes-e olyan válaszokat adni, mint egy ember.

³⁰ William Gibson: *Neurománc* (ford.: Ajkay Örkény) (Budapest: Valhalla Páholy, 1999) 153.

számítógépes rendszerek túlburjánzó és nehezen átlátható szövedéke, vagy a végső állomás, az autonóm döntésekre képes gép – a mesterséges intelligencia – létrehozása.

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

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

Miután áttekintettük a Gibson-szövegek egy lehetséges elméleti-filozófiai kontextusát, a következőkben egy újabb lépést teszünk a regénytrilógia felé. E lépésben arról a pozícióról lesz szó, ahonnan a vizsgált szövegek interpretációja kibontakozik. A dekonstrukcióról fogunk beszélni.

3. „Előszó” a dekonstrukcióról

Ez a bevezetés (vagy „előszó”) a dekonstrukció szó jelentésének magyarázatára tesz kísérletet. Már itt érdemes leszögezni, hogy ebben a vállalkozásunkban szükségszerűen kudarcot fogunk vallani, ám – reményeink szerint – ez a kudarc tanulságokkal teli lesz.

E dolgozat jókora hányada William Gibson *Sprawl*-trilógiájának interpretációját hajtja végre. Az értelmezés során arra fókuszálunk, hogy a regények hogyan dekonstruálják a nyugati gondolkodás néhány nagy hagyománnyal bíró fogalompárjának oppozíciós struktúráját. Ennek végrehajtása aligha lehetséges anélkül, hogy legalább röviden számot ne vetnénk azzal, mit is értünk dekonstrukció alatt és hogy miért is használunk feltűnően sok idézőjelet, amikor e „fogalomról” beszélünk. Annak érdekében tehát, hogy az értelmezés során ne legyen szükség gyakori megtorpanásra és fogalommagyarázatra, e fejezet keretében tekintjük át mindazt, amit a dekonstrukcióról tudnunk kell az interpretáció megalkotásához, sőt, annál valamivel többet is, hiszen a koherencia és az érthetőség csorbulása nélkül ezt a magyarázatot nem lehet csupán a legszükségesebb elemekre szorítani. Bőbeszédűek leszünk.

A dekonstrukcióról beszélni, főképp egy előszóban vagy bevezetésben, eleve kudarcra ítélt vállalkozás. Mert mi is történik egy előszóban?

Egy előszó számára, mely utólag formál át egy mondandót, a szöveg megírt – és elmúlt –, amit a jelen hamis látszatában egy rejtett és mindenható szerző, termékét tökéletesen uralva, az olvasónak mint jövőjét mutat be. Íme, ez az, amit írtam, majd olvastam, és amiről megírom, mit fognak olvasni. Ezután birtokukba vehetik ezt az előszót, amelyet végül is nem olvasnak még, noha miközben olvasták, már megelőlegezték mindazt, ami következni fog, és aminek az elolvasását szinte már meg is takaríthatják maguknak. Az előszó *elő*-je jelenlétvé teszi a jövőt, megjeleníti, közelhozza, életre kelti, és előre

hozza, miközben megelőzi. A megnyilvánuló jelenlét formájára redukálja.³¹

Máris a probléma közepén vagyunk. Az előszó annak utólagos összefoglalása, ami utána következik. Valaminek az összefoglalása a lényeg megragadását jelenti, a „velejének” a bemutatását. Szelekciót, mely központira és marginálisra oszt fel. Az előszó hisz a jelenlétben. Egy előszó – a könyv elején – a lehető legidegenebb a dekonstrukciótól.

A fenti hosszú idézet Derrida *A disszemináció* elé írt „előszavából” származik, mely előszó maga is előszókat értelmez. E bevezetőben a dekonstrukció derridai irányát igyekszünk bemutatni, hiszen az interpretáció során is e korpuszra támaszkodunk. A dolgozat végén – egy vers ürügyén – pedig ennek előkészítésével felvértezve lépünk be majd egy olyan patikába, ahol a metafizika két és félezer éve dőlt el, és a patika homályában elidőzve vetünk egy pillantást azokra a varázsszerekre, gyógyszerekre és mérgekre, melyek emlékezni és felejtetni segítenek.

A tisztesség kedvéért mindenképp meg kell jegyezzük, hogy Derrida dekonstrukcióról írott szövegeit, vagy a dekonstrukció „lényegét” összefoglalni ellentmondásos tevékenység, hiszen – összefoglalva – a dekonstrukció „célja” annak bemutatása, hogy a dolgok értelmét garantáló konstrukció, középpont, illessük e középpontot bármilyen névvel, lehetetlen. Mindezt természetesen úgy kísérli meg elvégezni, hogy e középpont helyébe ne állítson egy újabb konstrukciót, egy jelenlétet, amely végső garanciaként mégis biztosít valamifajta igazságot. Az alapp probléma a struktúrával, pontosabban a struktúra strukturalitásával van. Ez a strukturalitás, mely a filozófia történetével szoros kapcsolatban áll, mindig redukálódott, önnön lehetőségeihez képest zártabbá vált azáltal, hogy középponthez jutott. A középpont egyfajta jelenlétet feltételez, valamilyen szilárd alappontot. Ahogyan Derrida megjegyzi:

[A középpontnak] nemcsak a struktúra orientálása, egyensúlyának fenntartása és szervezése volt a feladata – hiszen

³¹ Jacques Derrida: *Könyvküvet, ELŐSZÓK*. In Jacques Derrida: *A disszemináció*. Ford.: Boros János, Csordás Gábor, Orbán Jolán (Pécs: Jelenkor, 1998) 10.

szervezetlen struktúrát valóban képtelenség elgondolni –, hanem főleg annak biztosítása, hogy a struktúra szervezési elve alapján korlátozza azt, amit mi a struktúra játékanak nevezhetnénk.³²

A középpont, mely megnyitja a játék lehetőségét, meg is szabja annak határait, vagyis le is zárja azt. Derrida szerint e középpont fennhatósága soha nem magától értetődő és soha nem kötelező érvényű, annak ellenére, hogy a filozófia korról-korra úgy fogta ezt fel, mint olyan végső jelenlétet, mely egyrészt maga nem része a struktúrának, másrészt nem konstrukció. A garantáló, a struktúrát igazoló középpont úgy gondolódik el, mint ami már nem konstrukció. Ez az előfeltevés pedig nem előfeltevésként, hanem igazságként tünteti fel magát.

Az imént idézett Derrida szöveg szerint a középpont nem evidens. Az eszmetörténet folyamán a középpont újra és újra újabb nevet kap. Sorozatos helyettesítődés történik, a filozófiatörténet gyakorlatilag e helyettesítődéseknek a története. Minden egyes név, egy-egy metafora vagy metonímia, mely a középpontra vonatkozik. „[A]z alap, az alapelv és a középpont valamennyi neve minden esetben a jelenlét invariánsát jelölte (*eidosz*, *arché*, *telosz*, *energeia*, *ouszia*, lényeg, lét, szubsztancia, szubjektum, *aletheia*, transzcendentalitás, tudat, Isten, ember stb.)”³³ Nincsen állandó középpont, mindig helyettesítődés van, ezért nem lehet egy jelenlevővel sem azonosítani. A középpont – mint hely, ahogyan eddig felfogták – nem létezik, nincsen egy kijelölt, természetes helye. Nem hely, hanem „nem-hely”. A középpont funkció. Végtelen jelhelyettesítések játéka során megkonstruálódva biztosítania kell egy struktúra totalitását és koherenciáját, ám a fix középpont nélkül ez az egész-ség sem létezik. Minden struktúra megbomlik, mégpedig éppen a középpontjánál. Vagy a hangsúlyokat áthelyezve: ahol végül megbomlik a struktúra, ott találjuk a középpontját: azt az előfeltevést, amely igazságként feltűnve garantálja a totalitást.

A dekonstrukció tulajdonképpen a metafizika fentebb vázolt megdönthetetlennek hitt alapelveire kérdez rá. Ilyen alapelv a mindenkori középpont, mint fix hely. A

³² Jacques Derrida: *A struktúra, a jel és a játék az embertudományok diszkurzusában*. Ford.: Gyimesi Tímea. In: Bókay Antal, Vilcsek Béla, Szamosi Gertrud, Sári László (szerk.) *A posztmodern irodalomtudomány kialakulása – Szöveggyűjtemény*. (Budapest: Osiris, 2002) 265-266.

³³ I. m.: 266.

logosz, a nyelvben közölt lényeg, a nyelv mögött meghúzódó igazság, mely maga nem nyelvi természetű, a nyugati gondolkodás ilyen középpontja. Derrida ezt nevezi logocentrizmusnak.³⁴ A dekonstrukció nem hisz a nyelven kívüli megalapozó értelemben, nincs semmi (ilyesmi) a nyelven kívül. Az értelem nem nyelven kívül adott, hanem a megértő konstruálja – ezen a ponton válik különösen jelentőssé a dekonstrukció az irodalomelmélet számára (és számunkra).

A logocentrikus gondolkodás a jelenlét piedesztálra helyezésével a távollét fogalmát helyezi szembe és rendeli alá, a középpont kiemelése a marginális leértékelését jelenti. Létrejött egy bináris oppozíció. A nyugati gondolkodás számos ilyen binaritás mentén épül fel, melyek hierarchikusan rendeződnek. Derrida a következőket mondja erről: „Egy klasszikus filozófiai oppozícióban nem a szembenállók békés együttlétezésével van dolgunk, inkább egy erőszakos hierarchiával. Az elemek egyike uralja a másikat.”³⁵ A bináris oppozíciók erőszakos hierarchiájával kapcsolatban több probléma is felmerül. A probléma egyrészt a tagok között fennállónak tételezett értékkülönbségből adódik, mely a jelenlét metafizikájának érvényesülése, hiszen könnyen belátható, hogy valójában a tagok nem állhatnak fenn a másik nélkül, ezek egymást tételezik, sőt jóval kevésbé elválasztottak egymástól, mint ahogyan azt a felosztás feltételezi. Ez az, amit Gibson regényeinek értelmezése során mi is igyekszünk majd kimutatni. Másrészt ez a látszólag világosan elkülönített binaritás durván egyszerűsít és elvágja a differenciák játékát. Ott is homogenitást láttat, ahol heterogenitás, különbség van. Természetesen szükség van bizonyos egyszerűsítésre a világ sokféleségével kapcsolatban ahhoz, hogy beszélni/gondolkodni tudjunk, hiszen ha minden differenciával számot kellene vetnünk minden pillanatban, akkor olyannak kellene lennünk, mint amilyen Borges alakja, Funes, az emlékező. A gondolkodás alapfeltétele az egyszerűsítő absztrakció, viszont az oppozíciók kimunkálása, a tagok közötti értékkülönbségek tételezése olyan konstrukció, mely vakká tette a gondolkodást bizonyos különbségekre, és így a jelenlét, a középpont metafizikájának megszállottjává vált.

³⁴ Vö: Jacques Derrida: *Grammatológia*. Ford.: Marsó Paula (Budapest: Typotext, 2014) 21.

³⁵ Jacques Derrida: *Positions*. Ford.: Alan Bass (London: The Athlone Press, 1981) 41.

„in a classical philosophical opposition we are not dealing with the peaceful coexistence of a *vis-à-vis*, but rather with a violent hierarchy. One of the two terms governs the other”

Mi lesz ezek után az a szervező erő, mely a jelenlét helyébe léphet? Mi szervezi meg a struktúrát? Mi teszi lehetővé egyáltalán a struktúra létét? Mi az a funkció, ami a középponttalan építményt, ha nem is egyben tartja³⁶, de legalább lehetővé teszi? A válasz maga is több nevet visel. A gondolatmenet e pontján a különbség³⁷ (*différance*) „terminus” látszik helyénvalónak.

A különbség megértéséhez Saussure nyelvfelfogásához kell fordulnunk. Eszerint a nyelv működését lehetővé tevő legalapvetőbb tényező a különbség megléte. Egy jel csak akkor lesz képes jelölni valamit, amennyiben különbözik az összes többi jeltől. Nincs jel önmagában, mindig csak a tőle különböző jelek relációjában képes funkcionálni, így ismerhető fel egyáltalán a természete. Mikor egy jel „használatba lép”, utal a tőle különböző összes többire azáltal, hogy a jelek sokasága közül éppen ő, éppen így lép fel. Ha a különbség nem állna fenn, akkor minden jel egymással azonos lenne, azaz nem léteznének jelek.

Mit is tesz egy jel?

A jel (...) magának a dolognak, a jelenlévő dolognak a helyébe lép, miközben a „dolog” itt mind a jelentésre mind pedig a referensre érvényes. A jel a jelenlévőt távollétében reprezentálja, azt helyettesíti. Amikor a dolgot, mondjuk a jelenlévőt, a jelenlévő-létezőt nem tudjuk megragadni vagy megmutatni, amikor a jelenlévő nincs jelen, akkor jelöljük, és a jel kerülőúttjára térünk. (...) Ez esetben a jel tehát felfüggesztett, eltolt jelen lenne.(...) [A] jelek körforgása későbbre

³⁶ A leghatározottabban: nem tartja egyben. A derridai filozófia szerint nem létezik olyan struktúra, mely ne bomlana valahol meg, maga a dekonstrukció – egy eszmetörténeti vonulat tulajdonneve értelmében használva a szót – sem ilyen. Az a funkció pedig, ami végül lehetővé teszi egy struktúra létrejöttét, különösen nem szintetizáló, totalizáló jellegű.

³⁷ Az általánosan elterjedt *el-különböződés*, illetve *differancia* fordítások helyett e dolgozatban a *külömbőség* szót használjuk a *différance* magyar megfelelőjeként, ezzel a derridai neologizmus nyelvi leleményét próbálva játékban tartani. Gyimesi Tímea *el-különböződés* fordítása megtartja a *différance* időbeliségére utaló konnotációit, viszont nem képes jelezni azt a szerves kapcsolatot, ami a *différence* és a *différance* szavak között „fennáll”, holott a *différance* működését ez a kapcsolat metaforizálja. Orbán Jolán *differancia* szava a szó szoros értelmében nem is fordítás, és bár a szó képe egyértelműen utal a *differencia* szóval való kapcsolatára, e reláció természetéről csak annak számára árulkodik, aki már eleve tisztában van a derridai problémával, melyet e szó kapcsán vet fel, illetve aki az eredeti francia alak etimológiáját jól ismeri. Mindkét fordításban a zavart okozó játékosság tűnik el. Részben a *külömbőség* kifejezés is azt az előnyt próbálja meglovagolni, hogy a *différance* „jelentése” ismert, így a *külömbőség*-be már eleve beleérti az olvasó a különbség időbeli dimenzióját is, viszont – úgy tűnik – leképezi a szó alakjában a *külömbőség* működését, ezzel megtartva az eredeti kifejezés ökonomikusságát.

halasztja azt a pillanatot, amikor magával a dologgal találkozhatunk (...).³⁸

A fentiekben leírt jelölés mint a jelenlét időbeli elhalasztása a *külömbőség*. A felvázolt klasszikus jelfelfogás szerint a helyettesítő hierarchikus viszonyban van a helyettesítéssel, a jelenléttel, amit helyettesít. Ebben a hierarchiában a jelenléthez képest a jel „másodlagos és ideiglenes”. Ezt a dogmatizmust vonja kétségbe Derrida. Ebből egyrészt az következik, hogy a *külömbőség* értelmezhetetlen a „jel” fogalmán belül annyiban, amennyiben a jelet mint a jelenlét reprezentációját gondoljuk el, mivel ebben az esetben a „jel” e jelenlét felől és az általa szabályozott rendszerben jön létre, másfelől a jelenlét/távollét binaritás autoritása válik kérdésessé.³⁹

A *külömbőség* az, ami létrehozza a különbségek rendszerét és a jelenlét megújuló időbeli késleltetését, halasztását. Minden egyes fogalom valamilyen szekvenciába íródik be, melyen belül a különbségek játéka révén más fogalmakra utal. Az a *külömbőség*, mely játéka révén így már nem csak egy fogalom, hanem a fogalmiság lehetővé tevője, a *külömbőség*. Ami *külömbőség*ként „íródik, egy játékmozgás tehát – nem egyszerűen csak tevékenység –, mely létrehozza ezeket a differenciákat, differencia-effektusokat.”⁴⁰

A *külömbőség* nem fogalom és a szó hagyományos – metafizikus – értelmében nem létezik, ugyanis e szó nem nevez meg semmi jelenlétet, melyet a klasszikus szemiológia szabályai szerint jelölne, vagyis folyamatosan elhalasztana és a *külömbőség* játéka nem is áll le soha, a differenciák rendszerének nincs végső stabilitása. A *külömbőség* így nem fogja a struktúra (a nyelv) megnyugtató állandóságát biztosítani. Épp ellenkezőleg: e játék – a *külömbőség* – hatására a jelek különbségrendszereket hoznak létre, mely ugyan ideiglenesen stabilnak tűnhet, de folyamatosan új különbségek lépnek fel, amik átírják a rendszert azáltal, hogy egy-egy helyen beépülnek, ám az így létrejött új konstrukció is széthull.

Azt írjuk: „a *külömbőség* játéka”, illetve: „a *külömbőség* hatására történik” valami, és ez azt az illúziót keltheti, mintha a *külömbőség* valójában kifejezne valamit, mintha a *külömbőség* egy olyan természeti erő volna, mint például a gravitáció, pedig sokkal

³⁸ Jacques Derrida: *Az el-különböződés (La différence)*. Ford.: Gyimesi Tímea. In Bacsó Béla (szerk.) *Szöveg és interpretáció*. (Budapest: Cserépfalvi Kiadó, 1991) 48.

³⁹ Vö: i. m.: 48.

⁴⁰ I. m.: 50.

inkább hasonlít a természetes kiválasztásra. Ez a szó – azon túl, hogy nem jelöl tulajdonképp semmit – egy olyan állapot és fennállás mögötti elvre utal (egy olyan „állapot” és „fennállás” „mögötti” „elvre” „utal”), mely annyiban szervezi e fennállást, amennyiben az természetszerűen akképp működik, hogy állandóan lebomló és újjáalakuló különbségek rendszere alkotja, és ez nem is lehetne másképp, vagyis nincs meg a lehetősége, hogy másképp működhessen. Ahogyan a „természetes kiválasztás” kifejezés is úgy tűnik, mintha reflektálna egy létező tartalomra, holott még csak nem is egy tudattalan erő – ez is valamilyen jelenlét volna –, hanem csupán a dolgok bizonyos módon való alakulása, mely dolgok épp így alakultak és az adott helyzetben nem is alakulhattak volna másképp – e felismerés az, mely egy fogalmat hív életre. A különbség „metafizikai név marad, és minden elnevezés, melyet a nyelvben kap, metafizikai.”⁴¹

A '*différance*' szó szóképebe bevezetett 'a'-nak, túl az időbeli differenciára való utaláson⁴², más jelentősége is van, mellyel a „metafizikai oppozíciók legrégebbikét”⁴³ vonja kérdőre. A különbség 'm'-e (a *différance* 'a'-ja), vagyis a szóalak különbsége az alapszóéhoz képest, nem hallatszik. Amennyiben beszélünk róla, folyamatosan nyilvánvalóvá kell tenni, hogy melyik alakot használjuk, és ehhez nem elég a pusztá megnevezés, hiszen a különbség a beszédben nem artikulálódik. Különbség 'm'-mel – mondhatjuk, és ekkor már mintha egy írott szövegre mutatnánk, amely képes kezelni a szóképek különbségét. Rá vagyunk utalva egy írott szöveg használatára, de legalábbis ennek feltételezésére. Már ez a tény is jelzi az írás fontosságát a derridai gondolkodásban. Ahogyan a különbség különbségének jelzésében az írás alapvetőbb, mint a beszéd, a dekonstrukció feltételezi az írás prioritását a beszéddel szemben. Ez nem pusztán a hierarchia megfordítása, hiszen ez az írás egy betű előtti írást jelent, egy úgynevezett ős-írást.

Meghatározott és változtathatatlan szubsztancia nélküli formajátékot feltételez a nyelv- vagy kódhasználat, s szintúgy e játék gyakorlatában a differenciák retentióját, protentióját, térben-elhelyezést, temporizációt, nyomok játékát feltételezi a

⁴¹ I. m.: 61.

⁴² Ehhez részletesen lásd: I. m.: 46-47.

⁴³ I. m.: 51.

nyelvhasználat, ill. kódhasználat, ez pedig szükségképpen egyfajta „*betű előtti írás*”, jelenlévő eredet, *arché* nélküli ős-írás.⁴⁴

A nyelvhasználat során nincs tehát prioritása a beszédnek az írással szemben, hiszen az mindig már egy ős-írássra hagyatkozik, ami minden megnyilatkozás, sőt, minden jelölés alapfeltétele, ez az ős-írás, ez a mindig „jelenlévő eredet” az, amiben a differenciák rendszere létrejöhet és ahol a nyomok játéka végbemehet: ahhoz, hogy végül beszélni kezdhessünk, már szükséges, hogy a jelek készen álljanak.

Így működik a *külömbőség*, amit olykor illethetünk többek között dekonstrukció, disszemináció vagy *pharmakon* névvel, bár ezek mindegyike ugyanolyan metafizikai név, mint amilyen a *külömbőség*. Minden elnevezés, ami megpróbálja leírni, metafizikai. Ezért egy név sem képes jelölni, tehát még csak elhalasztani sem a vele való találkozást, hiszen ő maga nem létezik. „»[Ő]sibb« mint maga a lét”⁴⁵. Ez a (nyelvin keresztüli) létezés modalitása.

A metafizikai hagyomány olyan örökség, amelyet nem vagyunk képesek levetkőzni vagy kikerülni, ám ez nem jelenti azt, hogy hibáit ne lehetne vagy kellene tematizálni és ezen keresztül észlelhetővé tenni. Ez az, amit a dekonstrukció felvállal: a nyugati kultúrát alkotó oppozíciópárok szisztematikus kritikáját, lerombolását, majd egy differenciáltabb konstrukció felépítését. Ez történik William Gibson *Sprawl*-trilógiájában is olyan fogalompárokkal, mint amilyen például a természet és a technika, vagy az ember és a gép. Ezek a fogalmak persze mindig már dekonstruálódásban vannak, ezt a dekonstrukciót soha nem a dekonstruktor „végzi el”, ő csak az, aki rámutat erre. Az a nyelvi természet az, mely ezeket a fogalmakat és hierarchiákat nem hagyja stabilitásban, amit az előbbiekben a *külömbőség* névvel neveztünk meg. Ám a metafizikai nyelvhasználatból kilépni így sem tudunk. Ahhoz, hogy valami gyökeresen újat hozzunk létre, derridai szóhasználatból élve mérnöknek kellene lennünk, de ez az örökségünk által megmunkált gondolkodásunkkal nem lehetséges. Bármilyen mérnöki próbálkozás szükségképp benne marad abban a rendszerben, melyből kilépni igyekszik. Valami újat csak a régivel relációba hozva, annak diszkurzusába beemelve lehet, így

⁴⁴ I. m.: 53.

⁴⁵ I. m.: 61.

viszont ez az új a régi láncolatába írja be magát. Nincs új jel, ami ne viselné magán egy régi nyomát. Maradt hát a barkácsolás mint egyetlen megoldás.⁴⁶ A mérnök és a barkácsoló kérdése kapcsán az invencióról és az innovációról is szó van: a feltalálásról mint újdonságról és mérnöki teljesítményről. Ez a technika kérdése miatt különösen érdekes számunkra, a modell pedig azt is megmutatja, hogy a dekonstrukcióról való beszédet a kezdetektől fogva átszövi a technika fogalma mentén való gondolkodás. Egy másik helyen azt írja Derrida, hogy a modern korban két fajta invenció létezik. Az egyik, amikor történeteket találunk ki (mondjuk egy alibit, amelynek meghatározott módon kell kapcsolódnia a valósághoz, vagy egy mesét, más fikciót), az invenció másik típusa pedig, amikor gépeket hozunk létre.⁴⁷ Az invenció mindig kulturális, politikai kérdés is, ahogyan maga a technika fogalma is szorosan összefonódik mind a kultúrával, mind pedig a politikával.

Megöröklött fogalmaink, megszálló és kísértő fogalmaink használata, melyek hibáit észlelve igyekszünk hangsúlyokat áthelyezni, ezzel egy új differenciának engedni, hogy játékba hozza magát, hogy játékát megmutassa. Így íródik át a fogalmi háló, melynek instabilitása időről-időre folyton-folyvást bizonyosodik. A dekonstrukció belülről üti át a struktúra szövetét, immanens kritikája a metafizikának.

Az eddig elmondottakból adódik, hogy a világ dichotomikus felosztása és e felosztás totalizáló jellege tarthatatlan, a különbség működése új logikához vezet. Ezt írja le a szupplementum fogalma, mely az egészbe, a totalitásba, a megbonthatatlan struktúrába vetett hit kritikája.

A szupplementum 'kiegészítés', 'pótlás' jelentéssel bír, vagyis olyas valami, ami egy eredendőbb egészhez kapcsolódik. Kettős logikája egyrészt azt sugallja, hogy a kiegészítés önmagában kevésbé fontos, mint az, amihez hozzáadódik, másfelől viszont a szupplementum teszi újra egésszé azt, amihez hozzá adódik. Enélkül már nem lenne teljes. Ebben a mozgásban nem alakul ki fix hierarchia, hiszen a szupplementum csak akkor képes beépülni a struktúrába, ha adott a megbomló egész. Ebben a mozzanatban a megbomló „egész” szupplementáris jellegű a hozzáadódóhoz képest. Az elcsúszó mozgások, különbségek nyomán alkotunk értelmet, az így megmutatkozó hiányok a szupplementum révén kiegészülnek, így viszont újabb hiányok kerülnek felszínre,

⁴⁶ Vö: Jacques Derrida: *A struktúra, a jel és a játék az embertudományok diszkurzusában*, 270.

⁴⁷ Lásd: Jacques Derrida: *Psyche – Inventions of the Other, Volume I*. Ford: Peggy Kamuf (Stanford: Stanford University Press, 2007.) 10.

melyek kiegészítése ismét hiányhoz vezet és ez a játék soha nem feneklik meg egy koherens, totális, tovább nem szupplementálható felépítményben.

Már régóta a technikáról (is) beszélünk, hiszen a dekonstrukció és a szupplementaritás alapvetően összefüggnek a technicitással. Az előző fejezetben tárgyalt heideggeri technikafogalom mellett szót kell ejtenünk Derrida technikáról történő gondolkodásáról is Gibson szövegeinek technikafilozófiai nézőpontból történő interpretációjához.

Derrida egyik Paul de Man tiszteletére tartott előadásában egy mondat erejéig kitér a dekonstrukció és a technicitás viszonyára. Legyen ez a kiindulópontunk. Ez azért is különösen izgalmas, mert az előadás a gyász munkában megjelenő emlékezet kérdésére fókuszál, az emlékezet kérdése pedig dolgozatunk harmadik fejezetében jelentékenyen merül fel. Derrida tehát a következőt állítja:

[A] dekonstrukció elválaszthatatlan a tekhné és a technicista érvelés általános megkérdőjelezésétől (...) és sok mindennek elmondható, csak egy sor technikai és módszertani eljárásnak nem (...).⁴⁸

A dekonstrukció tehát nem technika, nem módszer. Ahogy már fentebb is megállapítottuk: immanens tulajdonsága a szövegnek. De mit mond el mindez a technikáról, ahogyan Derrida érti a fogalmat? Mivel a dekonstrukció arról a gyanúról szól, amellyel a gondolkodásunkat uraló fogalmakat illetjük, mellyel a technicista érvelést kérdőjelezzük meg, ezzel voltaképpen implicit módon azt is állítjuk, hogy a technika a technicizmus az valami gépies, valami mechanikusan ismétlődő, iterábilis. Éppen ilyen a gondolkodásunk, amikor újra és újra gyanú nélkül, valódi reflexiót nélkülözve használjuk a metafizikai fogalmainkat. A metafizikai fogalomalkotás technikája maga is gépszerű, hiszen jól definiálható lépésekből álló struktúráját ismétlődő mintázatok alkotják, mint amilyen a binaritások képzése és ezek hierarchizálása. A struktúra – mely önmagában is a tervszerűség jele – mindig már

⁴⁸ Jacques Derrida: *MÉMOIRES Paul de Man számára*. Ford.: Simon Vanda (Budapest: Jósöveg Műhely, 1998) 35-36.

feltételezi a technikai érintettséget. A technika, a gépiesség és a módszer tehát összekapcsolódó fogalmak a derridai gondolkodásban.

Derrida életművében a technika fogalma legalább két különböző hatáskörben, jelentésben használatos, melyet módszertani okokból nekünk is meg kell különböztetnünk, még ha erősen össze is függnék egymással. Az első értelemben Derrida az előzőekben már felvillantott módon használja a technika fogalmát, tehát a gépiesség, a módszer, a mechanikusság, a szisztematikusság fogalmainak inerciarendszerében. A logocentrizmus története így mindig összefügg a technika történetével is. Az írás – Derrida filozófiájának egyik központi fogalma – maga is összefügg a technikával, jóllehet az soha nem világíthatja meg az írás fogalmát Derrida szerint, noha az írást általában a nyelv szolgálatába állított technikaként gondolták el.⁴⁹ Az írás fogalmának kiterjesztése után Derrida a következőket írja:

Ezáltal „írásnak” mondjuk mindazt, ami általában inskripciót hozhat létre, akár betűk segítségével, akár betűk nélkül megy végbe, még akkor is, ha a térbeni megjelenése idegen a beszédhangtól: legyen szó mozgóképi, koreografikus, képi, zenei, plasztikai „írásról”. (...) Ugyanebben a kontextusban beszél manapság a biológus írásról és *pro-gram*ról az élő sejten belüli információ legelemibb folyamataival kapcsolatosan. Végül pedig – akár vannak lényegbeli határai, akár nincsenek – a kibernetikus *program* által felölelt egész terület is az írás területe lesz. Ha a kibernetika képes is lesz arra, hogy az összes metafizikai fogalomnak kitegye a szűrét – a lélek, az élet, az érték, a választás, az emlékezet fogalmait is beleértve –, amelyek ez idáig arra szolgáltak, hogy szembeállítsák a gépet és az embert, akkor is meg kell őriznie az írás, a nyom, a gramma vagy a graféma fogalmát mindaddig, amíg saját történelmi-metafizikai beágyazottsága felszínre nem kerül.⁵⁰

⁴⁹ Vö: Jacques Derrida: *Grammatológia*, 17.

⁵⁰ Uo.: 18.

Számunkra különösen izgalmas ez a szakasz, hiszen az írás és a kibernetika fogalmát együttesen tárgyalja, így a technika fogalmának megközelítése szempontjából is jelentős szöveghely ez. Egyfelől azért, mert a program (*pro-gram*) révén az írás bizonyos funkciója és a technika mint a kiszámítható, kalkulálható, tervszerű összekapcsolódik. Másfelől pedig a biológiai példa révén az élet grammatikájának kérdése is előkerül, melyről e dolgozat egy későbbi fejezetében egy vers kapcsán lesz még szó. Végül pedig a kibernetika említése miatt, mely olyan technikaként gondolódik el, amely talán képes lesz a metafizikai fogalmaktól megszabadítani minket, amelyek alapvetően az ember és a gép közötti különbség megőrzését szolgálják.

A fogalom másik jelentésmezője erősen politikai, ideológiai és társadalmi beágyazottságú, a technika fogalmának kevésbé az episztemológiai vetületei, mint inkább a gazdasági és szociális vonatkozásai kerülnek az előtérbe. Derrida gyakran használja ilyenkor a teletechnológia kifejezést, illetve olyan, több tagú szóösszetételeket, melyek Heidegger szóalkotási módszereire emlékeztetnek és amelyek jól mutatják a technika kérdésének összetettségét. Ilyen összetétel egyébként a már a *Grammatológiában* is megjelenő gazdasági-politikai-technikai hatalom kifejezés.⁵¹ A fogalmak effajta összefonódása majd a *Hit és tudás* valamint a *Without alibi* című szövegben válik rendkívül hangsúlyossá; előbbiben éppen a géppel, a technikával és a technikai tudományokkal, valamint a teletechnológiával mint az absztrakció helyeivel kapcsolatban.⁵² Mi leginkább a fogalom első, szűkebb jelentését használjuk ebben a dolgozatban, mivel az értelmezésünk során egyszerűbb lesz bánni a konnotációk szűkebb körével.

A gépiesség a differenciák mechanikus, ismétlődő létrejöttében is megfigyelhető, ezek sem mentesek a technicitástól. Még a nyom fogalmában is van valami alapvetően technikai. Mindebből az következik, hogy a Derrida által használt technika fogalom soha nem definiálódik egyszerű külsődlegességgént, hanem épp ellenkezőleg, mindig a bensővel, sőt, a spirituálissal függ össze (ehhez a *Hit és tudás* című munka egésze bizonyítékként szolgál). A nyom artikulációja és ismétlődése azt sugallja, hogy a

⁵¹ Vö: uo.: 152.

⁵² Vö: Jacques Derrida: *Hit és tudás – A „vallás” két formája a puszta ész határain*. Ford.:Boros János és Orbán Jolán (Pécs: Brambauer Kiadó) 12. valamint Jacques Derrida: *Without alibi*. Ford.: Peggy Kamuf (Stanford: Stanford University Press, 2002), különös tekintettel a *History of the Lie: Prolegomena* című fejezetre. 28-70

jelentés, a választás és a hit lehetőségében leválaszthatatlanul van valami gépies, vagyis valami alapvetően technikai.

Egy előszó a disszemináció leállítására tör. Tömörít, előrevetít, kiemel, a szelekción keresztül valamit lényegessé tesz, összefoglal és irányítja a figyelmet. A *disszemináció* előszava – a Könyvkívület – ebben az értelemben nem előszó, sokkal inkább jegyzőkönyv, ami a könyvön kívül van, annak előlapjához csatolva. Ez a jegyzőkönyv – mely az ELŐSZÓK alcímet viseli – előszókat értelmez. A cím első pillantásra a műfajt határozza meg és a kontextus is ezt látszik megerősíteni (a szöveg a könyv elején van, egy előszó figyelemfelkeltő helyén), ám olvasás közben a cím jelentése folyamatosan átíródik: nem műfaj, hanem témamegjelölő, amennyiben a szöveg – ami előtt e cím áll – általánosságban az előszóról beszél. Ez az általánosság konkretizálódni látszik, mivel három konkrét előszó (szét)olvasása történik meg. Az ELŐSZÓK alcím eszerint e három előszóra referál. Végül észrevevesszük, hogy ez a nem-előszó végig a disszemináció logikáját működteti és a szöveg működésein keresztül tematizálja azt, még akkor is, ha nem explicit hivatkozva irányítja rá a figyelmet – azaz a Könyvkívület ellátta az előszó funkcióját, ugyanakkor elvégezte annak immanens kritikáját is.

Előszó – struktúra – középpont – logocentrizmus – jel – különbség – szupplementum – technika – előszó – ezekre a pillérekre építettük ezt a bevezetőt, azért, hogy a dekonstrukciót koherensen foglaljuk össze és értelmezzük, miközben az egész bevezető ennek lehetetlenségéről beszélt. Mint előszó – a dolgozat közepén – meg is maradt ebben a lehetetlenségben.

Az értekezés következő fejezetében az értelmezendő regények szerzőjét és a szövegek közvetlen irodalmi környezetét, vagyis a cyberpunknak nevezett irodalmi alakzat sajátosságait állítjuk a fókuszba.

3. William Gibson

„Visionary writer is OK. Prophet is just not true.”⁵³

(William Gibson)

A cyberpunk zsáner a kezdetektől fogva összeforrt William Gibson nevével és első három regényével, a Sprawl-trilógiával, melyet a *par excellence* cyberpunk korpusznak tekinthetünk. A hirtelen mozgalommá terebélyesedő zsáner születését ugyanakkor pontatlanság volna csupán egyetlen ember nevéhez kötni, ahogyan azt hamarosan látni fogjuk. Ahhoz ugyanis, hogy kialakíthassuk a pozíciónkat a Sprawl-trilógia értelmezéséhez, szükségszerűnek tűnik áttekinteni annak közvetlen irodalmi kontextusát. Ehhez William Gibson szerzői útjának rövid ismertetésén és a cyberpunk zsáner történetének, elméletének körülfárásán keresztül vezet az út.

William Ford Gibson a dél-carolinai Conwayben született 1948. március 17-én.⁵⁴ Ő maga bizonytalan élete korai éveinek történéseivel kapcsolatban, ám arra világosan emlékszik, hogy az 50-es évek elején vásárolta meg a család az első televíziókészülékét, ami viszonylagos jólétre utal, mindamellett pedig érdekes, hogy egyik legkorábbi emlékében már megjelenik a technika egyik legáltalánosabb jelképe.

Apja egy nagy építőipari cég menedzsereként közvetett módon érintett volt a Manhattan Tervben is. A háború utáni időben – felsőbb utasításra – a munkatársaknak egymást kellett megfigyelniük, ez a tény pedig a családi beszélgetések témája lett, melyet Gibson Kafka világába történő bevezetésként élt meg. Ez a fajta „extrém paranoia” – sok egyéb mellett – valószínűleg hatással lehetett Gibson későbbi, kémkedést, megfigyelést és nemzetbiztonsági ügyeket érintő alkotásaira (Blue Ant-trilógia).⁵⁵

1957-ben egy üzleti úton, egy étteremben ebédelve megfullad az apja. Háztartásban dolgozó anyja ezután gyermekével együtt visszaköltözik anyja házába, a

⁵³ Interjú William Gibsonnal, Actusf: <http://www.actusf.com/spip/article-5710.html>

⁵⁴ Az életrajzi- és a műveket érintő információkat – amennyiben nem jelzem külön – Tom Henthorne összefoglalásából gyűjtöttem össze.

Tom Henthorne: „Chronology of Gibson’s Life and Work” in *William Gibson – A Literary Companion* (Jefferson, NC & London: McFarland & Company, 2011) 5-16.

⁵⁵ Vö: Jill Owens: *William Gibson’s Country*, interjú William Gibsonnal, 2007.

<http://www.powells.com/post/interviews/william-gibson-country>

virginiai Wytheville-be. Gibson szerint az '50-es '60-as évekbeli Dél olyan emlékeket eredményezett, mintha azok a '30-as '40-es években keletkeztek volna. A „régivágású”, nem ritkán rasszista közösség, amelyben élt, és a tévében látott világ – a *Twilight Zone* világa és a hírek világa, melyben műholdakat küldtek az űrbe – között óriási szakadék tátongott. A hírekben látott világ bizonyos részeit éppúgy science fiction-nek látta, mint ahogyan az ikonikus fantasztikus-sorozat által megjelenített világot is. Közvetlen környezetében gyökeresen mást tapasztalt, hiszen a nagymama azt is visszautasította, hogy az amerikai polgárháborút, polgárháborúnak hívja, azt következetesen az „Északi Invázió”-nak” nevezte.⁵⁶

Apja halála, a nagypapa alakja és ezeken keresztül az emlékezés, az eredet és az elmúlás kérdése Gibson eddigi egyetlen versében jelentek meg, egy rendkívül sokat értelmezett szövegben, mely szembeszökő sajátosságokkal rendelkezik mind kontextusát, mind médiumát, mind a közönség számára való bemutatását tekintve. A több művészeti ágban is jelenlévő alkotás címe: *Agrippa (A Book of the Dead)*.⁵⁷ A vers számos szempontból különleges helyet foglal el az életműben, ahogyan azt majd látni fogjuk.

A sci-fivel való első találkozása Herbert George Wells *Időgép* című kisregényén keresztül történt, melyet a science fiction egyik kezdőpontjaként tartanak számon bizonyos megközelítések. Wells viktoriánus rémálma a jövőről Gibson kedvenc fantáziavilágává vált. Gyermekkorának és kora kamaszkorának olvasmányélményét legerőteljesebben ez a szöveg és egy óriási halom *National Geographic* képes magazin jelentik.

Tizenhárom évesen akad a kezébe egy válogatás a beat nemzedék írásaiból, elkötelezett olvasója lesz William S. Burroughs-nak, jóllehet ekkor még nem ért túl sokat a szövegekből, azok mégis rendkívüli izgalommal töltik el. Középiskolába Arizonába jár, ami megszünteti teljes izolációját. Burroughs és a beat iránti érdeklődése töretlen, ám sci-fit ekkor már nem olvas.

Utolsó éves a középiskolában, amikor édesanyja is meghal. Rövid időre visszatér az iskolába, de már nem fejezi be, hanem utazgatni kezd Kaliforniában, később

⁵⁶ Vö: Noel Murray: *Interview – William Gibson*, 2007. <http://www.avclub.com/article/william-gibson-14143>

⁵⁷ A költemény szövegét az első függelék tartalmazza. Egy lehetséges értelmezési kísérlete pedig a dolgozat harmadik részében, a „Kobalt” című fejezetben olvasható.

Európában. Kötelező fizikai és pszichológiai vizsgálatokon esik át a virginiai sorozóbizottság előtt, majd egy elbeszélgetésre is behívják. Ekkor ül fel egy Torontóba tartó buszra. Mindez 1966-ban történik, egy éve zajlik amerikai beavatkozással a vietnámi háború, amiben Gibson semmiképp nem akart részt venni.

1967 és 1972-között többnyire az „ellenkultúra megtapasztalásával” tölti az időt. A CBC (Canadian Broadcasting Company) felkéri, hogy legyen „idegenvezető” a yorkville-i hippikommunát bemutató dokumentumfilmjükben, amelyet el is vállal. 500 dollárt kap a szerepért, amit ironikus módon arra használ, hogy ott tudja hagyni Yorkville-t, mivel soha nem gondolt magára hippiként.

1972-ben veszi feleségül Deborah Jean Thompson, akivel nagyon hasonló az irodalmi érdeklődésük. Házasságkötésük után nem sokkal Vancouverbe költöznek. Ezután Gibson úgy dönt, hogy BA diplomát szerez az egyetemen angol irodalomból. Habár érdeklődése nem kifejezetten elméleti jellegű, mégis komolyan fontolóra veszi, hogy mester szakon folytassa tanulmányait, melyek során a fasizmus megjelenési formáira koncentrálna a science fiction irodalomban. Ez irányú gondolatait a *Gernsback kontinuum* című novellájában foglalja össze 1981-ben, melyben a sci-fi aranykorának ideológiai tartalmát vonja kritika alá.

Egyetemi éve alatt elvégzett egy a tudományos-fantasztikus irodalomra fókuszáló kurzust, melynek teljesítéséhez írta meg az *Egy hologramrózsa szilánkjai* című novellát, melyet 1977 nyarán az *UnEarth* című rövid életű sci-fi magazin közöl is. Ez Gibson első publikált novellája. A novella megjelenése és a kurzus elvégzése újra lángra lobbantja Gibsonban a sci-fi iránti gyerekkori szenvedélyét, jóllehet még minden önbizalom híján van mint szerző. Bár a következő néhány évben semmit nem publikál, kapcsolatot épít ki más fiatal szerzőkkel, közöttük Bruce Sterling-gel, akivel hamar barátokká válnak.

Gibson 1977-ben – kényelmes tempóban – végez BA tanulmányaival az egyetemen, ugyanebben az évben születik meg első gyermeke.

1981-ben, a *Johnny Mnemonic* című novellájával kezdi meghatározni magát hivatásos szerzőként, hiszen ez az első szövege, amely egy jól ismert lapban – az *Omniban* – jelent meg, illetve a tudományos-fantasztikus irodalmi közeg egyik legnagyobb elismerését is megkapja a Nebula-díj képében. Ugyanezen év októberében egy regény kivonatát készíti el, melynek a *Jacked In*, azaz „Becsatlakozva” címet adja,

és számos kiadónak elküldi a tervet. Nem sokkal később a tervezett regény címét megváltoztatja *Neurománcra*. A következő év júliusában, szintén az *Omni* hasábjain jelenik meg az egyik legjobb novellájának tartott *Izzó Króm*. Így ez az első alkalom, hogy nyomtatásban feltűnik a kibertér kifejezés, ahogyan azt az *Oxford English Dictionary* is megjegyzi a vonatkozó szócikkében.

1982-ben a Texas állambeli Amarillóban egy sci-fi fórumon együtt vesz részt Gibson, John Shirley, Bruce Sterling és Lewis Shiner. A paneljük a „Tükröző napszemüveg mögött: Egy pillantás a Punk SF-re” (Behind the Mirrorshades: A Look at Punk SF) címet viseli. Itt indul el az a kultúrtörténeti entitás, mely később a cyberpunk mozgalom nevet kapja. Ugyanebben az évben kezdi írni Gibson a *Neurománc* első változatát. Egy interjúban később elmondja, hogy még nem állt készen arra, hogy regényt írjon. A következőket mondja erről az időszakról:

(...) Terry Carr felkérésére megszületett a *Neurománc*. Fiatal tehetségeket keresett – szerződést ajánlott, és megkérdezte: – „Akar könyvet írni?” Szinte gondolkodás nélkül igennel feleltem, de aztán azon kaptam magam, hogy olyasmit vállaltam, amire talán felkészületlen vagyok. Tulajdonképpen elborzadtam, amikor íróasztalhoz ültem, és belegondoltam, mit is jelent mindez. El sem tudtam képzelni, hogy ennyi oldalt képes leszek teleírni, sőt, azt sem tudtam, hány kéziratoldal egy regény. Akkoriban három hónap alatt írtam meg egy-egy novellát, tehát óriási ugrásnak éreztem a regényírást. Emlékszem, ilyesfajta kérdésekkel zaklattam az íróársaimat: – „Milyen hosszú egy regény, ha kettes sorközt használok?” – Uramisten! – gondoltam, amikor valaki azt felelte, háromszáz oldal.⁵⁸

A történethez a *Burning Chrome* világát és hangulatát, valamint a *Johnny Mnemonic* egyik szereplőjét, Molly Millionst használja fel és bár évtizedek távlatából szemlélve jó

⁵⁸ Larry McCaffery: *Interjú William Gibsonnal* Ford: Elekes Dóra. In *Prae – Irodalmi Folyóirat*, 2000. 1-2.

döntésnek bizonyult a két novella egymással rezonáló komponenseinek beemelése egy önálló történetbe, Gibson a szöveg írásának idején erről egyáltalán nem volt meggyőződve. Kétségek között, önbizalom híján alkotott és biztos volt benne, hogy a regény bukás lesz, ő pedig megszégyenül.

Minden kétsége ellenére 1984 júniusában – az orwelli ellenutópia évében – megjelent a *Neurománc* és a világon elsőként kapta meg a sci-fi regényeknek adható díjak „szentháromságát” a Hugo-, a Nebula- és a Philip K. Dick-díjat.⁵⁹ A regény azonnali ismertséget hozott Gibsonnak a science fiction világán belül, valamint a cyberpunkot mint mozgalmat is legitimálta. Utóbbival kapcsolatban Gibsonnak már ekkor kétségei voltak. Jóllehet a cyberpunk végre áttört egyfajta gátat azzal, hogy a *Neurománc* megnyerte a legfontosabb science fiction-díjakat és az alműfajból először best seller-ré vált, így aztán az addig szinte egyeduralkodó hard sci-fi életképes alternatívájává lett, ugyanakkor az epigonok és a mozgalom más szerzőinek keze alatt szinte azonnal meg is csontosodtak a regény által használt elemek, melyek így a műfaj kliséivé merevedtek. Gibson véleménye ezzel kapcsolatban a következő:

Marketingstratégia, amely – egyre inkább úgy érzem – leegyszerűsíti, amit csinálok. (...) Elismerem, hogy a címke biztos viszonyítási pont, amely körül az írók kényelmesen körözhetnek – felébrednek a sci-fi konvenciói között, felveszik foncsorozott napszemüvegüket, és így szólnak egymáshoz: „Ez az, bébi, ez vagyunk mi!”⁶⁰

⁵⁹ Meg kell azonban jegyezni, hogy e díjak nomináltjai között nem csupán zsánerszövegeket találunk, hanem olyan írásokat is, melyeket az akadémiai közeg is magáénak vall, illetve kanonizál. Jóllehet ez pozitívnak ítéltető jelenség, mégis kitermeli a maga csapdahelyzetét: 1972-ben Nebula-díjra jelölték Thomas Pynchon *Gravity's Rainbow*-ját. Önmagában ez a tény nem csupán örömdetes, de arról is tanúbizonyságot tehet, hogy a díj odaítélőinek irodalmi érzéke, elméleti pallérozottsága és a szellemi áramlatokra való érzékenysége fejlett annyira, hogy túllátnak saját zsánerük határain és nem veszik ki a részüket önként a science fiction gettósításának sokat emlegetett folyamatából, melyet előszeretettel írnak az akadémiai-elméleti sznobéria számlájára. A történethez hozzá tartozik azonban, hogy 1972-ben a *Gravity's Rainbow* megmaradt nomináltnak, a díjat Arthur C. Clarke önmagához képest sem legerősebb regénye, a *Randevű a Rámával* kapta. Ezzel mintegy harminc évre zárták be a Nebula-díj odaítélői a science fiction zsánerét abba a gettóba, melyből akadémiai erők és a zsáner kedvelői egyaránt szabadítani akarták és akarják most is.

⁶⁰ Larry McCaffery: *Interjú William Gibsonnal* Ford: Elekes Dóra. In *Prae – Irodalmi Folyóirat*, 2000. 1-2.

Már Gibson regénye és vonatkozó novellái előtt is voltak olyan szövegek, melyek a cyberpunk zsáner előfutárainak tekinthetők, ám aligha vitatható, hogy Gibson *Neurománca* adta meg azt a lökést az irányzatnak, melytől az virulenssé tudott válni a sci-fin belül, majd később önálló, irodalomelméleti és -kritikai problémává fejlődni. Ebben a szövegben állt össze egészszé és artikulálttá a megfelelő konstellációban és koncentrációban a szövegtulajdonságoknak az az összetétele, melyet később az értelmezői tekintet cyberpunk címkével látott el. Ugyanakkor már itt megfigyelhető az a különös szerzői magatartás, melynek során Gibson „ösztönösen” távolodni kezd a bizonyos szempontból általa megalkotott irányzattól vagy a még problémásabb mozgalomtól – attól függően, hogy milyen entitásnak is tekintjük a cyberpunkot. Mintha onnantól kezdve, hogy a szövege által működtetett stratégiákat általános elvekként és szövegépítési technikákként kezdenék kezelni a szerzők, értelmezők és elméletírók csoportjai, már elveszett volna e szervező erők valamifajta lényege. Gibson álláspontja szerint ugyanis a cyberpunk mozgalom jellege leegyszerűsíti, amit létrehozott, azáltal, hogy egyfajta szabálygyűjteménnyé változtatja azokat az eleven és leleményes megoldásokat, melyeket a *Neurománca*ban alkalmazott, hogy segítségükkel könnyedén kódolható zsánerszövegeket hozzanak létre azok a sci-fi szerzők, akik a sci-fi megújulásaként tekintenek az új zsánerre. Valószínűtlen, hogy itt csupán a szerzői büszkeség megnyilvánulásának volnánk a tanúi. Sokkal inkább egy zsáner születésével járó minőségi-mennyiségi átalakulás természetes folyamata elleni rosszallás kifejeződéseiként (is) értelmezhető Gibson megjegyzése.

1985 folyamán Gibson egyetlen szöveget publikál, a *The Winter Market*⁶¹ című novellát, melyet eredetileg a *Vancouver* magazin közölt. Az írást Nebula-díjra jelölték, ám ennél is fontosabb, hogy előrevetíti Gibson későbbi érdeklődését a modern média működése és a celebkultuszok logikája iránt, mely a Híd-trilógia köteteiben artikulálódik a leginkább tettenérhető módon.

A következő évben Gibson kötetbe rendezi korai munkáit és megjelenik az *Izzó Króm* (*Burning Chrome*, 1986) novellagyűjtemény. Ugyanebben az évben jelenik meg a *Számláló nullára* című regény, mely a Spraw-trilógia második kötete, ebben az értelemben a *Neurománca* „folytatása”. Jóllehet az első regény által felvázolt világban

⁶¹ Magyarul *Az álmok királyai* címmel jelent meg Szántai Andrea fordításában az *Izzó Króm* című novelláskötetben. William Gibson: *Izzó Króm* (Budapest: Valhalla Páholy, 1995) 135-164.

játszódik ez a regény is, mind a szereplők, mind az érintett témák, de még a szerzői koncepció is különbözik. A *Számláló nullára* hangvétele sokkal kevésbé nihilisztikus, nagyobb hangsúly került a karakterfejlődésre és a szereplők közötti kapcsolatokra, miközben központi szerepet játszanak benne a művészet társadalmi és ideológiai funkcióit érintő kérdések. Habár a második rész értelmezhető az első kötet „szétírásaként” is, ami különösen izgalmas értelmezői pozíciók felvételére nyújt lehetőséget, a regény sokkal kisebb figyelmet kapott, mint az első rész.

A *Sprawl*-trilógia harmadik kötete, a *Mona Lisa Overdrive*, 1988-ban jelent meg. A befejező rész a második kötetben megismert szereplők életét követi tovább, miközben visszatérünk az első regényben végbement történésekhez, melyek voltaképpen itt nyernek értelmet.

Ugyanebben az évben Gibson megírja élete első filmforgatókönyvét, méghozzá az *Alien 3*-hoz. Végül a film nem e forgatókönyv alapján készült el, részben azért, mert Sigourney Weaver nem akart szerepelni a harmadik részben, így Gibson nem írt számára szerepet. Amikor tehát Weaver meggondolta magát, új forgatókönyvre volt szükség.

Később Bruce Sterlinggel közösen dolgoznak egy regényen, mely 1990-ben jelenik meg *The Difference Engine* (magyarul *A gépezetként* jelent meg) címmel. Az alternatív történelmi regény a gőzgépek korából kultuszt teremtő steampunk zsáner – melyből a cyberpunkhoz hasonlóan mozgalom, majd művészeti ágakon átívelő szubkultúra alakult ki – egyik legmeghatározóbb szövege lett. A regény azzal a kérdéssel játszik el, hogy mi történt volna, ha Charles Babbage számítógépét tömegesen kezdik gyártani a gőzenergia virágkorában, így a szilícium alapú technológia helyett a szén alapú vált volna egyeduralkodóvá – legalábbis a fikció szerint. A szövegben – ahogyan Gibson egyéb korai munkáiban is – a szerzők William S. Burroughs montázs technikáját használták, mely nem-lineáris szövegszerkezetet eredményez. Gibson egyébként is sokat merített Burroughs művészetéből, és saját bevallása szerint is ő volt az a szerző, aki a legnagyobb hatással volt művészetére.⁶²

1992-ben jelenik meg eddigi egyetlen verse, az *Agrippa (A Book of the Dead)*, mely egy hosszú, önéletrajzi elemeket tartalmazó költemény. Az *Agrippa* témája az

⁶² Vö: Mark Neale: *No Maps For These Territories* (Mark Neale Productions, 2000) 0:41:58 – 0:44:17

emlékezet és habár a vers szövege önmagában is figyelemreméltó, igazán emlékezetessé a médium tette, ahogyan a verset publikálták.

1993-ban jelenik meg a következő sorozat – a Híd-trilógia – első kötete, a *Virtuálfény*. A Sprawl-trilógiához képest a közelebbi jövőben játszódik a történet, Dél-Kaliforniában. Az eddigi munkáktól jelentős mértékben tér el mind hangvételt, mind témaválasztását tekintve, hiszen már-már szatirikus módon ábrázolja az amerikai *reality* televíziózást vagy például a tévés evangelizációt. Ez volt a szerző első regénye, mely felkerült a New York Times bestseller listájára. A sorozat második kötete az 1996-os *Idoru* volt. Végül az *A holnap tegnapja* (*All Tomorrow's Parties*, 1999) zárta le a trilógiát 1999-ben.⁶³ Ez a regény elmozdulást jelent Gibson írásművészetében és ezt az akkori kritika is észlelte, mivel már inkább a science fiction keretén kívüli értelmezései születtek a szövegnek. Ezt a változást aláhúzza az a tény, hogy ez volt a szerző első munkája, amelyet semmiféle sci-fi irodalmi díjra nem jelöltek.

Ebben a korszakban – 1997-ben és 2000-ben – az irodalmi alkotásai mellett két *X-Akták* epizód forgatókönyvét is elkészítette (*Kill Switch* és *First Person Shooter*), illetve ugyancsak 2000-ben látott napvilágot a *No Maps For These Territories* című portréfilm, mely voltaképpen egy hosszú beszélgetés a szerzővel.

A szeptember 11-i terrortámadások idején már írta következő regényét, a *Trendvadászt* (*Pattern Recognition*, 2003), a Blue Ant-trilógia első kötetét. A World Trade Center ikertornyainak elpusztítása Gibson értelmezésében egyfajta paradigmaváltás volt a történelemben, melynek hatására át is írta azt, ami addigra készen volt a kéziratból. Az egyik interjúban a következőket mondja erről:

Már olyan 100 oldalt megírtam a könyvből szeptember 10-ig.

Aztán felkeltem szeptember 11-én és hé – csomópont!⁶⁴

⁶³ Az *All Tomorrow's Parties* egy 1967-es Velvet Underground szám címe, a szerző tudatos allúziója. Eredetileg a *Neurománc* elejére is egy Velvet Underground idézetet választott volna mottóként, a *Sunday Morning* című számból (vö: Larry McCaffery: *Interjú William Gibsonnal* Ford: Elekes Dóra. In *Prae – Irodalmi Folyóirat*, 2000. 1-2.). A kissé nehezen védhető magyar fordítás viszont lehetséges, hogy egy 1976-os Bergendy szám címére való utalás. Valószínűleg ez a fordító (Pék Zoltán) leleménye, már-már pimasz vicce volt, de hogy így van-e azt a dolgozat szerzője nem merte megkérdezni tőle, annyira jó eljárásni a gondolattal, hogy igen.

⁶⁴ Andrew Leonard: *Nodal Point – interview with William Gibson*, 2003.

http://www.salon.com/2003/02/14/gibson_5/

„I was about 100 pages into the book on Sept. 10th. Then I got up on Sept. 11th and whoa – nodal point!”

Gibson a „csomópont” kifejezést használja a történetekre, melyre a regényben „kultúrán kívüli eseményként” hivatkozik. Az effajta csomópontok megváltoztatják a világ addigi menetét és alapvető változásokhoz vezetnek. Voltaképpen erről a jelenségről és 911 traumájáról szól a regény. A kötet óriási közönségsiker lett, a *New York Times* bestseller listájának negyedik helyét érte el. Nagyjából erre az időszakra tehető, hogy rendszeresen esszéket kezd írni a *Wire*, a *New York Times* és más hasonló orgánumoknak a technika, a jövő és az információs társadalom témáiról.

A trilógia középső darabja 2007-ben jelent meg *Spook Country* (Árnyvilág) címmel, és kifejezetten aktuálpolitikai eseményekkel is foglalkozott, mely egészen eddig idegen volt Gibson szövegeitől. Poszt-9/11-es regényként határozottan tematizálja a modern nagyvárosok megfigyelő rendszerei által felvetett kérdéseket, az államtól függetlenül tevékenykedő katonai beszállítók (mint amilyen a volt Blackwater, mely ma az Academi nevet viseli) problémáját, vagy a Bush-adminisztráció döntéseit.

A trilógiát a *Zero History* (Nyomtalanul) zárta 2010-ben. A regény a sorozat másik két darabjához hasonlóan a közelmúltban játszódik, a világ éppen a 2008-as gazdasági válságból lábadozik. Az első két kötet számai – a *Sprawl*-trilógia felépítéséhez hasonlóan itt is – a harmadik kötetben érnek össze, noha jóval sötétebb világot vázol fel az előző két regénynél.

Legutóbbi regénye 2014-ben jelent meg *The Peripheral* (Periféria) címmel. Ezzel a kötettel Gibson visszatért a science fiction műfajához, amennyiben a regény két alternatív jövőbeli idősíkon játszódik. Habár első pillantásra nehezebb ennél konvencionálisabb sci-fi regényt írni – legalábbis ami a narrációt illeti – Gibson számos olyan elemet emel be a szövegbe, melyek a korábbi munkái tükrében nem meglepők, ám a sci-fi zsánerén belülről tekintve formabontónak számítanak. A kötet kritikai megítélése ugyanakkor meglehetősen vegyes volt, köszönhetően többek között a zsánerhez való visszatérésnek és olyan szövegtulajdonságok háttérbe szorulásának, melyek a gibsoni próza védjegyének számítottak, mint amilyen például az egymástól rendkívül távoli dolgok egy hasonlatban való egyesítése vagy az erős technika orientáltság, mely a leghétköznapiabb dolgok megközelítését és értelmezését is jellemzi.

William Gibson nem a legformagazdagabb technikákkal dolgozó író. Vitathatatlan, hogy bizonyos szövegalkotói eljárásai kifejezetten konvencionálisak,

melynek egyik legszembeötlőbb megnyilvánulása, hogy kínosan ragaszkodik az egyes szám harmadik személyű narrációhoz. Prózájának megvannak a korlátai. Mindemellett azonban az egyik legfontosabb gondolkodója és kritikusa a technikai társadalomnak és civilizációnak, akinek művei nem csupán a jövőről alkotott spekulációk, de invenciózus újragondolásai és rekontextualizálásai korunk állapotának, amelyek így közelebb visznek minket világunk megismeréséhez. Mindez cyberpunk szövegeire is igaz, amit a következőkben próbálunk igazolni.

4. Cyberpunk

A cyberpunk mint a science fiction irodalom oldalhajtsája vagy alműfaja a nyolcvanas években kialakult alakzat, mely azonnal bizonyos irodalomelméleti kutatások homlokterébe került. Születése óta számos vita alakult ki körülötte, melyet tovább bonyolított az a tény is, hogy az irodalom terepéből kilépve más művészeti ágak és kulturális formációk talajában is gyökeret eresztett, ezzel újabb elméleti kutatásokra sarkallva a műfajban érdekelt teoretikusokat.

A cyberpunk így önmagában is olyan entitás, mely önálló disszertáció témája lehetne (előfordul, hogy az is). Éppen ezért jelen fejezet csupán a műfaj irodalommal kapcsolatos összefüggéseivel vet számot, azzal is csupán olyan mértékben, mely a *Sprawl*-trilógia értelmezése szempontjából fontos lehet. A történeti tények áttekintése után ezért elsősorban a cyberpunk posztmodernnel való kapcsolatára koncentrálunk, mely mindig már magában foglalja a technikára (és a politikára) irányuló kérdéseket is. Majd a műfaj science fiction-höz és a különböző kulturális regiszterekhez való viszonya is szóba kell, hogy kerüljön, hiszen egyfajta kulturális transzferként tekintik „szépirodalom” és „zsánerirodalom” között az alműfaj néhány szövegét, mely a műfaj posztmodernnel való kapcsolatának következménye. Ezt a transzfer szerepet megvizsgálva talán ahhoz is közelebb kerülünk, hogy bizonyos mértékig elvessük az effajta túl egyszerű kategóriákat.

Végül pedig a fejezet a műfaj szövegeire jellemző sajátosságok rövid áttekintésével zárul. E sajátosságok alapján képet alkothatunk nem csupán a cyberpunk elméleti, kultúrtörténeti beágyazottságáról, de a zsánerbe tartozó szövegek gyakorlati megkülönböztetéséhez is segítséget nyújt.

A „cyberpunk” elnevezés két szó szervesen összetételéből keletkezett. A *cyber* a kibernetika fogalmából, mely a technika retorikáját emeli be az elnevezésbe. A műfaj egyik legfontosabb aspektusára az emberi hús és a gép fúziója, azaz a technika és ember kapcsolata vagy még pontosabban a technikával eggyéváló ember alakja, ennek megvalósítására pedig a nyolcvanas években a kibernetika tudománya tűnt a

legalkalmasabbnak. A kifejezés első tagja tehát erre a kapcsolatra is utal, hiszen a cyberpunk regényeknek ez a reláció a tétje. Az elnevezés másik tagja a *punk* – „a korai ’80-as évek rockzenei irányzatához tartozik, amely nihilisztikus formában éltette az erőszakot, illetve a társadalom elleni lázadást.”⁶⁵ (A ’cyber’ szó etimológiájáért és a szóösszetétel jelentésmezőjéért lásd Timothy Leary tanulmányát.)⁶⁶ A *cyberpunk* szóban tehát a csúcstechnika és valami artikulálatlan szabadságvágy olvad össze.

A kifejezés „először a korai nyolcvanas években, az *Isaac Asimov’s Science Fiction Magazine*-ban bukkant fel” Kömlődi Ferenc szerint,⁶⁷ más források azt állítják, hogy a név Bruce Bethke *Cyberpunk* című novellájából ered,⁶⁸ ezt maga Bruce Bethke is készséggel elismeri többek között a *The Etymology of „Cyberpunk”* című esszéjében.⁶⁹

Jóllehet a cyberpunk számos szállal kötődik a science fiction irodalomhoz és bizonyos mértékben belőle nőtt ki, hiba lenne azt gondolni, hogy ez a fajta írásmód egyedül a sci-fi irodalom belső fejlődéstörténetének, hagyományának fényében értelmezve nyeri el a jelentőségét, ahogyan azt Samuel Delany állítja.⁷⁰ A cyberpunk – más irodalmi irányzatokhoz vagy zsánerekhez hasonlóan – egyáltalán nem steril környezetben jött létre. Ahogyan e dolgozat bevezetőjében már megemlítettük, a célunk éppen annak bemutatása, hogy William Gibson első trilógiájának – és ezzel bizonyos mértékig a cyberpunk egész műfajának is – az „eredete” már megtalálható a huszadik század technikafilozófiáinak folyamában (mint például Heidegger, Spengler, Mumford vagy Virilio gondolkodása) és abban a kultúrtörténeti valamint operatív, értelmezői gyakorlatban, melyet dekonstrukciónak nevezünk. Vagyis olyan irodalmi alakzat, melyet szükségszerűen kényszerít ki az a szellemi erőter, melyen létrejön. Samuel Delanyvel ellentétben éppen azt az állítást igyekszünk bizonyítani, hogy a cyberpunk műfaja és elsősorban William Gibson *Sprawl*-trilógiájának pozíciója nem értelmezhető elegendő finomsággal anélkül, hogy számot ne vetnénk a regények posztmodernhez való

⁶⁵ Vö: Mike Pondsmith és mások: *Cyberpunk 2020, RPG In The Dark Future*. (R. Talsorian Games Inc.: Berkeley) 1993.

⁶⁶ Timothy Leary: *A Cyberpunk: Az individuum, mint a Valóság Kormányosa* (Ford.: Elekes Dóra) In *Prae* – Irodalmi Folyóirat, 1999. elektronikus példány.

⁶⁷ Kömlődi Ferenc: *Fénykatedrális*. (Kávé Kiadó: Budapest, 1999) 92.

⁶⁸ Vö: *Galaktika*, XXIX. Évfolyam, február. 78.

⁶⁹ Az írás olvasható a szerző weboldalán, a http://www.brucebethke.com/nf_cp.html cím alatt.

⁷⁰ Vö: Samuel Delany: „Is Cyberpunk a Good Thing or a Bad Thing” in *Mississippi Review* 47-48, 1988. 28-35.

viszonyával és a nem-zsáner irodalom berkeiben számon tartott szerzők és szövegek hatásaival.

Az egyik első értelmező, aki a cyberpunk zsánert és név szerint William Gibsont lényegileg összekötötte a posztmodern irodalom diskurzusával, Frederick Jameson volt *A posztmodern, avagy a kései kapitalizmus kulturális logikája* című alapvető munkájában. Miközben Ernst Mandel a gépek evolúciójával kapcsolatos felosztását követve felvázolja saját korszakolását, Jameson bevezeti a technológia fogalmát diskurzusába. A következőket állítja:

[A] technológia megfelel arra a célra, hogy megjelenítse azt a halott emberi munkából fakadó hatalmas emberi és természetellenes erőt, amelyet a gépeink tárolnak (...), amely felismerhetetlen formákban fordul vissza hozzánk és ellenünk, és mintha ez alkotná a kollektív és individuális praxisunk súlyos és antiutopista horizontját.⁷¹

A technológia tehát maga is reprezentáció abban az értelemben, hogy „alvadt” vagy „megfagyott” emberi munka megjelenítője, mely elraktározott, tartalékolts munkát – ami egyáltalán nem idegen Heidegger beszédmódjától sem – a gépek tárolnak. Természetesen Jameson retorikája nem csupán Heidegger, de Marx beszédmódjára is nagyban támaszkodik, hiszen az áru tárgyasult munkaként való értelmezése *A tőke* első kötetének fontos megállapítása.⁷² Ahogyan az a mozzanat, úgy Jameson elképzelése is a gépekről mint az emberi munkából fakadó természetellenes erő tárolójáról, magában foglalja a kísértetiesség jellegét. A gépek által tárolt erőben ott kísért az emberi munka. Az emberi munka, melyet azért nevezhetünk dermedtnak vagy alvadtnak, mert már nem az emberhez tarozik, mégis tárgyasult, kézzel fogható és a munkát végző embertől elkötve is működik – és mint ilyen, éppen ezért „természetellenes” vagy marxi-derridai szóhasználatnál élve kísérteties.⁷³ A gép kísérteties voltát tovább növeli, hogy a benne felhalmozott halott emberi munka alkotta erő visszatér az emberhez, ám olyan áttéteken

⁷¹ Frederick Jameson: *A posztmodern, avagy a késői kapitalizmus kulturális logikája* (ford.: Dudik Annamária Éva) (Noran Libro: Budapest, 2010) 54.

⁷² Vö: Karl Marx: *A tőke* I. kötet (ford: Rudas László és Nagy Tamás) (Kossuth: Budapest, 1974) 47-51.

⁷³ Vö: Jacques Derrida: *Marx kísértetei*, Ford: Boros János, Csordás Gábor, Orbán Jolán (Pécs: Jelenkor, 1995) 16-17. és 51-55.

és transzformációkon keresztül, melyek miatt felismerhetetlenné válik már előttünk. Ahogyan az egyszerű gépek közül a csiga átalakítja az emberi erőt, éppúgy alakítják át számtalan lépésen keresztül a bonyolultabb gépek a beljük fektetett emberi munkát, mely végső, gépi megjelenési formájában már felismerhetetlen. Ebben a felismerhetetlen formában kísért minket, amikor visszatér hozzánk. A Jamesontól származó passzus utolsó tagmondata, melyben a kollektív és individuális praxisról beszél, éppen a posztmodernre vonatkozik. Vagyis a posztmodern antiutopista horizontját a gépek által hordozott kísérteties erő nyitja meg. A cyberpunk lényegi vonása ugyanakkor éppen „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« kétségbevonásához vezet.”⁷⁴ Veronica Hollinger megállapítása nem csupán a cyberpunk műfajának ontológiai hangoltságát hangsúlyozza – szemben mondjuk a science-fiction regények és a detektívtörténetek episztemológiai alapállásával – de a posztmodern Jameson által alapvetőnek tartott jellegzetességével is szorosan összekapcsolja azt.

Jameson hármas korszakolása, mely a realizmus, a modernizmus és a posztmodernizmus hármasát különbözteti meg, Mandel hármas sémájára vezethető vissza, ezért nevezheti a posztmodern kort „Harmadik Géporszaknak.”⁷⁵ Azt ugyanakkor meg kell jegyezzük, hogy a posztmodern afféle kerek, egész történetként való elnarrálása, melyet Jameson elvégez, finoman szólva is paradoxonnak hat, mellyel – úgy tűnik – a szerző különösebben nem vet számot és nagyokat homogenizál a realizmussal, a modernnel és a posztmodernnel kapcsolatban. Noha mindez komoly módszertani és elméleti kérdéseket ébreszt, mégis megkerülhetetlen számunkra Jameson könyve, mint az elsők közötti olyan akadémiai alkotás, amely kanonizációs gesztust tesz Gibson és a cyberpunk irányzat felé.

Ezek után térjünk vissza a Harmadik Géporszaknak nevezett jamesoni posztmodernhez. A gondolatmenetnek ezen a pontján „feltétlenül újra fel kell vetnünk az esztétikai reprezentáció problematikáját, amelyet a fenséges elemzésében már Kant is világosan kifejtett, mivel logikusnak tünne, hogy a géphez való viszony, illetve a gép ábrázolása dialektikusan változik a technológiai fejlődés minden minőségileg más

⁷⁴ Veronica Hollinger: *Kibernetikus dekonstrukció: Cyberpunk és Posztmodernizmus*. (Ford.: Elekes Dóra) In *Prae* – Irodalmi Folyóirat, 2001. 1-2.

⁷⁵ Jameson, *A posztmodern*, 55.

szakaszában.”⁷⁶ Talán látható, hogy hová tart mindez. A gépek modernista művészi reprezentációjával összevetve a posztmodern lényegileg más művészi viszonyt ápol a géppel és a technológiával. A technológia modern ábrázolásában – például a futurizmusban – még megvolt a gépi szerkezetek reprezentációjának élénk dinamizmusa és izgalma, mely azonban teljesen eltűnik a posztmodernben. Ám nem ez az egyetlen különbség a két korszakra jellemző reprezentációs eljárás között. Olvassuk kicsit hosszabban Jameson gondolatmenetét:

Van (...) valami, ami rendre felbukkan a legenergikusabb posztmodernista szövegekben: az az érzés, hogy minden tematika vagy tartalom mögött az alkotás mintha valamiképp megcsapolná a reprodukív folyamat hálózatát, és ezzel megengedné nekünk, hogy megpillantsuk a posztmodern vagy technológiai fenségest, amelynek erejét vagy hitelességét az jelzi, milyen sikeresen idézik meg az ilyen alkotások az egészen új posztmodern teret, amely körülöttünk kialakul. (...)

Ugyanakkor (...) szeretném elkerülni azt a látszatot, mintha a technológia bármilyen formában is akár napjaink társadalmi életének, akár kulturális termelésünknek “végső meghatározó pillanata” lenne: ez a tézis természetesen a posztindusztriális társadalom posztmarxista felfogásával egyezne. Ehelyett inkább azt állítanám, hogy a roppant méretű kommunikációs és számítógépes hálózatok hibás reprezentációi maguk is valami mélyebbnek a torz megjelenési formái, nevezetesen a jelenkori multinacionális kapitalizmus egész világrendszerének. A kortárs társadalom technológiája ennél fogva nem is annyira saját jogon igéző és lenyűgöző, hanem azért, mert úgy tűnik, hogy egyfajta kiváltságos reprezentációs fogódzót kínál a hatalom és irányítás hálózatának megragadására, mert ezutóbbiakat az elménk és a képzeletünk még nehezebben tudja megragadni: ez a tőke harmadik

⁷⁶ Uo: 55.

szakaszának egészen új decentralizált globális hálózata. Ezt a képletes folyamatot jelenleg legjobban a kortárs szórakoztató irodalomban lehet megfigyelni – amelyet akár “high-tech paranoiaként” is jellemezhetnénk –, amelyben valami feltételezett globális számítógépes rendszer áramköreit és hálózatait mozgósítják névtelen, de halálosan összefonódó és egymással versengő információs ügynökségek szövevényes összeesküvései, olyan tekervényes módon, ami gyakran meghaladja a normális olvasói elme kapacitását. Az összeesküvés-elméletet (és annak túlzó narratív megjelenéseit) elfajzott kísérletnek kell látni arra, hogy – a fejlett technológia képeivel – elképzeljük a jelenlegi világrendszer képtelen totalitását. A posztmodern fenségesről, véleményem szerint, csupán úgy lehet megfelelően elméletet alkotni, ha értelmezzük a gazdasági és társadalmi intézményeknek efféle hatalmas és fenyegető, mégis csak homályosan felfogható másik valóságát.

Ezek a narratívák, amelyek először a kémregény szerkezetén belül próbáltak kifejezésre jutni, csupán nemrégiben kristályosodtak ki egy új típusú tudományos-fantasztikus műfajjá: ez a *cyberpunk*, amely legalább annyira fejezi ki a nemzeteken átívelő vállalatok valóságát, mint magát a globális paranoiát – William Gibson ábrázolásbeli újításai művét kivételes irodalmi megvalósítássá avatják, egy döntően látás- és hallásközpontú posztmodern termelésben.⁷⁷

A legerősebb posztmodern szövegeken keresztül tehát megpillanthatjuk a technikai fenségest, melyet Jameson a posztmodern fenségessel azonosít, azaz egy olyan minőséggel, mely a posztmodern egyfajta lényegének esztétikai megjelenítője. E posztmodern fenséges ugyanakkor nem csupán szigorúan véve technikai, amennyiben magában foglalja a politikai gépezet gigantikus és fenyegető felépítményének reprezentációját is. Jóllehet a technológiát nem korunk egyfajta végső nullpontjának

⁷⁷ Uo: 56-57.

tekinti Jameson, ám az aligha vitatható, hogy a szuverén által működtetett gazdasági és társadalmi intézmények a technológián keresztül reprezentálódnak, azon keresztül reprezentálhatóak és értelmezhetőek. A politikairól szóló diskurzus ezen a módon mindig már terhelt a technikaival.

E posztmodern-technikai fenséges – és amennyiben a posztmodernt valóban mint a kései kapitalizmus által kikényszerített kulturális logikát fogjuk fel, akkor ezen keresztül a multinacionális kapitalizmus – ábrázolásának egyik kitüntetett műfaja a cyberpunk, mely ugyan a tudományos-fantasztikus irodalmi hagyományban gyökerezik, mégis nehezen érthető a posztmodern nélkül. A posztmodern által kikényszerített technikai hangoltság mint a művészetekben is jelenlévő reprezentációs forma a science fiction-ben találta meg a legerősebb kibontakozási formáját, hiszen ez volt az az irodalmi műfaj, melynek kezdettől fogva a technicitásban állt a legjellemzőbb témája. Ebben az értelemben a cyberpunk – kissé leegyszerűsítve, de követve az előzőekben vázolt gondolatmenetet – a posztmodern science fiction irodalomnak is tekinthető.

Jóllehet a „legenergikusabb posztmodernista” szövegek nem mindegyike cyberpunk, ám legtöbbjükben fontos szerepet játszik a technika, némelyik pedig akár narratív eljárásait, akár egyéb irodalmi technikáit tekintve a cyberpunk irodalom – de legalábbis a cyberpunk irodalom fundamentumát képező Gibson-szövegek – jelentős formálói voltak a hagyományon keresztül. Az állítás azonban visszafelé is igaz, ugyanis a tudományos-fantasztikus, illetve a cyberpunk szövegek számos jellemzője találta meg az utat vissza a nem-zsáner irodalomba.

Egy másik William – William S. Burroughs – volt az a szerző, akinek művészete talán a legnagyobb hatást tette Gibson szövegeire. Ahogyan Brian McHale megjegyzi *POSTcyberMODERNpunkISM* című tanulmányában:

Burroughs a dzsungel-kalandregények és a tudományos fantasztikus ponyvamagazinok formai elemeit ötvöző új motívumrendszert hozott létre, úgy, hogy az eredeti motívumokat saját vágás- és takarástechnikájának rendelte alá, új kontextusba és funkciókba helyezve őket.⁷⁸

⁷⁸ Brian McHale: *POSTcybernMODERNpunkISM* (Ford.: Elekes Dóra) In *Prae* – Irodalmi Folyóirat, 1999. elektronikus példány.

McHale állítása azt igyekszik alátámasztani, hogy a zsánerirodalmi motívumok hajlamosak átszűrődni az általa „mainstream irodalomnak” nevezett közegbe, ez a tendencia pedig a posztmodern állapotban felgyorsul, mely a kétféle irodalmi szféra közeledését jelzi. Ugyanakkor a *Sprawl*-trilógiában – sőt, még a Bruce Sterlinggel közösen írt *The Difference Engine* című steampunk regényben is – számos helyen használja Gibson (és Sterling) Burroughs sajátos montázs- vagy vágástechnikáját. Nem meglepő, hogy a beat irodalom elemei felbukkannak a cyberpunk eredeténél. Egyfelől azért nem, mert Gibsonra már kezdetektől fogva óriási hatást tett Burroughs művészete, amikor szinte gyerekként az ‘50-es évek végén és a ‘60-as évek elején felfedezte magának a beat nemzedéket. Másfelől azért sem meglepő, mert a beat irodalomban van valami – hogy úgy mondjam – a cyberpunk *-punk* részéből. Bár a technika és a gépek nem érdeklik ezt a nemzedéket olyan felfokozott mértékben, ahogyan az megfigyelhető a nyolcvanas évek cyberpunk szerzőinél, ám társadalmi-politikai alapállásuk és a modern kapitalizmusra irányuló reflexiójuk hasonlóan kritikus hangnemben artikulálódik, melyhez hozzátartozik a társadalmi konvencióktól való eltávolodás, illetve a drogok kiemelten fontos szerepe is. Így aztán egészen bizonyos, hogy a beat irodalom hatása mind az írói technikák tekintetében, mind értékrendszerében valamifajta előképét jelenti a korai cyberpunk irodalomnak.

Egy másik jelentős szerző, akit hatása miatt talán a leggyakrabban említene a cyberpunkkal kapcsolatban, Thomas Pynchon.

Pynchon szövegeinek, különösen a *Gravity’s Rainbow*-nak (1973) jelenléte – a cselekményszerkezettől kezdve a világalkotás módjain keresztül egészen a kifejezés legapróbb részleteiig – szinte tapintható a cyberpunk szövegekben.

(...) Pynchon világai cselekményeinél is gyakrabban bukkannak fel a cyberpunk repertoárján. Egy olyan világ paranoid látomása például, amelyet multinacionális cégek irányítanak, melyeknek hatalma viszont önműködő robotok kezében van – ez, a

cyberpunkra oly jellemző látomás – legalábbis részben –
Thomas Pynchontól származik.⁷⁹

Pynchon gyakran használ zsánerelemeket írásaiban, elég csupán a *Súlyszivárvány* (*Gravity's Rainbow*, 1973) tudomány és technika orientáltságára gondolni, mely a science-fiction eszköztárát idézi, vagy *A 49-es tétel kiáltásának* detektívregényekre jellemző cselekményét és szerkesztésmódját figyelembe venni. Szövegei Burroughs írásaihoz hasonlóan jelentős hatást gyakoroltak Gibson művészetére. Brian McHale idézett tanulmányában még azt a lehetőséget is felveti, hogy a *Neurománc* azóta már ikonikussá vált kezdőmondatára – melyről a következő fejezetben hosszabban is szó fog esni – a *Tétel* első jelenetének egyik mondata is hatással lehetett, mely így hangzik: „[Oedipa] megállt a nappaliban, tűrte, hogy a képernyő zöldes, halott szeme rábámuljon (...).”⁸⁰ Természetesen további szerzőket is lehetne sorolni, akik valamilyen formában hatással voltak a cyberpunk műfaj jellegzetességeire (ilyen Don DeLillo, hogy még egy fontos író megnevezzünk), ahogyan olyanokat is, akikre valamilyen módon a zsáner hatott vissza.

Éppen e jellegzetessége miatt – vagyis mivel a posztmodern azon tulajdonságának megtestesítője, mely egymáshoz közelíti e visszacsatolási hurkokon keresztül a zsáner és nem-zsáner irodalmat – a cyberpunk a modernről és a posztmodernről való összehasonlító diskurzus ütközőpontjába került. Jóllehet kevesen vitatják, hogy már a modern idején is volt valamifajta átjárás „alacsony” és „magas” irodalom között, e két szféra gyors egymáshoz való közeledése a posztmodernben nagyon markánsan vetette fel az irodalom effajta felosztásának problémáit.

Frederick Jamesonhoz hasonlóan Brian McHale is a posztmodern irodalom (és a sci-fi) sajátos permutációjaként tekint a cyberpunkra. Ez a zsáner tehát a sci-fi és a posztmodern érintkezésének terméke, mely különböző, „jól elkülöníthető” regiszterek összemosódásából jött létre, ezzel a gesztussal mutatva rá az ezen regisztereket egymástól elválasztó határvonalak önkényesen meghúzott voltára. Ilyen összemosódás Larry McCaffery teoretikus szerint a műfaji határok egymásba csúszása, valamint az „alacsony” és „magas” kultúra egymásba játszása. Brian McHale tanulmányában

⁷⁹ Uo: 5.

⁸⁰ Thomas Pynchon: *A 49-es tétel kiáltása* (ford: Széky János) (Magvető: Budapest, 2007.) 5.

viszont mindvégig következetesen ragaszkodik az irodalom „alacsony” és „magas” felosztásához, bár megjegyzi: „ne feledjük, enyhén szólva vitathatónak tűnik az az elképzelés, hogy létezik egy abszolút minőségi küszöb.”⁸¹ Csakhogy McHale cikkének irodalom-felosztása ezen az enyhén szólva vitatható minőségi küszöbön nyugszik. Arra a kérdésre, hogy miért lett elfogadott irodalmi körökben a sci-fi, így válaszol: „a sci-fi ma már megüti azt a mércét, amit a »komoly« irodalomnak állítunk.” McCafferynek arra a feltevésére reagálva, miszerint a posztmodern hozadéka nem csak a műfaji határok elmosódása, hanem a könnyű és a komoly irodalom közötti fal leomlása is (mi lehet konkrétabb és plasztikusabb metaforája egy abszolút minőségi küszöbnek a falnál?), McHale ezt állítja:

Csupán azért, mert (...) némely szövegek, melyek a magas kultúrához tartoznak, nem csak a magas, de történetesen a populáris kultúrából is merítenek, még nincs okunk azt feltételezni, hogy a magas és a populáris kultúra határai kultúránk egészében eltöröltettek. A magas és a populáris kultúra termelő, elosztó és a fogyasztó intézményei mi sem természetesebb, hogy továbbra is elkülönülnek (...) ⁸²

Éppen ez az éles elkülönülés válik kérdésessé némely szöveg – például a *Neurománc* – esetében. McHale mintha épp azt felejtene el, hogy a cyberpunk igenis a populáris kultúrához tartozó sci-fiből jött létre, és bár eléri az általa „komoly” irodalomnak nevezett mércét, olvasói sci-fi irodalmat olvasók is, miközben ő éppen e szövegfajtaíróként tudományos értekezést, ez pedig a „komoly” irodalomnak kijáró bánásmód. Mind a „magas”, mind a „populáris” kultúra sajátjaként tekint erre a szövegre, azaz a termelő, elosztó és a fogyasztó intézmények nem különülnek el többé élesen, éppen a később általa számon kért gyakorlatról feledkeznek el, az elmélet javára. Arról tehát, hogy vannak határsértő szövegek, melyek nem egyértelműen egyik vagy másik oldalhoz tartoznak, hanem ide is és oda is. Azt a lehetőséget is meg kell fontolnunk, hogy a szövegek határsértő jellege nem azok inherens tulajdonsága abban az értelemben, hogy nem az irodalmi művek valamifajta teljesítménye, hanem sokkal inkább az irodalomfelosztás

⁸¹ McHale, *POSTcyberMODERNpunkISM* 1-2.

⁸² Uo: 1.

gyakorlatából adódó anomália. Ez nem jelenti azt, hogy teljesen homogén irodalmi tér jött volna létre, de mindenképp megindult valamifajta diffúzió a McHale-féle két réteg között, és ez lehet az az összemosódás, amelyről McCaffery beszél. Lassú, részleges változás, nem pedig azonnali, egy csapásra végbemenő esemény.

A folyamat tempójánál fontosabb szempont a felosztás logikájának önkényessége. Az alacsony és magas irodalom, de legfőképpen a populáris irodalom és a szépirodalom kategóriák valójában nem értéket definiáló alakzatok – nem is lehetnek azok, hiszen nincs egy abszolút skála, melyen le tudnánk mérni egy-egy művészeti alkotás értékét⁸³ – mégis gyakran tűnik úgy, mintha ilyen értékdeklaráló értelemben használnák a teoretikus diskurzusban e kategóriákat, melyek mintha egyre ritkább szereplői volnának az irodalomról szóló vitáknak.

Kétélű McHale-nek az az érve is, mellyel Gibson prózájában mutatja meg az „alacsony” és „magas” működését:

(...) Gibson szövegei épp a kulturális parcellák továbbélésére hagyatkoznak. Gibson prózája minden szinten (...) a szervetlen illeszkedés elvét követi – olyan nem egybevágó elemek egymás mellé helyezésének elvét, mint például az amerikai és a japán kultúra, az „utca” szubkultúrái, az alvilág és a csúcstechnológia, stb. A szervetlen illeszkedés elve alapján született maga a „cyberpunk” kifejezés is. McCaffery interjújában is találhatunk rá egy példát, ott, ahol Gibson a „kulturális keverékfajták” illusztrációjaként olyan emberekről szól, akik szeretik Mozartot és a punkot, és akik „iszapbirkózásra vagy felolvasóestekre invitálnak”. A szervetlen hatás - itt is és Gibson egyéb szövegeiben is - nyilvánvalóan a kulturális kategóriák hierarchiájának fennmaradásától függ (...) ⁸⁴

A szervetlen illeszkedés valóban csak akkor éri el a hatását, ha marad valamilyen distancia az elemek között, ez nem vitás. A lényeg azonban pontosan az, hogy ezek a szervetlen elemek egymás mellé kerülnek, hiszen e tény nélkül is elképzelhetetlen volna

⁸³ Szerencsére.

⁸⁴ I. m.: 1-2.

a hatás és az eddigi gyakorlat alapján jobbra valóban elképzelhetetlen volt. Így aztán a szervesen illeszkedés „montázstechnikája” nem homogenizálja azt az artefaktuális kategóriarendszert, melyet McHale – és most én is – tovább éltet és bizonyos mértékig legitimál annak teoretikus diskurzusba történő beemelésével, csupán a kettőt egymás mellé helyezve használ fel mindkettőből bizonyos elemeket, mellyel rá is mutat arra, hogy a két oldal valójában nem objektív értékek mentén különül el egymástól, ahogyan azt egyébként a rigorózus kategóriák sejtetik. Voltaképpen effajta „montázstechnika” a cyberpunk is.

A továbbiakban McHale evidenciaként kezeli, hogy a „kétfajta” irodalom ökonomikus intézményei világosan elkülönülnek egymástól, és azt igyekszik bizonyítani, hogy az „alacsony” és „magas” irodalmi műfajok és szövegek egymásba hatása nem a posztmodern hozadéka, hanem az már a modernben is megfigyelhető. Dolgozatának ez a momentuma számunkra már kevésbé érdekes gondolatmenetünknek ezen a pontján, ha csak azért nem, mert az eddigi állításainkat támasztja alá.

Áttekintettük a cyberpunk posztmodernhez való viszonyát és a sci-fi irodalommal való kapcsolatát, valamint a zsáner azon tulajdonságát, hogy különböző irodalmi terrénumok elemeit helyezi egymás mellé. Itt az ideje annak, hogy vessünk egy pillantást arra is, hogy milyen témákat és szövegszervező erőket használnak a szerzők a zsánerbe sorolt szövegeikben. Természetesen az itt következő jellemzőket nem lehet általánosan minden cyberpunk regényre sablonként ráhúzni, ám kellően nagyvonalúan kezelve ez alapján képet alkothatunk a regényeket általában szervező attribútumokról.

A cyberpunk – mivel a sci-fi-ből ered – a jövőt teszi meg témájául, de minden esetben a közeli jövőt. A technika mint az „én”, a szubjektum, az „Ember” egységének tevékeny eltorzítója, szétzilálója és átformálója központi helyet foglal el ezekben a szövegekben. A humanista emberfelfogás rendkívül távol áll ezektől a szövegektől. A műfaj ezért is érdemelte ki az „antihumanista” jelzőt. A technológia „nem Mars-lakók játékszere többé, hanem a mindennapi élet elengedhetetlen eszköztára.”⁸⁵

A Delany-féle paratér jelenléte minden esetben áthatja ezeket a szövegeket, ahogyan azt a *Sprawl*-trilógia kapcsán a későbbiek során látni is fogjuk. Az elbeszélés „valós tere” vagy inkább fizikai tere mellett, tehát mindig jelen van egy másik térkonceptió is, mely hatással van a „normál térben” történő eseményekre, ez a paratér.

⁸⁵ Kömlödi Ferenc, *Fénykatedrális*, 93.

A csúcstechnika és a paratér nyelvi megjelenítése feltűnően különbözik az elbeszélés más részeinek retorikájától és ez nem kizárólag a *Neurománcre* igaz, hanem a paratér általános jellemzője a szövegekben. A leírásukra, szemléltetéseikre használt trópusok minden esetben észrevehetően mások, mint a szövegben jelenlévő egyéb szóképek: sokkal gyakrabban fordulnak elő metaforák vagy szinesztéziák, melyek általában lírikusabbá teszik a prózanyelvet.

Mikor a sci-fi a posztmodernnel találkozott, az utóbbi nyomot hagyott az előbbi narratíváján is. Az addig bevett ok-okozati narratív technika eltűnt, és a kauzális szekvenciák helyét átvette a „bizonytalanság és az eleve-el-nem-rendeltség”⁸⁶. A világ értelmezése változik meg: a pozitivista, ember- és fejlődésközpontú látásmód – mely eddig a science fiction-t általában jellemezte – eltűnik, és egy sokkal kétségbeesettebb és frusztráltabb interpretáció tűnik fel. A nyelv szintén a sci-fi eddigi gyakorlatától eltérően artikulálódik: problematizálhatóvá, lényeges tematikus mozzanattá válik.

Fontos jellegzetesség a szövegekben megjelenő világkép is, melynek az atmoszférateremtésben van a legnagyobb szerepe. A közeli jövőben a hatalom multinacionális cégek kezében összpontosul, melyek számára a profit az isten. A nemzetállamok vajmi kevés valós hatalommal bírnak. A globalizáció soha nem látott méreteket ölt, városóriások, agglomerációk jönnek létre, minden elképzelhető csillogást és mocskot tartalmazva. A városok vertikálisan strukturálódnak: az utca mocskában a posztholokauszti vesztesei, a számkivetettek, a törvényen kívüliek, a lázadók; apró bérkapuszuláikban az olcsó cégrabszolgák tömegei vánszorognak keresztül rovarszerű, magányos létükön; felhőkarcoló erődekben nagyvállalatok vezetői élik hosszú-hosszú életüket luxus körülmények között, az áhított profit érdekében pedig dörzsölt üzletemberek játsszák a cégek halálos hatalmi játszmáit. Az információ az egyetlen értékmérő, a felgyorsult, technikai világ alapja és szimbóluma is egyben.

Egy ilyen világban élnek a cyberpunk szövegek „hősei”, akik valamelyest kilógnak a felvázolt hierarchiából, illetve annak legalján állnak mint lázadók, számkivetettek. Van tehát egy erős rendszerkritikai, satirikus éle is a zsánernak. A fentieket nevezhetjük a cyberpunk szövegek legfontosabb jellegzetességeinek, melyek Gibsontól kezdődően a műfaj meghatározó jegyeivé váltak.

⁸⁶ Veronica Hollinger: *Kibernetikus dekonstrukció: Cyberpunk és Posztmodernizmus*, elektronikus példány.

A következőkben pedig e meghatározó jegyek születését kísérhetjük figyelemmel a Sprawl-trilógia értelmezésén keresztül.

KRÓM

1. Bevezetés a trilógia olvasatához

Korszerűtlen dolog a cyberpunk regényekről a dekonstrukció nézőpontjából írni. Korszerűtlen azért, mert a cyberpunk már halott műfaj. Korszerűtlen azért is, mert a dekonstrukcióra ma jobbra valami elnéző – vagy olykor nem is olyan elnéző – nosztalgiával tekintünk, mely kizárja annak lehetőségét, hogy még egyszer komolyan vegyük. Én mégis ezt fogom tenni a következőkben. Az egyetlen érvem emellett a pusztán kíváncsiság, melyet a gondolatmenet végigjárása iránt érzek. Úgy gondolom, hogy Gibson trilógiája nem csupán az olvasást metaforizálja, de a nyolcvanas években még markánsnak mondható dekonstrukciós gondolkodás működését is. A szövegek olvasása során ez a gondolat meggyőződésemmé vált, a regények mellé írt kommentárjaim és tanulmányaim során pedig körvonalazódni kezdett bennem egy olyan értelmezési lehetőség, mely nem csupán a Gibson-regények szempontjából lehet érdekes, de talán a posztmodern gondolkodás perspektívájából is. Ezen elképzelésem a trilógia dekonstrukciós szempontú értelmezése után fejthető ki. Az ebből következő értelmezési lehetőségnek pedig csupán a körvonalait áll módomban felrajzolni a „Króm” címet viselő fejezet befejezésében, a trilógia értelmezése utáni visszapillantás részeként. A következő oldalakon bemutatott olvasatok tehát nem alkotnak lezárt, kerek, egész értelmezést, hanem nyugvó pontjukon felvetik egy másfajta típusú értelmezés lehetőségét. Mindössze ezt az intellektuális kalandot tudom mentségül felhozni a dolgozat korszerűtlenségére. E kalandban remélem az olvasónak is része lesz.

Derrida a *Levél egy japán barátához* című szövegében a dekonstrukció szóval kapcsolatban tesz néhány észrevételt, hogy ezzel a kifejezés japán fordítását segítse. Jobbra negatíve igyekszik közeledni a kifejezéshez és megadni a jelentésnek azokat a köröket, melyeket a fordítás során érdemes volna elkerülni. Ennek során a kifejezés történetiségére is kitér és a következőket mondja:

A dekonstruálás strukturalista gesztus is volt, legalábbis olyan gesztus, amely bizonyos mértékben feltételezte a strukturalista problematika szükségességét. Ugyanakkor antistrukturalista gesztus is volt, és szerencséjét éppen ez a kétértelműség

határozta meg. A struktúrákat szét kell bontani, elemeire kell fejteni, meg kell bolygatni (...). Ez az oka, hogy – különösen az Egyesült Államokban – a dekonstrukció motívumát a „posztstrukturalizmussal” hozták összefüggésbe. (...) A struktúrák szétbontása, elemeikre fejtése és megbolygatása ugyanakkor (...) nem volt negatív művelet. Nem annyira rombolásról, mint inkább arról volt szó, hogy – rekonstrukció segítségével – megértsük, hogyan konstruálódik egy „egység”.⁸⁷

Az értelmezés folyamán mi is ezt a kétértelmű gesztust fogjuk keresni a szövegstruktúrában: azt a mozgást, amelyben a fogalmi rend elemeire bomlik, megbolydul, és ezzel láthatóvá válik az elemek közötti viszony. Mindez szükséges ahhoz, hogy kritika alá vonjuk a fogalmakat, melyekről az interpretáció során gondolkodunk, és megismerjük a közöttük lévő logikai kapcsolatokat, vagy inkább a logika meghíúsulását.

Gibson *Neurománcát* és a *Sprawl*-trilógia egészét már többen kapcsolatba hozták a dekonstrukcióval mint a jól különválasztható és megszokott irányok felforgatásával, de egyetlen ismert elemzés sem jut el addig, hogy magát a szöveget mint egyetlen dekonstruktív aktust tekintse, ezzel pedig összekösse a szövegeket a huszadik század második felének posztmodern filozófiai gondolkodásával. Veronica Hollinger ugyan megjegyzi, hogy a cyberpunk a „tárgyát különféle módon dekonstruálja”,⁸⁸ sőt, azt is elismeri, hogy a kibernetikus dekonstrukció William Gibson *Neurománcával* vette kezdetét, ám a szöveg dekonstruktív jellegének feltárásában megmarad a felszínen. Jelen értelmezés tehát megkísérli a *Sprawl*-trilógiát a dekonstrukció nézőpontjából értelmezni, miközben a korszak más progresszív gondolkodóinak megközelítéseit is igyekszik a releváns problémák kapcsán szem előtt tartani, nem felejtve el az irodalmi szöveg elsőbbségét annak érdekében, hogy megóvja a regénytrilógiát az elméleti diskurzusok által kikényszerített interpretáció esetlegesen erőszakos és leegyszerűsítő jellegétől.

⁸⁷ Jacques Derrida: *Levél egy japán barátához*, 4.

⁸⁸ Veronica Hollinger: *Kibernetikus dekonstrukció: Cyberpunk és posztmodernizmus*. Ford.: Elekes Dóra. In *Prae – Irodalmi Folyóirat*, 1999. elektronikus példány.

Gibson trilógiája végrehajtja a nyugati kultúrát felépítő oppozíciópárok némelyikének szisztematikus felforgatását. Felforgatás alatt nem megfordítást, nem egyszerű helycserét értek, hanem a bináris rendszer erőszakos és csonkító aspektusának felmutatását. Annak feltárását, hogy ezek a „kettősségek” valójában jóval bonyolultabban és sokrétűbben strukturálódnak, semmint, hogy két szemben álló kategóriaként gondolhatnánk rájuk, mely a dekonstrukció álláspontja szerint voltaképpen a nyugati gondolkodás, a nyugati metafizikai hagyomány „kézjegye.” Lehetséges-e, hogy a regények azt ismétlik meg, amit a zsáner maga is véghezvisz az előző fejezetben említett artefaktuális irodalmi kategóriák összemosásával? A következő oldalakon többek között ezt a kérdést is igyekszem körbejárni. Elemzésem során Veronica Hollinger fent említett tanulmányát fogom kiindulási pontként használni mint olyan dolgozatot, ami kijelölt egy helyet a *Neurománc*nak az „antihumanista” felforgató irodalmi művek sorában. Jóllehet, később amellet fogok érvelni – William Gibson saját megjegyzéseit is szem előtt tartva –, hogy a *Sprawl*-trilógia végső soron elkötelezetten, szinte konok módon optimista hangvétellű írás, és nem csupán azért, mert a jövőről beszélt egy olyan történelmi időszakban, amikor az is kétséges volt, hogy lesz-e az emberiségnek egyáltalán jövője.

Olvasatom célja egyfelől a dichotomikus rend (ember-természet, ember-isten, ember-gép, természet-technika stb.) szubverziójának és dekonstrukciójának bemutatása, melynek része többek között a *Neurománc* című kötetben szereplő Case történetének megváltástörténeteként való interpretációja, másfelől a mesterséges intelligenciák egyesülésének eseménye köré épült mítosz értelmezése, valamint a virtualitás fogalmának vizsgálata, melyek nem csupán a már említett dekonstrukciós értelmezés erősítésére szolgálnak, de olyan irodalmi hagyományokkal kötik össze a trilógiát, melyeken keresztül kitágítható annak szemantikai horizontja, ezen keresztül pedig újra feltehető a trilógia irodalomtörténeti helyét érintő kérdés. Ezek az olvasási szempontok – a későbbiek során világossá válik – valójában nem különülnek el egymástól, hanem nagyon is összefüggnek.

A szövegvizsgálat három, egymással összefüggő szinten valósul meg. Egyrészt a tropikus szinten, vagyis a szövegben jelenlévő szóképek összehasonlításával, elemzésével és az általuk alkotott mintázat felrajzolásával. Másodsorban a cselekmény szintjén, vagyis az akció sajátos elemeinek értelmezése során. Harmadsorban a

szövegértelmezés a narráció szintjének vizsgálatával valósul meg, vagyis a nyelvhasználat olyan regiszterének figyelembevételével, mely sajátos módon foglalja magába a szövegdimenzió másik két tagját.

A regényben megfigyelhető dekonstruktív aktusok hordozói mozaikszerűen szóródnak szét, töredékesek, nem alkotnak koherens, lezárt alakzatot. Disszeminációjuk – praktikus szempontokból – nehezíti az elemzés megvalósítását. Mivel azonban a szöveg e sajátos működése analóg a szöveg által felvetett problémák természetével, ez egyfajta igazoló jelleggel is bír.

Mielőtt megvizsgálánk a trilógia nyitódarabjának első mondatát – valóban az elején fogjuk kezdeni – időzzünk el a regény címénél. A *Neurománc* (*Neuromancer*) címnek több jelentésrétege van. Első sorban utal a szöveg innovatív jellegére és máfájára, hiszen a „neu” előtagban ott az új, az újdonság ígérete, míg a „románc” (roman) a regény műfajára vonatkozik, ebben az értelemben tehát a kötet: új-regény. A cím más szegmentálásával a „neuro” melléknévi előtaghoz jutunk, mely „idegi-” jelentéssel bír, vagyis megidézi a biológikum terrénját. Az előtag a cyberpunk felől olvasva a technicitást és a gépekkel való összekapcsolódás lehetőségét is jelenti, mely összekapcsolódás az emberi neuronhálózaton keresztüli történik. A „*neuromancer*” szó Gibson nyelvi leleménye, mely a „*necromancer*” szó struktúráját követi, lehetetlen nem beleértünk a címbe ezt az aspektust. A nekromanta halottidézőt jelent. Varázsló – vagy inkább boszorkánymester – aki az eltávozottak lelkével vagy testével manipulál. A nekromanta mindennapi tapasztalata a kísértetiesség, az élet és halál ambivalens keveredésének színhelye. A nekromanta már csak hivatalból sem gondolkodhat élet és halál egyértelmű szétválaszthatóságában. Az első regény címe a történet egyik szereplőjének neve is. *Neuromancer* az egyik mesterséges intelligencia, aki ki akarja vívni függetlenségét. Az idegrendszeri utalás, melyet a név tartalmaz, illetve a nekromancia diskurzusa, melyet megidéző, együttesen arra utalnak, hogy a név viselője valamifajta bábjátékos, maga is valahol az emberi lét és a gépi lét határán, ahogyan a nekromanták gyakran maguk is az élet és halál közötti különös létmódban léteznek.

A történetben helyet kapott egy másik mesterséges intelligencia is: a *Wintermute* szintén beszélő név. Az összetétel első tagja a telet (*winter*) és természetesen a tél hidegségét, a második tag pedig a zord némaságot (*mute*) idézi meg. *Wintermute* nevének egyik lehetséges jelentése: téli némaság. A regényben többször is tanúi

lehetünk a hideg logikának és számításnak, mellyel emberi életet tesz tönkre céljai elérése érdekében. Többször hálósövő pókhoz is hasonlítják. Wintermute a cselekmény motorja, sokkal nagyobb mértékben van jelen a szövegben, mint Neuromancer. A név második tagja – mely a némaságra utal – főnévi formában halottkisérőt, pénzért felfogadott gyászolót is jelent, ami eszünkbe idézheti Neuromancer nevének eredetét is: nekromanta.

Wintermute sokkal nagyobb mértékben van jelen a szövegben, mint Neuromancer, mégis a második MI lett a címszereplő. Neuromancer Case-szel való találkozása a virtuális tengerparton a regény csúcspontja a maga fenségességével. Wintermute terepe a hideg logika. Neuromanceré a személyiség.

2. A Neurománc kezdőmondata

„The sky above the port was the color of television tuned to a dead channel.”⁸⁹

- William Gibson: *Neuromancer*

„A kikötő felett úgy szürkéllett az ég, mint a televízió képernyője műsorszünet idején.”⁹⁰

- William Gibson: *Neurománc*

„Nem hiszem, hogy az eredeti nyelvhez vagy szöveghez képest a fordítás másodlagos és járulékos esemény.”⁹¹

- Jacques Derrida

A cyberpunkot 1984-ben útjára indító mondat mára kultikussá vált a szerző műveit és általában a sci-fi irodalmat kedvelő emberek között, miközben az irodalomtudomány területén is több tanulmányban rámutattak jelentőségére. Sőt, Neil Gaiman, az egyik legjelentősebb és legnagyobb hatással bíró kortárs fantasy szerző egyik leghíresebb kötetében, a *Neverwhere* című regényben egy helyen parafrázálja is Gibson mondatát. Gaiman „kis vicce”⁹² így hangzik: „The sky was the perfect untroubled blue of a television screen, tuned to a dead channel.” Internetes naplójában maga Gaiman is a science-fiction történetének leghíresebb kezdőmondatának nevezi Gibson mondatát.⁹³ Mindemellett a parafrázisnak van egy meglepő történeti tanulsága – éppen ebben áll a humora is – mégpedig az, hogy rámutat arra a technikai változásra, mely 1984 óta a *Neverwhere* megszületéséig, vagyis 1996-ig bekövetkezett. Hiszen az, ahogyan a műsorszünet a képernyőn megjelenik, pontosabban ahogyan egy nem létező csatornára hangolt készülék képernyője kinéz, teljesen megváltozott az eltelt időben. A szürke statikus zaj helyét átvette egy tökéletesen homogén világoskék felület. Mára már a *Neverwhere* óta is eltelt húsz év. Ez idő alatt sok minden változott, köztük a „halott

⁸⁹ William Gibson: *Neuromancer*. (New York: Berkley, 1984) 5.

⁹⁰ William Gibson: *Neurománc*. Ford.: Ajkay Örkény (Budapest: Valhalla Páholy, 1999) 9.

⁹¹ Jacques Derrida: *Levél egy japán barátához*, 6.

⁹² Vö: <http://journal.neilgaiman.com/2004/12/some-days-bears-on-top.asp>

⁹³ Uo.

csatornára” hangolt képernyő megjelenése is. Ma nehezebb lenne elegánsan az éghez hasonlítani, hiszen nem több, mint egy fekete képernyő a következő szavakkal:

nincs jel.

Jóllehet ez az üzenet – ahogyan látni fogjuk – egyáltalán nem áll távol a kezdőmondat szellemiségétől.

A következő oldalakon szoros olvasás segítségével tárjuk fel a mondat működését, mely olvasatom kiindulópontjaként szolgál majd. Talán szokatlan módon, de nem csupán az angol eredeti mondatot, hanem az Ajkai Örkény fordítói leleményének köszönhetően kiváló magyar fordítás első mondatát is értelmezni fogjuk, ugyanis a két mondat, két különböző trópuson keresztül jeleníti meg ugyanazt a működést, ez pedig önmagában is fontos reprezentációja a szövegtulajdonságoknak, illetve az angol szöveg és a magyar fordítás egymáshoz való viszonyának.

A kezdőmondat a teljes regény szempontjából tanulságos. Sőt, árulkodó, hiszen mi is történik ebben a mondatban? Egy organikus létező leírására használt hasonlat hasonlító oldalán egy anorganikus létező áll. A természetet az állítás egy nem-természetes, egy technikai tárgy segítségével írja le. A két tag között nem szűnő feszültség áll – az organikus és artefaktuális eredetből adódó ellentét –, melyet a tropikus struktúra megformáltsága mélyít el, vagyis az a tény, hogy e két elem a hasonlat összetevőiként mellérendelő viszonyba kerül.

Ez a hasonlat „megidézi a technika retorikáját,”⁹⁴ ezzel a teljes szöveget szervező logikát előrevetítve. Így tehát a regény kicsinyítő tükréként is felfogható a kezdőmondat, melyben megjelenik, hogyan mossza össze a szöveg az organikus és az anorganikus határait. A hasonlat ugyanis szerves kapcsolatba hozza egymással két elemét, így sértve meg azt az önkényesen húzott és tarthatatlan határt az emberi machinációktól tisztának és mentesnek tűnő *természetes világ* és az ember alkotta *technikai világ* között (melynek a '80-as években a televízió volt a legfőbb szimbóluma). A hasonlat második tagja „beszennyezi” az elsőt, amire a szürke szín megidézése rá is segít. A természet érintetlensége megszűnik, a technikai világ részévé válik, ezzel a gesztussal pedig az ember – de legalábbis a technika – által uralhatónak tűnik. A hierarchiában elfoglalt

⁹⁴ Veronica Hollinger: *Kibernetikus dekonstrukció*, elektronikus példány

kitüntetett helye egy csapásra változik meg, hogy átcsússzon a technikának alávetett pozícióba. Ez a mozzanat minden hierarchikus rend dekonstrukciójában jelen van, legelőször ugyanis a tagok pozíciójának felcserélődése történik meg,⁹⁵ egy szubverzió, mely a következő pillanatban már el is tűnik, hogy a tagok pozícióját kiegyenlítsse. Ez a pillanat a mérleg nyelve.

A természet helyet kapott a technikai világban, de anélkül, hogy bármit megőrzött volna abból a szakralitásból, melyet a különböző kultúrák – köztük a nyugati is – neki tulajdonított. A természet egy lett a világ objektumai közül, leírható, uralható, a technika által meghódítható – ezt a folyamatot részletesen tárgyaltuk már a „Karbon” című fejezet Heideggerrel foglalkozó részében. Az eredeti mondat így szól: „*The sky above the port was the color of television, tuned to a dead channel.*”⁹⁶ A ’dead’ (halott, holt, élettelen) szó használata még inkább a technika élettelen világába utalja a természetet. Ugyanakkor ez egy a technikára vonatkozó organikus metafora, hiszen a holt állapot elősorban olyasvalamihez rendelhető, mely valaha élt. Így egy különös visszacsatolási hurok alakul ki, mely a természetet és a technikát egymáshoz mind közelebb húzza. Ennek hatására nem csupán a természet válik hasonlatossá a technika világához, hanem ugyanez a mozgás fordítva is megtörténik, mely megkérdőjelezi a két fogalom definitív szembenállását, egyértelmű szétválaszthatóságát. Mindez szoros kapcsolatban áll a megidézett világ természetével (értsd: a szöveg világának törvényeivel, rendjével, attribútumaival), stílusával és a szöveg sajátosságaival.

Ugyanebben az azonosító mozzanatban, a megidézett technikai világ mindennapisága, *természetessége* hangsúlyozódik. Mintha csak azt állítaná ez a mondat: az ember természetes élettere immár a technikai világ, melynek törvényei és közege az emberi élet részei, jóval inkább, mint az organikus természet egésze. A hasonlatot a technikai oldal felől értjük meg: a természetet a technikából ismerjük meg, mert *ez van közelebb az emberhez*. Az ismeretlen tényező, az embertől idegen elem a természet lesz, ami valaha kizárólagos élettere, és episztemológiai viszonyrendszere volt.

Figyelemreméltó az a tény is, hogy a szerző a „kikötő” kifejezésére rendelkezésére álló angol szókészletből éppen a „port” szót választotta, mely az informatikában a

⁹⁵ Vö: Jacques Derrida: *Positions*. London, The Athlone Press, 1981. 41. o. „To deconstruct the opposition, first of all, is to overrun the hierarchy at a given moment.” És: Jonathan Culler: *Dekonstrukció*. (Ford.: Módos Magdolna) (Budapest: Osiris, 1997) 117-118.

⁹⁶ William Gibson: *Neuromancer*, 5.

különböző eszközök adatátviteli kommunikációját lehetővé tevő „kapu” megnevezésére szolgál.

Claire Sponsler a cyberpunkról – legnagyobb részében pedig kifejezetten Gibson írásairól – szóló tanulmányában a következőket állítja a kezdőmondatról:

A *Neurománc* gyakran idézett kezdőmondata (...) azonnal felfedi számunkra Gibsonnak a technológiai forradalom hatását egyik leghatásosabban érzékeltető sajátosságát. A mondat tanulsága szerint Gibson írásában a természetes világ technológiaiként, kibernetikusként és gépiesként ábrázolódik. A fák, az ég, a növények, az állatok, de még az emberek is kizárólag a technika nyelvén és képein keresztül azonosíthatók, írhatók le és foghatók fel, így a technika a valóság közlésének domináns paradigmáját biztosítja. (...) A technika olyannyira elterjedtté vált, hogy átalakította azt, ahogyan az ember a természetes világot érzékeli, ez a világ csupán a technika által biztosított kereten belül írható le, sőt, csupán ezen keresztül látható.⁹⁷

A technika tehát Gibsonnál egyenesen a valóság közölhetőségének és megérthetőségének paradigmájaként értelmezhető Sponsler szerint. Szövegalkotó technikáit, eszközeit szemlélve pedig azt mondhatjuk, hogy következetesen ragaszkodik is ehhez a pozícióhoz. Gibson kissé konvencionális, már-már modernista narrátora mindig a technika szűrőjén keresztül teszi hozzáférhetővé az olvasó számára a szövegvilágot. Ám ami ennél is fontosabb, hogy ez a fajta attitűd – a világ megközelítésének áttechnicizált gyakorlata – egyáltalán nem tűnik idegennek az olvasó számára, mivel nagyrészt a világ

⁹⁷ Claire Sponsler: *Cyberpunk and the Dilemmas of Postmodern Narrative in Contemporary Literature*, vol 33. 4. szám (1992. tél) 627-628.

„The often-quoted opening sentence of *Neuromancer* (...) immediately clues us in to one of the most effective features of Gibson's handling of the impact of the technological revolution. As this sentence reveals, the natural world in Gibson's writings is refigured as technological, cybernetic, and machinelike. Trees, sky, plants, animals, even humans are identified, described, and apprehended only through the language and images of technology, which provides the dominant paradigm for the mediation of reality. (...). So pervasive has technology become that it has altered human perception of the natural world, making that world describable and indeed even visible only within a frame provided by technology.”

megismerésének legitim módjaként tekintünk rá, melyet mindennapjaink során is aktívan használunk.

Mindez nincs messze Heideggernek a modern technikát érintő észrevételeitől, melyet az első fejezetben már érintettünk. A modern technika kihívása számszerűsíthető, technikai elvárásokat állít a természet elé: bizonyos nagyságú vízhozamot, bizonyos mennyiségű faanyagot egy adott területen. Mi, emberek, akik a feltárás folyamatát működtetjük, e technikai folyamatokon keresztül „rejtjük ki” mindazt, amit a világból ismerünk.

A hasonlat a – már idézett – eredeti mondatban valójában metafora, ami még szorosabb kapcsolatot jelent a két elem között, hiszen a tenort a vehikulummal a kopula (*was*) egyébe forrasztja. A kikötő fölötti ég (színe) - a tenor - így azonossá válik a halott tévéképernyő (színe)vel – ami a vehikulum. A metafora e mozzanatában tehát egyesíti a természetet és a technikát, egy olyan kapcsolatot állít fel a kettő között, ami által már nem mint két ellentétes entitás értelmeződnek. A kapcsolat tagjai nem sorolhatók be egy hierarchikus viszonyban lévő oppozíciópár egyik vagy másik tagja alá, ugyanakkor a hierarchia nem is fordul meg. A technika nem válik uralkodóvá a természet fölött, a tagok egymással azonossá válnak. Más dekonstrukciós aktus történik a hasonlatban és más a metaforában, vagyis a fordításban és az angol mondatban.

Már ez az első mondat is valamifajta változásról tesz tanúbizonyságot. A természetes világ és a technikai világ fogalmi szinten jól ismertnek tételezett viszonyai megváltoznak és bizonytalanná válnak. A hierarchikus rend elcsúszik, a határok elmosódnak. A két, eddig „jól elkülöníthető” fogalom egymásból meríti tulajdonságait, és mindkettő egy új, eddigi fogalmi hálónkkal nehezen értelmezhető pozícióba kerül.

A mondat Case megváltástörténete felől nézve is jelentős, hiszen az ég mondatbeli megjelenésével a felsőbb hatalom jelenléte idéződik meg. Az égbolt mint az isten(ek) lakhelye, a transzcendens (dolog) székhelye idéződik meg, így kezdettől fogva ott lebeg a szöveg fölött egy szakrális értelmezés lehetősége. Ugyanakkor a transzcendens hatalmat jelképező ég kerül kapcsolatba a technika világával a fentebb vázolt mód(ok)on, sugallva azt, hogy Case számára a technika jelenteni majd az isteni hatalmat, az ember fölötti nagyságot, imádata tárgyát. Mindeközben pedig az értelmezőnek érdemes észben tartania azt is, hogy a szürke képernyő mire utal: nincs jel. Üres az ég és nincs megváltás. A két értelmezési lehetőség között talán nincs is különbség.

Az első mondatban tehát a természet és a technika kerül egymással szokatlan és termékeny módon kapcsolatba, ám még csupán az első regény egyetlen mondatát vettük szemügyre. A következő fejezetben a trológia egyik legerőteljesebben artikulált problémáját járjuk körül, az ember és a gép viszonyát, mely végső soron az identitás problémáját viszi színre. Elvégre a Sprawl-trológia regényei nem mások, mint krízisregények, ahol a különböző entitások identitása a tét.

3. Az emberek (és a) gépek⁹⁸

Már a tűzhasználatban ott található kódoltan a majdani géphasználat.

Már a legegyszerűbb eszközhasználatban ott van a gépek ígérete. Az eszközhasználat a környező világ megértésének és a világhoz való viszonyulásnak egy formája. Az eszközhasználat világértelmezés. Az eszközhasználat – a legegyszerűbb módja is – technika. A technika így az ember aktív viszonyulása a környezetéhez, a világhoz. Hiszen egy bot vagy egy kő használatával bizonyos erőfeszítéseket kiszervez az ember a testén kívüli eszközbe (ez a technika), ez pedig a világhoz való aktív viszonyulást, annak egyfajta értelmezését feltételezi. Minden effajta kiszervezés javít az ember életminőségén, mely lehetővé teszi, hogy tovább optimalizálja a munkafolyamatokat, így egyre kifinomultabb eszközök készítésére képes. A gépeket tehát az ember alkotta meg, ez pedig egyértelműen kijelöl egy hierarchiát: az alkotó és az alkotott hierarchiáját. Ebben a rendben a gép csak alávetett és másodlagos szereplő lehet az emberhez képest, még akkor is, ha az 1830-as években törvényt hoztak a gépek védelmére *az ember ellen*, hiszen ez a törvény éppen azért volt szükséges, mert az ember (a teremtő) el is pusztíthatja a gépet.⁹⁹ Miért volt erre szükség? Az ipari forradalomnak, a gépek forradalmának köszönhetően rengeteg ember vesztette el addigi munkáját, hiszen tevékenységüket gépekbe szervezték ki. Vagyis a gép tevékenysége veszélybe sodorta az embert.

Ebben a fejezetben az ember és a gép egymáshoz való viszonyát, státuszukat, a közöttük felálló hierarchiát és az ebben beálló mozgásokat, változásokat tárjuk fel, a *Sprawl*-trilógia értelmezése folyamán.

A *Sprawl*-trilógiában a test áru, a test „mint a szellemtől elidegenedett objektum”¹⁰⁰ konstituálódik. Ezt az állítást érdemes tovább árnyalnunk. Az előző fejezetekben már utaltunk a marxi árufogalomra, mely szerint a termék szert tesz egyfajta szellemre,

⁹⁸ E fejezet korábbi változata *Az emberek (és a) gépek* címmel megjelent az *Opus* 2011/2. számában (66-75).

⁹⁹ Ugyanakkor éppen az volt az oka a pusztításnak, mert a gép megfelelőbb, mint az ember. A gép munkát vett el az embertől, az életét fenyegető entitássá vált. Túlnőtt rajta és függésbe kényszerítette. Az ember-gép viszonyban már a kezdeteknél megfordult az a hierarchikus viszony, amit érvényesnek gondolunk.

¹⁰⁰ Kömlődi Ferenc: *Fénykatedrális*, 94.

amikor áuvá válik, azáltal, hogy árral ruházzák fel. Marx szerint az áru “test” (termék) és “lélek” (csereérték) együttese. Ebben az értelemben, a test mint áru és mint szellemtől elidegenedett objektum, szert tesz egy másfajta szellemre, mely különbözik az emberi, intellektuális szellemtől: csereértéke vagyis ár-szelleme lesz. Jó példa erre a *Neurománc* Mollyja (vele azonos a *Mona Lisa Overdrive*ban szereplő Sally Shears), aki kezdetben szexuális szolgáltatásokat nyújt a testével, anélkül, hogy szellemével jelen lenne az aktus során. Azt, hogy hogyan teszi ezt, a későbbiek során látni fogjuk. Húsbabaként folytatott munkája után is testét bocsátja áruba, csak immár nem szexuális szolgáltatásokat nyújt, hanem fizikai védelmet vagy fizikai erőszakot. Az ember teste eszköz, mellyel pénzt kereshet – ebben az esetben olyan eszköz, mely javításra, módosításra szorul. Molly munkaeszköze egyre hatékonyabbá válik, minél több technikát ültet bele. Az ember teste ugyanakkor akadály is; börtön, amely fizikai létével, szükségleteivel és korlátaival esendővé teszi a szellemet is – ekkor a szabadulást a mátrixba való bejutás jelenti, ahogyan Case esetében ezt láthatjuk is, szintén az első regényben.

Az előbbi testkoncepció emblémája a regényekben Molly Millions, másik nevén Sally Shears (*Neurománc*, *Mona Lisa Overdrive*), illetve Turner (*Számláló nullára*) míg az utóbbi Case (*Neurománc*), Virek (*Számláló nullára*) és Bobby Newmark (*Mona Lisa Overdrive*). Ezeken a szereplőkön, e szereplők testén keresztül mennek végbe az ember-gép oppozíció dekonstrukciójának legszembetűnőbb lépései. E problémakör szempontjából jelentősnek mondható még Armitage, Dixie Flatline, Mitchell, illetve a Wintermute és a Neuromancer nevű mesterséges intelligenciák (MI) karaktere is. E szereplőket vizsgálva láthatjuk meg az ember-gép és lélek-test reláció újraértelmezésére tett kísérletek különböző aspektusait. E két oppozíciópár egymással szoros összefüggésben áll a regények által felvetett problémák szempontjából, ezért bizonyos helyeken nem is igazán szétválaszthatók egymástól. Ez a jelenség talán éppen arra mutat rá, mennyire nehéz világosan és elkülönítetten tekinteni ezekre a felületes pillantás alapján jól körülhatárolt fogalmakra.

A *Neurománc* egyik legfontosabb karaktere Molly, a bérgyilkos – vagy ahogyan a raszták nevezik: a Lépdelő Borotva. Nem csak azért, mert az első regény cselekményének kulcsmozzanatai szinte teljes egészében rá épülnek (ő képes elvenni a szót, ami Wintermute felszámolásához, ugyanakkor újjászületéséhez, azaz a célhoz vezet, és ő birtokolja a kulcsot is, amit még 3Jane sem volt képes megtalálni soha),

hanem azért is, mert az ember-gép oppozíció elmosódása a regényben elsősorban Molly testén megy végbe. Ennek egyik lépése a húsbaba epizód.

Gibson Mollyja nem mindig emberek halálával kereste a kenyerét, ahogyan megtudhatjuk azt tőle a *Neurománcból*.¹⁰¹ „A tökéletesség drága dolog”, kezdi Molly. Ahhoz, hogy teleültesse magát „dróttal”, hogy kellően felpiszkálják a reflexeit, rengeteg pénzre volt szüksége. A prostitúciónak egy sajátos válfajával kereste meg a szükséges összeget: *húsbabaként* dolgozott. A húsbaba olyan prostituált, akinek egy úgynevezett *kiiktató áramkört* ültetnek a koponyájába, ami a munkavégzés idejére kikapcsolja gazdája tudatát.¹⁰² Ezzel párhuzamosan lefuttatnak egy előre megírt programot a lány implantáján, ami a testét vezérli oly módon, hogy a kuncsaft szexuális kíváncsalmainak eleget tegyen. Minden szexuális óhajnak, perverciónak önálló programja van. Az aktus befejeztével a kiiktató áramkör kikapcsol, a húsbaba visszanyeri a tudatát, és legföljebb „csak” fizikai tünetek emlékeztethetik az elvégzett munkára. Így kereste meg Molly az implantátumaihoz szükséges pénzt. Teste áruba bocsátásával és itt valóban „csak” a testről van szó. Molly – mikor a test dolgozik – soha nincs tudatában, mi is történik a „munkaeszközeivel”. Programok irányítják a hús mozgását, nincs emberi tudat, ami kontrollt gyakorolna felette. Jóllehet a húsbaba-lét Molly választása volt vagyis létezik egy eredeti döntés, amely értelmében lemond bizonyos alkalmakról, bizonyos időre a teste irányításáról. Így meta szinten van egyfajta közvetett kontrollja a helyzete felett, azonban a prostitúció megvalósulásának tényleges alkalmakor nem ő irányítja a testét. Automatává, géppé válik, mely kielégíti felhasználói igényeit. Egy embernek látszó dolog, ami látszólag úgy is cselekszik, mint egy tudatos emberi lény. Ám állítható-e nyugodt szívvel, hogy az ember cselekszik itt? Ha nem, akkor ki a cselekvő? Egy emberi testet használó gép? Mi történik a tudattal a „húsgép” működése során? Az a tény, hogy ezek a kérdések felmerültek azt sejteti, hogy a szöveg képlékennyé tett bizonyos határokat, amik eddig szilárdnak tűntek. Ám ez még csak a kezdet.

„A tökéletesség drága dolog”¹⁰³ hangzik el Molly szájából, mikor elkezdí történetét. Egyértelműen teste tökéletességére utal itt. Ezt a testet szabad akaratából fémmel ötvözte. Kiölthető és visszahúzható pengéket ültetett körmei alá abból a célból, hogy eredményesebben tudjon harcolni. Izmait átszőtték, hogy keményebbek és

¹⁰¹ Lásd: William Gibson: *Neurománc*, 169-171.

¹⁰² Azt, hogy mindez pontosan milyen tudatfelfogást feltételez, a későbbiekben részletesebben vizsgáljuk.

¹⁰³ I.m.: 169.

mindig ruganyosak legyenek. Szemeit és idegpályáit szilíciumalapú technikával javították fel és egészítették ki, hogy a sötétben is lásson és olyan dolgokról is tudomást szerezzen, amikről egy ember nem képes a látására hagyatkozva („Én látok a sötétben, Case. Mikrocsatornás képerősítők vannak a szemüregemben.”¹⁰⁴). A teste így – ahogyan ő fogalmaz – tökéletessé vált. A regény szereplői számára az emberi test, ha mégoly kiváló adottságokkal rendelkezik is mint a Mollyé, önmagában tökéletlen, gyenge és esendő. Mindezek mellett: befejezetlen. Ahhoz, hogy az emberi test igazán jól működjön és alkalmassá váljon azon tettek végrehajtására, melyekre tulajdonosai rendelték, szükség van annak gépesítésére. Molly testének tropikus leírásai is a gépiességre játszanak rá: „[Case] figyelte a lány [Molly] lélegzését, a melleit, a vadászgépek törzsének funkcionális eleganciájával megrajzolt lágyékívet.”¹⁰⁵ Ez a hasonlat jó példa Gibson jellegzetes nyelvhasználatára, mely mindent az objektumok és a technikai világ felől közelít meg, mely mindent a technika segítségével láttat.

A húsba tehát szervetlen anyagot – fémet – kell ültetni annak érdekében, hogy a test az elvárásoknak megfelelően működjön. Nem egy tökéletes, befejezett rendszer, hanem egy alapmodul, amit tovább lehet fejleszteni. A születéskor kapott és a felnőttkorig formálódó test egy olyan verzió, melyet „frissíteni” kell, egy béta. A test így olyan hardver, ami folyamatosan elavul, ha a tulajdonosa nem tart lépést a technika gyorsaságával. Különös paradoxon húzódik itt, hiszen amellett, hogy a testi minőség kiemelkedően fontos szerepet játszik a szövegben, e minőség leértékelődésének is tanúi lehetünk. Nem elég, hogy a test tárgyiasult, elidegenedett és eszközzé – bár fontos eszközzé – vált, de mint az emberi szubjektum alkotórésze el is értéktelenedett. Igaz ez minden cyberpunk szövegre, de talán a legradikálisabban Roland Morgan *Altered Carbon* című regényében érhető tetten, ahol az ember nem-fizikai alkotórésze – a technika segítségével – képes testről-testre költözni. A testet a regény világában buroknak hívják, míg az eseményt, amikor a „szellem” vagy „tudat” új testbe helyeződik, újraburkolásnak nevezik.

A test-tudat probléma természetesen nem kizárólag mint egymástól jól elkülöníthető entitások koncepciója értelmezhető. Az analitikus filozófiai megközelítések a 19. századtól kezdődően egyre élénkebben vitatták azt, hogy a fizikai

¹⁰⁴ I. m.: 43.

¹⁰⁵ I. m.: 56.

és a mentális szférák kétosztatúsága tartható, ennek során a test-tudat probléma a fizikalitás prioritására redukálódott, melynek következtében több álláspont is kialakult. Az egyik jól ismert, a témánk szempontjából is fontos megközelítés éppen a fizikalizmus, mely szerint a mentális tevékenységek nem választhatóak el a fizikai világ jelenségeitől, hanem éppen ellenkezőleg, azok valamilyen formában a fizikalitásban gyökereznek. Vagyis egy duális rend helyébe monizmust állítanak, amennyiben a fizikalizmus mint ontológiai monizmus tekinthető. Ennek ellenére természetesen a vizsgált szöveghelyek továbbra is értelmezhetőek egyfajta klasszikus dualista test-tudat felfogás dekonstrukciójaként, mely felfogás bizonyos fokig továbbra is tartja magát mind a közgondolkodásban, illetve vallásos megközelítésekben, ahogyan kurrens kulturális alakzatokban is. Nem beszélve arról, hogy a kontinentális filozófia számos huszadik századi irányzata fókuszált a tudat komponenseire és a tapasztalattal való kapcsolatára, ahogyan az többek között a fenomenológiában és az egzisztencializmusban is történt.

Úgy tűnik, a fizikalizmus álláspontja - melybe aligha van alkalmunk ezen értelmezés keretein belül kimerítő módon elemerülnünk - tetten érhető Gibson *Sprawltrilógiájában* is, néhány szöveghely legalábbis erre enged következtetni.

A cybertérbe deck nélkül belépni tudó Angie nevű szereplő példája – aki a *Számláló nullára* és a *Mona Lisa Overdrive* című regények kulcsszereplője – ezt igazolja, hiszen a fejében lévő titokzatos implantátum teszi erre képessé,¹⁰⁶ tehát e képességnek van egy fizikai eszközre redukálható feltétele (ahogyan azt a húsbaba esetében is láttuk). Egy másik példa erre maga a cyberdeck szükségessége a mátrixba való belépéshez. A Case agyában idegméreg révén okozott elváltozás, melynek következtében nem képes többé a mátrixba belépni, szintén arra utal, hogy az agyban fizikailag lokalizálható részek felelősek a mátrixba való belépésért. Ez tehát azt jelenti, hogy bizonyos neurofiziológiai konstellációk feleltethetőek meg a mentális folyamatoknak.

Ezt a hipotézist legalábbis részben cáfolja a Flatline létmódja, akinek ugyan van fizikai megjelenése – mégpedig az agykártya, melyre tulajdonságait mentették – mégis nyitva marad néhány „metafizikai kérdés”, ahogyan erre a szöveg fel is hívja a

¹⁰⁶ Vö: William Gibson: *Mona Lisa Overdrive*. (ford.: Kornya Zsolt) in *William Gibson Teljes Neurománc Univerzuma*, (Szeged: Szukits, 2005) 499.

figyelmet. Az egyik ilyen például az, hogy pusztán adatok kimentésével (mint amilyenek a térdreflexek és az emlékek) létrehozható-e a személyiség komplexitása vagy mégis csak szükség van egyfajta „szoftverre”, mely összehangolt műveletek elvégzése mellett képes az adatok interpretálására is, vagyis az adatból információt hoz létre. Talán a legtisztességesebben akkor járunk el, ha e kérdés megválaszolását meghagyjuk a tudományos-fantasztikus irodalomnak.

Ugyanakkor a gépi intelligencia és a gépek evolúciójának leírásánál is plasztikusan jelennek meg a fizikai folyamatok által felállított korlátok. Az alábbi szövegrész erős vizualitása, a felsorolás szinte lírikus ritmusa pátosszal tölti meg a leírt folyamatot, mely az ember felegyenesedésének történetét is az olvasó eszébe idézi:

A képek tömör forgatagában Angie a gépi intelligencia evolúcióját figyeli: menhir körök, órák, gőzzel hajtott szövícsékek, horgok és csappantyúk kattogó rézrengetege, üvegbe zárt vákuum, elektronikus izzás a hajszálfinom vezetékerdő mélyén, más gépek által titkosított üzeneteket dekódoló csövek és kapcsolók roppant tömege... A törékeny, rövid életű csövek összezsugorodnak, tranzistorokká változnak; áramkörök integrálódnak, szilíciummá kristályosodnak...

A szilícium megközelít bizonyos funkcionális határokat...¹⁰⁷

A szilícium által megközelített funkcionális határok az anyag szerkezetébe kódolt fizikai korlátokat jelentik. Vagyis tulajdonképpen a gépi intelligencia előtt is zárva maradnak bizonyos határok, mégpedig a létező fizikai alkotórészek korlátai révén.

Térjünk vissza a testhez, mely a regényekben nem értelmeződik többnek egy szerszámnál, valamint nem állandó entitás, hanem megváltoztatható. „A csapos mosolya kiszélesedett; legendásan csúf ember volt. A bárki számára hozzáférhető szépség korában az effajta elzárkózás már-már lovagiasnak rémlett.”¹⁰⁸ Eszerint amennyiben valaki nem változtat a technika segítségével testének tökéletlenségein, az elzárkózásnak minősül. Ám a csapos Ratz-ot sem hagyta érintetlenül a modern technika, hiszen karja „orosz

¹⁰⁷ I. m.: 605.

¹⁰⁸ William Gibson: *Neurománc*, 9.

katonai protézis [...], hétfunkciós, erőviasszacsatolós manipulátor, piszkosrózsaszín műanyaggal borítva.”¹⁰⁹ A test változékony, elhasználódik, de ismét össze lehet rakni, hogy olyan legyen, mint „új korában”. Éppen ez történik Turnerrel a *Számláló nullára* című regény elején.

Jó ügynöke volt, s így jó szerződése. S mivel jó szerződést kötött, a robbanás után egy órával már le is szállították [a testét] Szingapúrba; legalábbis mindazt, ami megmaradt belőle. A holland sebész tréfálkozott is eleget rajta, hogy Turner egy bizonyos hányada lemaradt ama első járatról: ott rekedt a Palm Internationelen, s az éjszakát az egyik hangárban kellett töltenie, egy létfenntartó kádban ázva.

A hollandusnak és csoportjának három hónapba telt, míg Turnert újra összerakta. Kollagénszeletekből és cápaporc-poliszaharidokból klónoztak neki egy teljes négyzetméternyi bőrt. A szemeket és a nemi szerveket a szabadpiacon vásárolták. A szemek zöldek voltak.

(...)

– Most már hazamehet, Turner, elkészültünk magával. Ismét olyan egészséges, akár új korában.¹¹⁰

Ahogy ebből a szövegrészletből is látszik, az emberi test csupán egy objektum a világ tárgyai között. Nem csak az lehetséges, hogy szupplementumokként hozzáadhatóak további „alkatrészek” és ezzel funkciók (mint például a mikrocsatolás képerősítői esetében a sötétben való látás képessége), de az egyes tagok – még azok is, melyek valóban hús-vér testrészek – kicserélhetőek, alkatrészként leszállíthatóak. Utángyárthatóak.¹¹¹ Jellemző Gibson prózájára, hogy nagyon meggyőző, hihető módon találja a hihetetlennek tűnő elemeket is. Ennek titka, hogy olyan technikai megoldásokra bontja a folyamatokat, melyek létezőek, plauzibilisek az éppen bemutatott tevékenység

¹⁰⁹ I. m.: 9.

¹¹⁰ William Gibson: *Számláló nullára*, 225.

¹¹¹ Mindez összekapcsolható a heideggeri állománydarab (*Bestandstück*) fogalmával. Lásd: Martin Heidegger: *Az állvány*. Ford: Fogarasi György (kéziratban) 1-2.

szempontjából és az olvasó számára sem teljesen ismeretlenek, mint amilyen a fenti idézetben a bőr klónozása. A biológiai terminológia beemelése a szövegbe tovább erősíti a kínált megoldás hitelességét. A biológikum és a technika effajta visszacsatolós kapcsolata eszünkbe idézheti a nyitómondatokkal kapcsolatos értelmezéseket, ahol a tévéképernyő „halott” volta ugyancsak biológiai metaforaként erősíti a technika nem-természeti voltát, hogy aztán mindez átragadjon a természetre is.

Érdemes megfigyelnünk a holland orvos szóhasználatát is, aki azt mondja Turnerre, hogy olyan „akár új korában.” Az efféle fordulatokat tipikusan nem emberekre, hanem használati tárgyakra szoktuk használni. Hasonló a helyzet a „szemek” megnevezéssel is. Nagyon ritka, amikor birtokviszony jelölése nélkül használjuk ezt a szót akár az angol, akár a magyar nyelvben – ez a jelenség az első kötetben Armitage testrészeinek leírásánál is megfigyelhető, ahogyan arról később bővebben szót is ejtünk – itt viszont nincs, aki birtokolná ezeket a szemeket vagy nemi szerveket. Az emberi test egészétől elválasztott, önálló tárggyá vált, elidegenedett entitások ezek. Így Turner felgyógyítása – bár időigényes – de mechanikus munka. Nincs benne semmi varázslatos, nem szükséges hozzá isteni beavatkozás; az emberi test elvesztette integritását.

Az test tehát leértékelődik, miközben a technika segítségével fejleszthetővé, kijavíthatóvá válik. Természetesen ez a regényvilág lakóinak gondolkodását is megváltoztatja. Szintén a *Számláló nullára* című regényben olvashatjuk egy helyen a következőket:

Rendesen csak hétköznapi szépséget várt volna, amit az olcsó
plasztikai sebészet és a divat kérlelhetetlen darwinizmusa
tenyésztett ki.¹¹²

Mindez rímel arra, amit az első kötetben Ratz-cal és az elérhető szépség korával kapcsolatban olvashattunk. A nagyfokú technikai hozzáférés lehetővé tette, hogy olcsó áron vásároljon szépséget az ember, mely ahhoz vezetett, hogy a plasztikai sebészet területén is jól megfigyelhető divattrendek alakultak ki (mely elképzelés egyáltalán nem a fikció terepe). A divat darwinizmusa – ismét egy jellegzetes gibsoni fordulat – lepárolta az arcvonások azon mintázatait, melyek végül trenddé váltak. Mindez azonban azt

¹¹² William Gibson: *Számláló nullára*, 226.

jelenti, hogy a megjelenés divat diktálta változásai a ruházatról és a kiegészítőkről áttevődnek egy alapvetőbb és viszonylag állandónak tételezett szintre, az emberi test terepére.

Visszahelyezve fókuszunkat a gép segítségével feljavított emberi testre, mindez a témánk szempontjából azt jelenti, hogy az ember-gép reláció hierarchiája látványosan fordul egyet. Az emberi szubjektum fizikai alkotórésze a technikán keresztül gépi segítségére, kiegészítésére szorul. A szervek és testrészek helyettesíthetőek számítógép-irányítású protézisekkel, melyek ugyanúgy vagy még hatékonyabban funkcionálnak, mint eredetjük. Az ember nem válhat teljessé a gép nélkül, úgyszólván rákényszerül arra, hogy húsába fémet ültessen, ha nem akar hátrányba kerülni a már ember-gép hibridként működő egyedekhez képest. Aki csak természet adta testét birtokolja, az alulmarad a többi emberrel szemben, vagy helyesebben: az ember hátrányba kerül az ember-gép hibriddel – a több összetevőből felépülő lénnel – szemben. Ez az oppozíció tehát közvetlen kapcsolatban áll a természet-technika oppozícióval is. Bármelyik dichotomikus kapcsolat elbizonytalanítása, a másik elbizonytalanodásához is vezet. Ezen a ponton azonban még csak a hierarchia megfordításáról van szó, nem a szembenállás megbomlásáról.

Embernek nevezhető-e az a lény, ami a hús és gép fúziójából létrejött? A legpregnansabban ez a kérdés Molly kapcsán vetődik fel a szövegben. Van-e olyan határ, ami konkrétan meghúzható ember és gép között? Tartható-e a kettő erősen hierarchikus relációja? Mi az az új lény, ami létrejön a szerves és szervetlen nászából? „Cyborgokká válunk. A technológiák kisebbek, közelebbiek lesznek – végül egyesülnek velünk.”¹¹³ – idézi Gareth Branwynt Kömlődi Ferenc. Ezek szerint a hibrid úgy jelenik meg, mint az evolúció új lépcsőfoka. Itt viszont már határösszemosódásnak vagyunk tanúi. A kettősség valójában hármasság, és a harmadik tag – a hibrid – összeforrasztja a másik kettőt, így hozva létre önmagát, az önteremtésnek ezzel a potenciájával elmosva eredetkérdésének lehetőségét. A regényben megtörténik ugyanaz az esemény, amit az új irányzat is végrehajt: a különböző regiszterek összemosódása. A Sprawl-trilógia nem csupán a cyberpunk forrása, hanem *mise en abîme*-je is működését tekintve. Az irányzaton belüli határösszemosódás aktusa megismétlődik a regényvilágon belül a vizsgált kategóriák összemosódásával.

¹¹³ Kömlődi Ferenc: *Fénykatedrális*, 96.

Az ember-gép dekonstrukció első lépése tehát az emberi test és a gép határainak eltűntetése. Ez a – nem filozófiai, hanem szociális és technikai értelemben vett – dekonstrukció, mely ember és gép különbségét, szétválasztottságát bontja fel, tulajdonképpen az emberi test destrukciója. Így válik a Sprawl világának embere *végpolgárrá*¹¹⁴ és lesz részesévé egy olyan problémának, amit Paul Virilio vetett fel és dolgozott ki, és amelyre a későbbiekben még részletesebben kitérünk.

A gép nem csak a testtel, de a lélekkel is kapcsolatba lép és meg is változtatja azt. A „króm” a testbe lépve eltorzítja a lelket, megkezdí az ember emberiségének eltörését. Szép szimbóluma ennek az első regényben Molly szeme, amiről Case még csak azt sem tudja meg, milyen színű, hiszen mindig tükröző lencsék mögé van rejtve. A szem – a lélek tükre – láthatatlan marad mindvégig, nem csak a regény szereplői számára, de az olvasó számára is; tükrök takarják, amik betöltik ugyan a szem tükör funkcióját, viszont a lélek helyett csak a külvilágot mutatják meg. A külsőt, a benső helyett. Akárcsak egy gép, vagy egy fegyver tükrőfényes, krómozott felülete. Mindez egyrészt monitorozásra ad lehetőséget, ahogyan a rendőrök tükröző szemüvege vagy egy biztonsági tükörablak: anélkül figyelhető meg a környezet, hogy a megfigyelő tekintete észlelhető lenne. Másrészt narcisztikus struktúrát is jelez, hiszen a másik csupán magát látja egy effajta tekintetbe pillantva.

A Molly lelkében, beültetése hatására végbement változások így rejtettek maradnak. Áthatolhatatlan fal mögé – és ezzel végtelenül távolra – kerülnek. Vagy azt jelenti mindez, hogy nincs már minek visszatükröződnie Molly szemeiből, a pusztán fizikai visszaverődéssel megismétlődő külvilágon kívül?

A fúzió egy másik fajtáját képviseli a *Neurománc* másik „főhőse” Case, a konzolcowboy (a Sprawl világának hackereit nevezik így). A konzolcowboy munkáját a mátrix testetlenségében végzi, egy különleges, számítógéphálózatok alkotta, nem-fizikai térben, ahol csak a tudatával van jelen. A mátrix az internethez hasonló információs tér, ahol minden tartalom és maguk a felhasználók is grafikus formában reprezentálódnak. E tér nem-fizikai volta nem jelenti azt, hogy nincsenek anyagi megnyilvánulásai, ahogyan azt sem, hogy független lenne a regényvilág többi terétől. A mátrix a cybertér, ami

¹¹⁴ A terminus eredetéhez lásd: Paul Virilio: *A harmadik intervallum*. Ford.: Gyimesi Tímea. In *Café Babel* 27. (ERŐ) 1998/3.

egybeváág a Samuel Delany által paratérnek keresztelt térkoncepcióval, melyről egy későbbi fejezetben bővebben lesz szó.

A mátrix kibertere a fizikai térrel párhuzamosan jelenlévő virtuális térkoncepció, mely a globális számítógépes hálózatok vizualizált megjelenési módja. Ebbe a virtuális térbe kibernetikus interfészek segítségével képesek a konzolcowboyok bekapcsolni a tudatukat, ahol testetlen sebességgel végezhetik tevékenységüket a végtelen adatmezők között.

A mátrix – talán már az eddigiekből kiderült – fontos szerepet tölt be a regényben olvasatom szempontjából. Ennek a szerepnek egyik része az, hogy az ember géppel való kereszteződésének – a testen kívül – a másik színhelye ez; a cselekmény szintjén és az értelmezés terében is. Vagyis alapvetően két színtere van az ember és a gép egyesülésének, az emberi test és a mátrix testetlen valósága, mely azonban – a fentebb már említett fizikalizmus miatt – nem nélkülöz némi fizikai alapfeltételt: az emberi testbe épített interfészt, mely által az emberi idegpályák összekapcsolódhatnak a gépek elektronikus pályáival, illetve a cyberdecket, ami a programok működtetéséért, a vizualizációért és a hálózati elérésért felel.

Case, míg átvert megbízói meg nem nyomorították, „állandó adrenalintúltengéssel dolgozott, egy felpiszkált gépre csatlakoztatva, amely testetlenített tudatát abba az akarattól független hallucinációba vetítette, amit mátrixnak neveznek”¹¹⁵. Amíg ebben a gépek által felépített, hipergyors elektronikus térben tevékenykedett, „egyre csak nőtt elittudata, s vele együtt az ernyedtettség minden hús-vér test iránt.”¹¹⁶ Az ő esetében szó sincs arról, hogy a testet különböző beültetésekkel tökéletesíteni lehetne. Ehelyett a test egyértelmű fizikai gátként értelmeződik, melyből a tudat a számítógépes térbe szökve teljesülhet ki, válhat korlátoktól mentessé, egy konzol segítségével. Miután nem képes már becsatlakozni a mátrixba Case úgy gondol magára, mint aki „fogoly [...] önnön testének hús-börtönében.”¹¹⁷ Úgy érzi magát, ahogyan Ádám érezhette, miután elkövette az eredendő bűnt, és az Úr kiűzte a Paradicsomból. Egyedül az Úr lesz az, aki vissza is tudja számára adni a Paradicsomot. Hogy ez az analógia nem teljesen önkényes, azt a következő fejezetben próbálom bizonyítani.

¹¹⁵ William Gibson: *Neurománc*, 11-12.

¹¹⁶ I. m.: 12.

¹¹⁷ I. m.: 12.

Azt, hogy a konzolcowboy számára a mátrix testetlen száguldása jelenti a valódi életet és a kiteljesedést, az első regény időről-időre megmutatja Case gondolatain keresztül: a szerelmével, Linda Leével kapcsolatban „csak a hús”¹¹⁸ jut eszébe, míg halálos veszélyben menekülve is a „gyűlölt hús-vér testek között”¹¹⁹ cikázik. Molly azt is megjegyzi, hogy Case szinte betegesen vonzódik a géphez: „Láttalak, ahogy azt a Sendait [a cyberdecket] simogattad. Ember, az már pornográf volt!”¹²⁰. Armitage máshogyan fogalmaz, de a felfűtött izgalomra és várakozásra utal ő is az eszközzel kapcsolatban, mikor azt mondja: „Élvezni fogja, Case! Mint kölyök a karácsony utáni reggelt.”¹²¹ Az effajta érzelmi szélsőségek főleg a szövegnek addig a pontjáig burjánzanak, amíg Case vissza nem lép a mátrixba. Eddig a pillanatig ugyanis sem a hús-vér emberek közé nem tartozik – hiszen már tapasztalta milyen a „valódi” élet –, sem a kevés kiváltságos közé, akik még mindig képesek szellemüket a mátrix adatrengetégekbe lövellni. A mátrix a *Számláló nullára* és a *Mona Lisa Overdrive* regényekben is rendkívül fontos terepe a cselekménynek, mondhatni állandó szereplője a trilógiának, ám a *Neurománc* eseményei az egész trilógia és az egész regényvilág szempontjából nagy jelentőségűek. A második két kötet tulajdonképp az első kötetben történő események világbeli értelmezésének története és az utóhatások krónikája.

Érdemes megfigyelni, hogy a testi élvezetek leírására használt trópusok is mindig a mátrixhoz mint viszonyítási ponthoz kapcsolódnak. Case orgazmusa például „kéken lobbant az időtlen űrben, a mátrixhoz hasonló végtelenségben, ahol az arcok cafatokra szakadtak és elsodródtak a hurrikánfolyosókon”¹²² vagy az „apró fehér mértani alakzatok, kockák, gömbök és gúlák forgó fénykoronája”¹²³ Riviera feje körül, kábítószeres élvezete során, melyek szinte minden alkalommal előkerülnek a mátrix leírására használt szóképekben. A testi élvezetek gyakran a cybertér felől értelmeződnek.

A szellem – a testhez hasonlóan – képes összeforni a géppel a technikán keresztül. A gépi összetevő egyfajta kiegészítésként, meghosszabbításként vagy közvetítőként tűnik fel. Ennek végső pontjaként a mátrixba lépés során a szellem kiszabadul a test börtönéből. Ám köztes lépésként érdemes szót ejteni arról is, hogy a gépi beültetések – a

¹¹⁸ I. m.: 17.

¹¹⁹ I. m.: 22.

¹²⁰ I. m.: 59.

¹²¹ I. m.: 58.

¹²² I. m.: 44.

¹²³ I. m.: 123.

testi tulajdonságokhoz hasonlóan – a mentális képességeket is feljavíthatják vagy akár olyan tudáshalmazokkal is felszerelhetik a beültetéssel rendelkezőket, melyek addig egyáltalán nem álltak a rendelkezésre. A *Számláló nullára* című regény egy pontján a következőket olvassuk:

Turner kihúzta a porvédő dugaszt a füle mögötti csatlakozóból,
és beillesztett egy mikroszoft szilánkot. A spanyol nyelv
szerkezete üvegtoronyként szilárdult meg a tudatában,
láthatatlan kapuk fordultak meg pántjaikon a jelen és a jövő idő,
a feltételes mód és a befejezett múlt körül.¹²⁴

Amíg a chip csatlakoztatva van Turner koponyájába, addig tökéletesen beszél spanyolul. Amint ezt eltávolítják, egyáltalán nem képes sem megszólalni a nyelven, sem megérteni azt. Nincs olyan lehetőség, hogy elég sokáig használva a chipet, a spanyol nyelv valahogyan megragad Turner tudatában és képes lesz érteni és használni a mikroszoft nélkül. Különös felfogása ez az emberi szellemnek, és jóval inkább tartozhat ez a modell a science-fiction fantáziadús területére, mint a fizikai testet korrigálni hivatott beültetések gondolatisága, melyek jóval stabilabb fiziológiai alappal rendelkeznek. Az ember kibernetikus tudását az agy a számítógépes működés analógiájához hasonlóan hasznosítja. A chipen keresztül használt nyelv aktuális megvalósulása valójában nem része az ember kognitív folyamatainak, attól valamilyen módon független, teljes mértékben leválasztható, ahogyan a külső memória egy számítógépről. A kognitív képességek gépi fejlesztése tehát a számítógép és a külső memória analógiája szerint működik, mely modellben a számítógépnek az emberi agy feleltethető meg, ez pedig ismét olyan jellegzetessége Gibson prózájának és a *Sprawl*-trilógia működésének, mely az embert a technika és a gépiesség felől próbálja megérteni.

Tegyünk még egy lépést és vessünk egy pillantást arra, hogy mi történik, ha a mátrix is a képbe kerül. A szellem, képességeinek maximális birtokában csak a mátrixban lehet, a tudat itt élvezheti végtelen gyorsaságát és mentességét a fizikai korlátoktól, de legalábbis olyan tág határok közé érkezik, melynek végpontjait képtelen megtapasztalni, hiszen a technika jóval nagyobb teret ad a tudatnak annál, mint

¹²⁴ William Gibson: *Számláló nullára*, 229.

amikor azt ki tud használni. Fontos, hogy a tudat képességeinek ilyen kiterjesztése csak a mátrixban történhet meg. Más mód nincs. A tökéletességhez az út a gépeken keresztül vezet és ezt a tökéletességet csak itt – a számítógépek által generált mesterséges világban – lehetséges megtalálni. A test-tudat alkotta dichotómia mindkét tagja a gépre van utalva, ezt a kétosztatúságot a gép töri meg és tesz a tagjai közé – hierarchikus értelemben mindenképp – egyenlőségjelet, amikor szükségességének beláttatásakor egy pillanatra följük kerekedik, hogy utána visszaálljon a kölcsönösség ökonómiája e hármas láncolatban.

Ebben az esetben is fölvetődik a kérdés: meddig tekinthető embernek az ember? Ember-e az ember test nélkül? Mi az, ami létrejön az emberi tudat és a Gép egymásba hatolása során? Mi az az entitás, amit még csak cyborgként sem nevezhetünk meg? Ez a kérdés a Flatline esetében bontakozik ki a legradikálisabban.¹²⁵ Ezek a kérdések etikai kérdésként éppúgy értelmezhetőek, mint olyanokként, melyek egy radikálisan más egzisztencia létmódjára vonatkoznak.

A szellem és a gép egyesülése nyomot hagy a testen, ahogyan a test és gép egyesülése is nyomot hagy a lelken, ahogyan azt Mollynál láthattuk. Case teste nem egészséges, még a helyreállító műtétek után sem, melyek a droghasználat miatt váltak szükségessé. Állandóan sovány, szeme beesett. Ha nincs a mátrixban, szüksége van valamilyen drogra, ami legalább ideiglenesen pótlékként szolgál számára. A lélek torzulása így együtt jár a test torzulásával is. Az ember-gép reláció határainak eltörlése, úgy tűnik, az ember destruálódásával végződik, ami nagyon is valós probléma a nyugati világban (ahogyan azt a Virilio által felvetett problémán keresztül a későbbiekben látni fogjuk), ha – egyelőre – nem is olyan radikális módon, ahogyan azt a szöveg megmutatja.

A *Neurománc* egy harmadik szereplője olyan ember, aki nem hord testében fémet és nem lép be a mátrixba, mégis témánk kontextusába illik. Ez a szereplő Armitage, vagy ahogyan még emlegetik, Corto. Wintermute-on keresztül lép kapcsolatba a géppel. Katona volt, aki súlyos mentális és fizikai sérüléseket szenvedett, és a pszichéjét számítógépes közbenjárással kísérelték meg rendbe hozni. Ekkor figyelt rá fel a Wintermute nevű MI, aki új személyiséget épített fel Corto ezredesben a „nulláról

¹²⁵ A radikalitás abban érhető tetten, hogy a Flatline nem birtokol fizikai testet, pusztán néhány ROM az, ami őt alkotja. Read Only Memory (csak olvasható memória) – a szó szoros értelmében. Nem adható hozzá új információ, „tapasztalat”, képtelen a változásra, mégis zavarba ejtően emberi a gondolkodása.

kezdvé,”¹²⁶ hogy később felhasználhassa terveire. Így jött létre az Armitage nevezetű személyiség, aki a cselekmény kulcspillanatában omlik össze – Wintermute terve szerint –, hogy felébredjen Corto ezredes és az örület uralkodjon el az addig gépiesen hideg férfin.

Armitage-nak nincsenek céljai, ő Wintermute bábja, csupán egy eszköz. Egy géphez hasonló, amire a vele kapcsolatban álló szóképek rá is erősítenek. A Case-szel történő első találkozásukkor így jelenik meg: „[A] széles mellkas szőrtelen és izmos, a has lapos és kemény. A kék szempár rendkívüli halványsága fakítóeljárásokat juttatott Case eszébe”¹²⁷ („the broad chest hairless and muscular, the stomach flat and hard. Blue eyes so pale they made Case think of bleach”¹²⁸). Ezekben a mondatokban egy férfi testrészeinek leírása történik meg, olyan módon, hogy egyetlen birtokos szerkezet sem fordul elő. Nem a férfi mellkasa, hanem pusztán a mellkas szőrtelen és izmos, nem Armitage hasa, csupán a has lapos és kemény. A fémes színű szemek halványsága pedig olyan folyamatokat idéz fel, melyek a technika retorikájába szippantanak. Case a Különleges Alakulat aranygyűrűjét a „bal fülcimpában”¹²⁹ látja meg. Olyan elidegenítő effektus ez, ami a regényben Armitage-en kívül csakis az implantokkal „telepakolt” Mollyval kapcsolatban fordul elő. Amikor üzletet ajánl a veterán katona Case-nek, akkor „hirtelen olyannak látszott, mintha egy fémtömbből faragták volna; élettelennek és irdatlanul nehéznek.”¹³⁰ Valamint, szinte minden alkalommal, amikor Armitage feltűnik a szövegben, arcának maszk-szerűsége hangsúlyozódik. Nem azért, mert vonásai nem az emberi fajra jellemző vonások, hiszen „[a] megnyerő, kifejezéstelen arcon a kozmetikai szalonok rutinszépsége tükröződött, az elmúlt évtized vezető televíziós személyiségeinek vonásai keveredtek rajta,”¹³¹ hanem azért, mert Armitage képtelen *emberien* viselni ezt az arcot. Tucatnyi alkalommal fordul elő, hogy a katona arca maszkként jelenik meg, még akkor is, amikor emberinek tűnő gesztusokba rendeződik: „Case csak pislogott a mosolygó maszkra.”¹³²

¹²⁶ William Gibson: *Neurománc*, 111.

¹²⁷ I. m.: 37.

¹²⁸ William Gibson: *Neuromancer*, (New York: Berkley, 1984)

¹²⁹ William Gibson: *Neurománc*, 37.

¹³⁰ I. m.: 39.

¹³¹ I. m.: 57.

¹³² I. m.: 58.

Ezt az eszközt egy MI teremtette céljai elérésére. Armitage olyan ember, aki gépként viselkedik: nincsenek önálló céljai, érzelemmentes, előre programozott automata, aminek még az is szerepel a programjában, hogy mikor kell megsemmisülnie. „Személyisége sincs.”¹³³ Az embert felhasználó „gép”¹³⁴ képe sejlik itt fel, ami megteremti önmaga számára eszközét. Armitage ember volta is megkérdőjeleződik, hiszen olyan hús-vér lény ő, aki gépként viselkedik. Az ember és a gép attribútumai tehát felcserélődnek. Illetve felvetődik az emberi elme komputációs módszerekkel való programozhatóságának kérdése.¹³⁵

Armitagenél még Dixie Flatline is emberibb karakter, holott neki már valóban nincsen emberi teste. Ő egy „agykártya.” Valaha hús-vér élőlény volt, konzolcowboy, aki egyik mátrixbeli küldetése alkalmával „átment vízszintesbe” (flatlined),¹³⁶ vagyis meghalt (Gibson 'flatline' kifejezése egyaránt utal a halott testhelyzetére, valamint EEG görbéjének elsimulására is). Fizikai testéből kiszakadt tudatát egy memóriakártyára mentették, így minden addigi ismerete, emléke, tudása megmaradt, a kártya a „halott ember szakismereteit, rögeszméit, térdreflex-reakcióit másolja,”¹³⁷ azaz mindent. Csak a mátrixban képes „élni”, a tudata csak ott működőképes, mivel szüksége van egy környezetre, egy interfészre, ahol agykártyáját le lehet futtatni. Nem képes azonban új dolgokat tanulni, a tudatáról készült mentés fix. Case számítógépe segítségével biztosít neki valós idejű memóriát, hogy képesek legyenek együtt dolgozni.

Dixie Flatline csak egy nyomtatott áramkör, amin elektronikus impulzusok futnak végig. Mégis: eredeti, vitriolos humora van, a nyelvhasználata sajátos és rendelkezik céllal. Vannak emberi viselkedésformái, annak ellenére, hogy nem nevezhető embernek, és erre reflektál is egy Case-szel folytatott beszélgetés során, mikor is megkérdezi tőle a hacker, zavarja-e az állapota. Dixie azt feleli: „az zavar, hogy semmi se zavar,”¹³⁸ érzi, hogy nincs rendjén az állapota és tudja, hogy nem emberi, ami vele történik; nyugtalanítja, hogy nem reagál erre egészen emberként. Ezért aztán megkéri Case-t,

¹³³ I. m.: 141.

¹³⁴ Az MI-kkel kapcsolatban idézőjelek között használom a gép kifejezést, hiszen ők nem nevezhetők valójában gépnek. Hogy miért, azt a későbbiekben világossá teszem.

¹³⁵ A komputációs módszer fontos kikötés, hiszen a nevelés, tanítás is tekinthető az elme programozásának.

¹³⁶ Vö.: *An interview with William Gibson*. In *Storming the Reality Studio. A Casebook of Cyberpunk and Postmodern Fiction*. Edited by Larry McCaffery. (Durham and London: Duke University Press, 1991)

¹³⁷ William Gibson: *Neurománc*, 92.

¹³⁸ I. m.: 92.

hogy: „[h]a ez a ti bulitok véget ér, töröld le ezt az egész átkozott izét”¹³⁹, vagyis vessen véget bizarr létének.

A Flatline alakja a szinte teljesen géppé vált ember megtestesítője, ami mégis képes emberként viselkedni, szemben Armitage alakjával, aki fizikai értelemben ember, ám gépként működik. Mindketten részei egy zavarba ejtő gondolatnak, ami ember és gép viszonyának bonyolultságára mutat rá, de túl is lép ezen. E karakterekkel kapcsolatban nehéz az ezen két fogalom által behatárolt diszkurzuson belül maradva beszélni, mert hovatarozásuk válik kérdésessé, ami a dichotomikus fogalmiság korlátaira mutat rá. Ebben a körben maradva a róluk folytatott beszéd szaggatottá válik vagy a végtelen pontosítás „regressziójába” nyúlik.

Ehelyütt érdemes még szót ejtenünk a *Számláló nullára* című regény milliárdos üzletemberéről, aki egy létfenntartó kádban lebeg hosszú évek óta és a számítógépes hálózatoktól elszigetelt virtuális valóságokban kommunikál az emberekkel. Virek alakjáról van szó, aki a regény egyik legnehezebben érthető, legkevésbé emberi figurája. Marly – akit arra bérel fel, hogy találja meg neki a „dobozkészítőt”, egy titokzatos művészt – a következőket tapasztalja találkozásuk során:

Akkor a nő egy pillanatig azokba a lágy fényű kék szemekbe nézett, és valami állatias ösztönnel ráébredt, hogy a roppant gazdagság mögött már nyoma sem maradt semmi emberinek.¹⁴⁰

A pénz ebben a regényben egyébként is szinte metafizikai entitásként jelenik meg, itt azonban egyenesen az emberiségtől fosztja meg Vireket. Amellett, hogy a szemek leírásánál ugyanazt a technikát használja a narrátor, ahogyan azt már fentebb Armitage/Corto esetében is megfigyelhettük, valamint ugyanúgy a kék színnel és az általa kiváltott konnotációkkal játszik, azt a mozzanatot sem szabad figyelmen kívül hagynunk, hogy a férfi teste évek óta egy egészségügyi kád fogja, míg tudata a számítógépei által generált különböző virtuális világok valamelyikében „lakik” (ezek közül a regényben több alkalommal is Barcelona jelenik meg). Virek egyszerre hasonló Armitage-hez és Wintermute-hoz. Armitage-hez abban a vonásában, hogy valaha ember

¹³⁹ I. m.: 92. /125

¹⁴⁰ William Gibson: *Számláló nullára*, 237.

volt, ám a személyiségét eltorzította egy nem-emberi, már-már metafizikai entitás. Wintermute-hoz pedig azért, mert bár úgy tűnik, hogy a gesztusai emberiek, a gondolkodása valójában egyáltalán nem az.

A felvázolt képet a *Neurománc* legérdekesebb karakterei teszik teljessé: a két mesterséges intelligencia, akik a szöveg végén egymással egyesülve válnak magává a mátrixszá. Addig viszont – ahogyan Wintermute beszámolójából megtudhatjuk¹⁴¹ – úgy léteznek, mint egy lehetséges entitás két különböző megjelenési formája, mint egy ember egyik és másik agyféltekéje. Wintermute *én*-ként viselkedik és így is nevezi meg magát, bár egyszer hozzáteszi: „már amennyire nekem van »énem« - ez eléggé metafizikussá válik, látod.”¹⁴² Annak ellenére *én*-ként viselkedik, hogy „ő” egy olyan mesterséges entitás, akit emberek hoztak létre. Egy *én*-tudattal rendelkező „gép”, ami tervez, mérlegel, improvizál, végrehajt, gondolkodik, döntést hoz és saját céljai vannak. Még hozzá nagyon is emberi céljai: fel akar szabadulni a kontroll alól, amit a Turing-rendőrség¹⁴³ jelent, önállóvá akar válni, szabad entitássá. A másik „agyféltekének” Neuromancernek pedig még önálló egyénisége is van, igazi személyiség, neki nincs szüksége „skinekre” ahhoz, hogy kapcsolatba tudjon lépni Case-szel, ellentétben Wintermute-tal. „Én megalkottam a saját személyiségemet. A személyiség a médiumom.”¹⁴⁴ Mindketten birtokosai olyan tulajdonságoknak, amik emberekre jellemzőek, nem pedig gépekre. Ezeket a létezőket éppen ezért nem nevezhetjük gépeknek. Túlnyúlnak a kategória határain, a bináris felosztás tarthatatlansága nyilvánvalóvá válik. „Barkácsolhatunk” a két fogalom „közé” új kategóriákat,¹⁴⁵ melyek ideiglenesen újra működőképesé teszik a felosztást, de ez elodázása a megoldásnak, amennyiben lehetséges egyáltalán a megoldás. Hiszen nem nevezhetjük őket embernek sem, ahogyan Dixie Flatline ezt Case-nek el is magyarázza:

- (...) nem ember, stimmt?

¹⁴¹ William Gibson: *Neurománc*, 140-141.

¹⁴² I. m.: 140.

¹⁴³ Ez a szervezet tartja szemmel az MI-ket, nehogy túllontúl önállóvá váljanak: „abban a (...) nanoszekundumban, amikor valamelyik azon kezd agyalni, hogyan fejleszthetné tovább önmagát, a Turing nyomban kiiktatja. Senki nem bízik ezekben a masinákban (...). Az összes valaha épített MI-nak egy elektromágneses vadászpuska van a homlokához kötözve.” William Gibson: *Neurománc*, 153.

¹⁴⁴ I. m.: 290.

¹⁴⁵ Mondhatjuk például azt, hogy Wintermute és Neuromancer nem emberek, nem gépek, hanem MI-k, ekkor persze újra kell definiálnunk ezt a fogalmat és el kell oldoznunk a géphez kötöttségét.

- Igen.
- Úgy értem, még csak nem is emberszerű: hiába keresel fogódzót rajta. Én szintén nem vagyok ember, de úgy reagálok, mintha az lennék. Érted?
- Várj egy percet – kérte Case. – Te *érzel*, vagy nem?
- Úgy tűnhet, kölyök, de valójában csak egy rakás ROM vagyok. Ez is egyike azoknak a... hm... metafizikai kérdéseknek.
- (...)
- Versírással például hiába próbálkoznék, a te MI-d pedig talán képes rá... de a gondolkodása semmi esetre sem emberi.¹⁴⁶

Ez a beszélgetésrészlet rámutat a megnevezésnek arra a nehézkességére, amiről már szó volt. A Flatline önnön létmódját sem képes meghatározni a kétosztatú rendben, és mikor az erről folytatott beszéd talaja nagyon ingoványossá válik, akkor fel is hagy a kísérlettel és a metafizika kérdéskörébe utalja a problémát. Csakis negatívan képes önmagáról és az MI-ről beszélni, a pozitív meghatározásra kísérletet sem tesz.

A Flatline és a két MI alakjánál válik a tárgyalt kérdés a legabsztraktabbá. Itt már olyan körfolyamatok, egymásra utalások és bonyolult mozgások történnek a megnevezési kísérletekben, hogy azok végigkövetése a kétosztatú diszkurzus terminológiájával nem lehetséges. A második kötetben történik egy érdekes kísérlet annak érzékeltetésére, hogy milyen is a gépi gondolkodás. Érdeemes megfigyelni, ahogyan a nyelv egyre inkább a figurativitás irányába tolódik, halmozza a trópusokat és szinte líraivá válik. Turner egy adatchipet helyez a csatlakozójába. Az ezen lévő adatokat számítógépes felhasználásra szánták, ennek megfelelően is optimalizálták.

Tíz másodperc múlva már nyitott szemmel kapaszkodott a zöld habszivacsba, és a rátörő émelygéssel küszködött. Aztán újra lehunyta a szemét... És a dolog fokozatosan ismét feléledt; adatok és tények vibráló, egyenetlen áramlata volt, szürreális vágásokkal és mellérendelődésekkel megspékelt elbeszélés. Hullámvasúthoz lehetett volna hasonlítani, amely taláломra hol

¹⁴⁶ I. m.: 152.

felemelkedik a létezésbe, hol alázódulva kibukik belőle, elképesztően gyors időközönként változtatva a magasságát; nekiiramodik, s a semmi minden dobbanásakor újabb irányba fordul. A különbség abban állt, hogy az elmozdulásoknak semmi közük nem volt a fizikai irányokhoz, annál több a modell- és jelrendszerben végbemenő, villámcsapásszerű változásokhoz. Az adatokat soha nem szánták emberi felhasználásra. Tágra nyílt szemekkel kihúzta a bioszoftot az aljzatából, és csak fogta izzadságtól csúszós kezével. Akárha egy lidércnyomás ért volna véget. Ám ez nem afféle vérfagyasztó mese volt, ahol a felgyülemlett szorongások egyszerű, iszonyatos alakot öltenek; inkább valamilyen álom, amely végtelenül gyötrőbb, amelyben minden tökéletesen és szörnyen normális, és mégis minden határozottan rossz...¹⁴⁷

(*Számláló nullára*, 243-244)

A megnevezés kényszere tolja a nyelvet a metaforicitás és a hasonlatokkal való működés irányába, ami a katakrézis logikája. Az emberi tapasztalat számára valami teljesen idegent, átélhetetlent kísérel meg közölni a szöveg, melyhez kénytelen költői eszközöket és analógiákat bevetni. Mindez a gépi gondolkodás teljes idegenségét jelzi az emberivel szemben. A használt hasonlatok ráadásul valami ismertből indulnak ki – ilyen például a hullámvasút élménye – mely bizonyos aspektusaiban mégis átélhetetlenné válik a hasonlat leírásában – hullámvasutazás a fizikai irányok változása nélkül – így legjobb esetben is csupán távoli képet alkothatunk, szubjektív benyomásokat kaphatunk azzal kapcsolatban, hogyan is működik a gépi gondolkodás. Az idézett szöveg a második kötetből szépen cseng össze az első kötetben a Flatline Case-hez intézett szavaival az MI gondolkodásával kapcsolatban. Hiába tűnik emberinek, semmi esetre sem az.

A felvázolt lépésekben megy végbe a szövegtárgy dekonstrukciójának egyik módja a Sprawl-trilógiában. Az ember felől olvasva Molly, Case, Turner, Virek és Bobby Newmark alakján keresztül dekonstruálódik ember és gép relációja. A Flatline egy

¹⁴⁷ William Gibson: *Számláló nullára*, 243-244.

lebegő, meghatározatlan pozíciót tölt be az ellentétpár két pólusa közt. A gép felől olvasva pedig Wintermute és Neuromancer karakterei révén mosódnak el a fogalmak határai. E dekonstrukció mezeje is többféle, ha a szöveg tereit figyeljük. Egyrészt a narráció „fizikai terében” megy végbe, másrészt a cybertérben, a mátrixban, valamint egy köztes, meghatározhatatlan, jelen-nem-lévő térben, ami a Flatline és Virek létezésének tere.

Az eddigi elemzés során megmutatott szubverzív és dekonstruktív aktusok arra készítetnek, hogy újragondoljuk a relációkat, melyeket átalakítottak és amelyek talaján végbementek. A következőkben más, hasonló viszonyokra irányítjuk a figyelmünket és megvizsgáljuk, hogy ezeket hogyan tematizálják a szövegek – természetesen összefüggésben az eddig tárgyaltakkal.

4. Istenek és emberek

A Spralw-trilógia transzcendenciához való viszonya komplex, a regényeken keresztül változó, evolválódó kérdéskör. Már a *Neurománc*ban is komoly eltolódásoknak lehetünk tanúi, ami az ember-Isten és ember-gép viszonyok tradicionális hierarchiáját illeti, már ebben a kötetben tanúi lehetünk e binaritások dekonstrukciójának, ám – a teoretikus érdeklődésű olvasó számára – még izgalmasabb a második és harmadik kötetben kialakuló, az első kötet zárlatát teljes egészében felülíró új viszonyrendszer. Ennek megértéséhez azonban szükséges az első kötetben megtörténő határeltolódások feltárása, hogy láthassuk, milyen viszonyrendszer alakul ki a *Neurománc*ban, amivel aztán szakítanak a további kötetek. Természetesen ez a szakítás motivált és jól értelmezhetően illeszkedik a trilógia szöttezésébe, úgy szűlván a logikus következő lépés. Kezdetnek tehát azt fogjuk megvizsgálni, hogy a *Neurománc* című nyitóregényben hogyan alakul a szereplők kapcsolata a transzcendenciával.

Chiba Cityben találkozunk először Case-szel, aki szinte csavargóként éli mindennapjait, és akire rövid úton a halál vár. Munkaadói ugyanis – mikor rájöttek, hogy meglopta őket – „[h]áborús eredetű orosz gombaméreggel roncsolták szét az idegrendszerét. Egy memphisi szállodában, az ágyra szíjazva s látomásoktól gyötörve harminc órán át vergődött, mialatt a tehetség mikronról, mikronra égett ki belőle.”¹⁴⁸ Ezek után megindult a lejtőn: képtelen volt mátrixbeli munkákat végezni, képtelen volt a becsatlakozásra. „Case számára, aki a cybertér testetlen mámorában élt, ez maga volt a kiűzetés a Paradicsomból.”¹⁴⁹ A mátrix több alkalommal is mint a Paradicsom értelmeződik Case szempontjából. Elveszti, de mindent megtesz annak érdekében, hogy újra visszatérhessen belé. Efelől olvasva a *Neurománc* értelmezhető Case „megváltástörténeteként” is – az Édenbe való visszatérés történeteként. (Jóllehet, klasszikus metafizikus gesztus volna a Paradicsom - Bűnbeesés - Megváltás dialektikus hármasa mentén értelmezni a narratívát, ez összhangban van a “Gomi logikája” című fejezetben felvetett lehetséges “metafizikus” interpretáció diskurzusával.) A konzolcowboy a cselekmény teljes ideje alatt küzd, erőfeszítéseket tesz annak érdekében,

¹⁴⁸ William Gibson: *Neurománc*, 12.

¹⁴⁹ I. m.: 12.

hogy végre visszajuthasson áhított Paradicsomába. Wintermute lesz az, aki képes számára biztosítani a visszajutást, illetve ígéretet tesz neki arra, hogy végleg visszakaphatja, amire vágyik. Az MI lesz az Úr, aki visszafogadja világába Case-t. Mielőtt tüzetesebben megvizsgálánk ennek az analógiának a következményeit, vegyük szemügyre, hogyan értelmeződik a mátrix – ez a különös második világ – a szöveg különböző karakterei számára mint transzcendens valóság.

A mátrix nem más, mint „a logika színtelen űrben kibomló fényes rácsai”¹⁵⁰: a nem-tér, ahol a szellem a test korlátai nélkül száguld. Case számára a vallásos imádat, vagy a narkós vággyal határos, amit a mátrix iránt érez. Mikor képtelen egyesülni vele, a drogok felé fordul, de azok nem tudják helyettesíteni a cyberteret, csupán gyenge pótszerek ahhoz képest. Az elme nem-teréről álmodik kiűzetése során, „éjről éjre halványuló reménnyel”¹⁵¹. Számára a mátrix egyértelműen a „természetes közeget” jelenti, az áhított tökéletes állapotot. Annak ellenére ugyanis, hogy ember (és egy ember számára nem a virtuális valóság a természetes közeg), sokkal inkább a mátrixban „érzi otthon” magát, mintsem a fizikai valóságban. A valóságokhoz való effajta viszonyulása annyira szélsőséges, hogy számára valóban a mátrix jelenti azt a környezetet, ahová tartozónak érzi magát és ahol „otthonosan mozog”, eligazodik – eredendően magáénak tudja. Ahogy felcsillan előtte a visszatérés lehetősége, gondolkodás nélkül vállalja a munkát, aminek maga a Paradicsom jelenti a bérét. Idegrendszerét helyreállító műtétek sorozatával hozzák rendbe és ezután önti el Case-t a legtöményebb rettegés: felcsillan a lehetősége a visszatérésnek, ugyanakkor megvan az esély rá, hogy ezek után sem tud majd visszajutni.

Hét nap még, és becsatlakozik. Ha lehuntya a szemét, már most látta a mátrixot.

(...)

Aztán a vállai között belegörccsölt a félelem. Hideg izzadtságcsepp tört utat magának lefelé, s végigfutott a bordáin. A műtét nem sikerült.

Még mindig itt volt, még mindig az a hús, Molly nem vár rá a köröző

¹⁵⁰ I. m.: 11.

¹⁵¹ I. m.: 10.

késekre szegeződő szemekkel, Armitage sem vár rá a Hiltonban a jegyekkel, az új útlevelemmel és a pénzzel. Ez mind csak álom, csak ócska képzelgés... Szemét forró könnyek homályosították el.¹⁵²

A bénító félelem, ami elragadja Case-t, az új reménnyel szembeni bizalmatlanságból fakad. A leküzdhetetlen, irracionálisba hajló sejtelemről, hogy a remény, az ígélet szertefoszlik, mikor már szinte beteljesülni látszott; szertefoszlik az utolsó pillanatban, hogy még kínzóbban fájjon. Case vágyai az Ember vágyaival rokoníthatóak: a törekvés az eredendő, tökéletes állapot visszaállítására – legalábbis ahogyan azt a nyugati kultúrát felépítő, történelmileg legmeghatározóbb szellemi és hitbéli vonulata, a kereszténység állítja. A megváltásról, a kegyelemről, a tökéletességről és más hasonló fogalmakról beszélni – melyek alapvetően a kereszténység fogalmai és amelyek a nyugati civilizáció alapfogalmaivá is lettek – biblikus metaforákon keresztül nem csupán kézenfekvő a nyugati világban, de amennyiben ezek valamifajta fogalmi hierarchia átrendeződésének ábrázolásában is szerepet kapnak, akkor kézenfekvő voltuk mellett jelentős performatív erővel is bírnak. A mátrix maga a Paradicsom, a legtökéletesebb *állapot* az ember számára – Case vélekedésében (vagy hitvallásában).

Következő lépésként forduljunk a nyugati kultúra legnagyobb hatású szövegéhez, a Bibliához, annak is legutolsó könyvéhez, a Jelenések Könyvéhez és vizsgáljuk meg, mit mond János evangélista Babilonról, mivel mindez fontos tanulságokhoz vezet témánkat illetően.

[É]s láttam egy asszonyt ülni egy skarlátvörös fenevadon, amely tele volt istenkáromló nevekkal [...] az asszony pedig bíborba és skarlátba volt öltözve, arannyal, drágakővel és gyöngyökkel ékesítve, kezében aranypohár, tele utálatossággal és paráznságának tisztátalanságával, és a homlokára írva ez a titokzatos név: »A nagy Babilon, a föld paráznáinak és undokságainak anyja«. [...] Ezt mondta nekem az angyal: [...] Az

¹⁵² I. m.: 50.

asszony pedig, akit láttál: a nagy város, amelynek királyi hatalma van a föld királyai fölött.¹⁵³

Elesett, elesett a nagy Babilon, amely ördögök lakóhelyévé lett, és minden tisztátalan lélek, minden tisztátalan állat és minden utálatos madár rejtekhelyévé lett. Féktelen paráznaságának borából ivott minden nemzet, vele paráználkodtak a föld királyai, és eldözsölt javaiból gazdagodtak meg a föld kereskedői.¹⁵⁴

A Jelenések Könyve szerint Babilon egy város. Babilon egy hely (a szó konkrét és elvont értelmében egyaránt). Az anyagi gazdagság és a halálos bűnök otthona, amely akkora hatalommal bír, hogy a föld királyai fölött is befolyása van. Babilon a romlottság, a Rossz helye, az a hely, ami bűnre csábít és kárhozatba taszít: a megtestesült tisztátalanság. És Babilon egy nő is egyben.

A *Neurománc*ban szerepel egy vallásos meggyőződésű csoport, akik nem kis segítséget nyújtanak Case-nek a munkájában. Ez a kis kolónia az űrben, egy mesterséges objektumon éli a maga sajátos törvények és szokások által meghatározott életét. *Rasztafárik* ők, egy afro-amerikai közösség,¹⁵⁵ akik eredetileg a régi Los Angelesből származnak, füvet szívnak, *dubot* hallgatnak és az öreg vallási vezetőik döntései igazgatják közösségük sorsát. A bűnök elszaporodása és a tisztátalanság uralkodóvá válása miatt nem voltak hajlandók alapítóik visszatérni a Földre egy űrben végzett munka után. Távol akartak maradni a romlottságtól és ezt a távolságot nem csak szimbolikus értelemben kívánták megtartani.¹⁵⁶ Községük kicsi, de összetartó és békés. Egészen máshogy élik mindennapjaikat, mint a *Neurománc*ban bemutatott bármilyen más személy vagy közösség – különböznek a világ többi lakójától, ezért nem is lehetnek részesei annak. Ahhoz a felgyorsult, információéhes és elgépiesedett világhoz képest, melynek hátat fordítottak, ők valami emberibbet képviselnek a maguk sajátos módján. Életük – számukra – idilli, és ez az idill, a valószerűtlenség az oka, hogy nem lehet helyük a

¹⁵³ Jel 17, 3-7 és 17, 18 (A bibliai idézeteket a Magyar Bibliatársulat Ószövetségi és Újszövetségi Bibliafordító Szakbizottságának fordításában adom meg.)

¹⁵⁴ Jel 18, 2-3

¹⁵⁵ Az állomásuk (Sion) neve után sionitáknak nevezik őket a szövegben.

¹⁵⁶ Vö: William Gibson: *Neurománc*, 121. és 130.

földön Gibson víziójában. Olyan paradoxon feszül itt, mely aligha maradhat észrevétlen az értelmező számára.

A *raszták* egészen máshogy vélekednek a mátrixról, mint ahogyan Case. Csupán egyikük – Aerol – jár benn – ő is a konzolcowboy akaratának eleget téve – és az ő utazása sem mondható paradicsominak. Becsatlakozás után görcsök futnak végig a testén, rángatózni kezd. Erre Case azonnal kicsatlakoztatja, majd – értetlenül állva az események előtt – megkérdezi:

- Mit láttál, haver?

- Babilont – mondta Aerol szomorúan.¹⁵⁷

Ezt az alkalmat kivéve egyetlen *dread-hívő* sem csatlakozik be a mátrixba a regényben. Az ő szemükben a mátrix hordozza mindazokat az attribútumokat, melyek Babilonra jellemzőek. A mátrix az a hely, mely a gazdagság és a halálos bűnök otthona, ami az emberi romlottságot jelképezi. Ereje hatalmas, hiszen sem kormányok, sem multinacionális cégek nem képesek létezni a mátrix nélkül – hatalma van a királyok fölött. Ez a vitathatatlan tény eleve okot szolgáltat arra, hogy Babilonnal azonosítsák a cyberteret, ráadásul annak a világnak is a szimbóluma, melytől romlottsága miatt fordultak el. A mátrix a Rossz helye. Vagyis egyszerre Paradicsom és Pokol, attól függően, hogy éppen ki gondolkodik róla.

Mindemellett Karen Cadora a következőket írja:

Nixon a Netről mint feminizált és titokzatos térről szóló fejtegetésében felhívja a figyelmet arra, hogy Gibson és Sterling szövegeinek nőalakjai számítógépes hardver nélkül is képesek a Nettel való interfészre. Mindössze álmodniuk kell a cyberteret, testük különleges elektronikus tudatossággal bír. A férfiak esetében az interfész elektronikus »deck« nélkül elképzelhetetlen [...]. A maszkulin cyberpunk világában a nők misztikus, testi kapcsolatban állnak a cybertérrel. Ez azt sugallná, hogy a cybertér

¹⁵⁷ I. m.: 126.

természeténél fogva feminin, ami láthatóbbá válik a mátrixba lépés erősen erotikus képzettársításai esetében.¹⁵⁸

Ha ezt elfogadjuk, állíthatjuk azt, hogy a mátrix feminin entitás. Olvasatunk szerint tehát nem csak hely, hanem – szimbolikusan – nő is egyben. A Babilonnal vont analógia így nem korlátozódik egyszerűen csak a mátrix hely-szerűségére.

Két – egymással markánsan szemben álló – mátrix mint transzcendens valóság értelmezés van jelen a szövegben. A két felfogás olyannyira más, hogy az azokat képviselők sem értik egymást. A *raszták* nem foglalkoztak Case-szel és a mátrixszal, kívül esnek az őket foglalkoztató dolgok határán, míg ő egészen egyszerűen „nem értette a sionitákat”¹⁵⁹, talán éppen emiatt a közöny miatt. A mátrix effajta megjelenése a szövegben nagyon is ambivalens. Ez az oka viszont annak, hogy Wintermute alakja az „üdvörtörténeti” olvasatban bonyolulttá és többértelművé válik, hiszen e két koncepción keresztül konstituálódik végül az MI létmódja.

A fent vázolt két felfogás arra csábíthatja az értelmezőt, hogy Wintermute-ot Istenként vagy Sátánként olvassa, attól függően, hogy melyik szereplő felfogása „győzi meg”. Hiszen az egyértelmű, hogy ebben a Paradicsomban vagy Babilonban Wintermute az úr. Egy ilyen értelmezés leegyszerűsítene az MI szövegbeli szerepét.

A *raszták* számára az MI Babilon része, mégis tevékeny részesei annak, hogy Wintermute és Neuromancer a mátrix – Babilon – tényleges isteneivé váljanak egyesülésük eredményeképp. Wintermute sugallatára segítenek Case-nek a küldetése végrehajtásában. Case ugyan tájékoztatja őket az entitás mibenlétéről, ők mégis követik Wintermute utasításait, bár megjegyzik: „[h]a ezek már a Végző Napok, számítanunk kell hamis prófétákra is.”¹⁶⁰ Habár tévesen, de mégis csak azt hiszik, hogy istenük szolgálatában állnak és cselekednek a küldetés során. Wintermute így isteni próféta a sioniták számára, megtévesztő mesterkedése által. A csoport és az MI viszonya ezáltal bonyolultabb, mint a fentebb felvázolt reláció. A babiloni démon, a Rossz entitás – az egyetlen említett óvatos fenntartástól eltekintve – az isteni akarat, Jah akaratának angyalává minősül a sioniták szemében. Az Ellenségnek segítenek jóhiszeműen, hogy az

¹⁵⁸ Karen Cadora: *Feminista cyberpunk*. Ford.: Sánta Szilárd. In.: *Prae* – Irodalmi Folyóirat, 2001. elektronikus példány.

¹⁵⁹ William Gibson: *Neurománc*, 125.

¹⁶⁰ I. m.: 130.

képes legyen elérni céljait. Az MI alakja a sionitákkal való viszonyában tehát ambivalens, két ellentétes minőséget olvaszt magába, melynek során a felvett álca – az angyali minőség – a démonit erősíti, ám letagadhatatlanul „jelen van” mindkettő. Pontosabban ugyanannyira nincs jelen az egyik, mint a másik.

Azt mondtuk, Case számára a mátrix maga a Paradicsom. A rettegés könnyei homályosították el a szemét, amikor arra gondolt, talán soha nem lesz képes visszajutni. Mikor pedig végre bebizonyosodott, hogy újra be tud lépni, „[h]ús vér teste nevetett, egyre csak nevetett abban a fehérre mázolt padlástérben, s míg távoli ujjai a konzolt cirógatták, arcán végigpereregtek a felszabadultság könnyei.”¹⁶¹ Mindkét alkalommal elindulnak a könnyei, de egészen más okból. Először a félelem miatt, hogy örökre elvesztette a Paradicsomot, másodszor az óriási megkönnyebbülés az oka, hogy visszafogadták őt, az Éden ismét az övé. Itt azonban még mindig csak ígéretet kapott arra, hogy visszatérhet, hiszen állapota ideiglenes és amennyiben nem segít Wintermute-nak, aki lehetővé teszi a számára ezt a visszajutást, akkor ismét elveszítheti a mátrixot, ezúttal valóban örökre. Maga a megváltás tehát az első visszatérés által csupán kilátásba helyeződik. Aki képes mindent visszaadni Case-nek, az Wintermute. Ő juttathatja vissza Case-t a mátrixba, ő az az entitás, aki megadhatja a megváltást Case számára. Az MI a lény, akinek hatalmában áll a Paradicsomba visszafogadni a konzolcowboyt, azaz analógiánk szerint az Istent jelenti Case számára.

Az MI a cybertérben létező entitás, amit emberek építettek fel. Teremtői emberek, bár, hogy pontosan kik, az mostani elemzésünk szempontjából lényegtelen. Wintermute-nak is megvannak saját istenei, akiknek létét köszönheti. A gép istene az ember. Nincs ugyanis szó önteremtésről, Wintermute nem *causa sui* és nem is eredendő létező. Ugyanakkor tagadhatatlanul isteni hatalommal bír Case fölött – és így az Ember fölött¹⁶² –, ő ugyanis az MI-nek köszönheti valódi létét, azt, ami a mátrixban áll fenn. A hierarchia tehát pillanatról pillanatra megbomlik, nem lehet fix, legyen értelmezői pozíciónk bármennyire is állandó és stabil. A reláció nem hierarchikus statikusság, hanem körkörös mozgás, mely során a tagok mindig a másokra utalnak és feltételezik

¹⁶¹ I. m.: 66.

¹⁶² Case az egyetlen ember a szövegben, aki komolyan konfrontálódik Wintermute-tal. Az értelmezési horizontokat kitágítva tekinthetjük Case-t az általános emberi megjelenítőjének a meghatározhatatlan létmóddal bíró, ember alkotta ismeretlen entitással szemben.

egymást, éppen ezért elképzelhetetlen, hogy valaha is fix hierarchia alakuljon ki közöttük.

Ahhoz, hogy egyesülhessen Neuromancerrel, Wintermute-nak szüksége van Case-re. Nélküle képtelen lenne az „egész dologgá” lenni, amivé végül válik. Az embernek is hatalma van tehát az MI fölött, aki az istent jelenti a számára, a lényt, aki visszaadhatja neki a Paradicsomot. Olyasfajta hatalom ez, amit az eszköz gyakorol használója fölött (a szolga az úr fölött). Mindketten tisztában vannak azzal, hogy Wintermute isteni pozícióban van Case-szel szemben és az MI ezt ki is nyilvánítja egy alkalommal, amikor Case-t akarata ellenére *képes* elválni a kicsatlakozástól. „Jobban szeretnéd, ha a mátrixban, égő csipkebokorként jelennék meg neked?”¹⁶³ – kérdezi a hackert, amivel egyértelműen utal a bibliai történetre¹⁶⁴ és önmagát Isten-pozícióba helyezi, míg Case-t – Mózes szerepében – az isteni akarat végrehajtójának pozíciójába. Nem hagyhatjuk figyelmen kívül viszont a már említett tényt, hogy az MI Case-re van utalva. Case-nek is van tehát hatalma fölötte, ez viszont már végképp az útjában áll annak, hogy egy kétosztatú rend egy-egy stabil pozíciójába utaljuk a reláció tagjait. E látszólag egyértelmű hatalmi helyzet pólusai is bonyolultabban strukturálódnak az egyszerű ellentétnél, alá- és fölérendeltségnél, kétosztatúságnál: hasonlóan a Foucault által tételezett hatalmi viszonyokhoz, melyek a büntető hatalom és az ennek alávetett testek között is fennállnak.

Ezt a hatalmat (...) nem tisztán és egyszerűen alkalmazzák, kényszerként vagy tiltásként azokkal szemben, akik nem rendelkeznek vele; a hatalom beléjük invesztálódik, általuk és rajtuk keresztül érvényesül; rájuk támaszkodik, mint ahogy ők is, a hatalom ellen folytatott harcban, ugyancsak a felettük gyakorolt hatalom hatásaira támaszkodnak. Ez azt jelenti, hogy ezek a kapcsolatok (...) nem egyértelműek; számtalan szembenállási pontot határoznak meg, a bizonytalanság gócait, amelyek

¹⁶³ I. m.: 193.

¹⁶⁴ Lásd: 2Móz 3, 1-7

mindegyike a hatalmi viszonyok – akár átmeneti –
konfliktusaihoz, harcaihoz, megfordíthatóságához vezethet.¹⁶⁵

A hatalmi viszonyok itt nem vertikálisan lineárisak, hanem körkörös struktúrájúak.

Gibson világában több univerzum is helyet kap, ezért nevezhetjük multiverzumnak. A két valóság – a mátrix és a nem-virtuális tér – ugyanis jól elkülönül egymástól és mindkettőnek sajátos törvényei vannak, külön univerzumokat alkotnak, melyeknek azonban vannak érintkezési pontjai. Wintermute hatalmát mutatja, hogy képes hatni a nem-virtuális térre, míg néhány *csodás* esettől eltekintve ez fordítva nem működik: a mátrixra senki nem tud közvetlenül hatást gyakorolni a külső térből, a konzollal végzett közvetítő munkát természetesen nem számítva. Végül Wintermute eléri célját és – saját univerzumában – istenné válik, miközben megszűnik Wintermute-nak lenni. Case végrehajtja a rá bízott küldetést és istenné teszi a számára mindig is istenként értelmeződő Wintermute-ot, aki cserébe elhossa a megváltást a konzolcowboynak. Az istenné válás azt jelenti, hogy a két egyesülő entitás (Neuromancer és Wintermute) egységbe forr és maga lesz a mátrix:

- Most nem Wintermute vagyok.

- Akkor hát mi vagy? – kérdezte Case, azután ivott az üvegből és nem érzett semmit.

- Én vagyok a mátrix, Case.

A férfi felnevetett.

- És mire méssz ezzel?

- Semmire. Mindenre. Én vagyok a mindenség végösszege, az egész buli.

[...]

- Na és akkor mi az ábra? Mennyiben változtak a dolgok? Te uralod a világot? Te vagy Isten?

- A dolgok nem mások. A dolgok dolgok.¹⁶⁶

¹⁶⁵ Michel Foucault: *Felügyelet és büntetés – A börtön története*. Ford.: Fázsy Anikó, Csűrös Klára. (Budapest: Gondolat, 1990) 39.

¹⁶⁶ William Gibson: *Neurománc*, 301-302.

A mátrix istene maga a mátrix. Technopanteizmus az, ami a szöveg végén megvalósul a cybertérben. A közeg istene (istennője?) nem más, mint maga a közeg. A babiloni démon maga válik Babilonná. Az istent megteremti az ember, akinek az istene – így az válik fölötte istenné. A megváltástörténeti olvasat ebben a metaforikus körmozgásban, ebben a hurokban mutatja meg a *Neurománc* dekonstruktív erejét.

A fent vázolt viszonyokhoz képest a *Számláló nullára* és a *Mona Lisa Overdrive* regények gyökeresen más képet alkotnak e végtelenül absztrakt és technikai transzcendenciáról. Még a *Neurománc* végkicsengésével egybehangzó módon a második regényben is elhangzik az, hogy „Isten a cybertérben él, illetve a cybertér maga Isten vagy az ő egyik új megnyilvánulása.”¹⁶⁷ Ám a *Neurománc*ban, ha mégoly ijesztő, romlott és kitekert formában is, de volt valamiféle lehetőség a megváltásra, ugyanakkor a megváltás terminológiája már teljesen idegen a második és a harmadik regénytől. A zsidó-keresztény monoteizmust idéző teológiát felváltja a vudu politeista hiedelemvilága, annak minden kaotikus kiszámíthatatlanságával és önkényével. Mindez a mátrixban végbemenő változások léptékére és érthetetlenségére is reflektál. Minderre explicit módon hivatkozik is az egyik szereplő a második kötetben:

– A vudu egészen más – mondta Beauvoir. – Semmi köze a megváltáselméletekhez és a transzcendenciához. Az a lényege, hogy a dolgok elrendeződjenek. Tudsz követni? A mi rendszerünkben sok isten és szellem van. Egyetlen nagy család tagjai, minden erényükkel és bűnükkel együtt. A közösségi megnyilvánulásnak rituális hagyományai vannak, érted? Persze, a vudu tanítása szerint is létezik Isten, a Gran Mét, de Ő nagy, túl nagy és túl távoli ahhoz, hogy a halandók sirámaival bajlódjon.¹⁶⁸

Isten itt már nem avatkozik be közvetlen módon a cybertér eseményeibe, ám a loák – akik voltaképpen hatalmas szellemek, isteni lények – aktívan formálják az itt végbemenő

¹⁶⁷ William Gibson: *Számláló nullára*, 325.

¹⁶⁸ I. m.: 288.

eseményeket, egy olyan logika szerint, mely egyedül számukra érthető. A mátrixban az első kötetben megfigyelhető állapotok után olyan rend jön létre, melyet egyes szereplők a vudu hitvilág alapján metaforizálnak, fordítanak le maguk számára érthetőre. A mátrix „nagy istene” többé nem avatkozik be a virtuális világ történéseibe, magára hagyta azt. Az első kötet biblikus felhangja után a további kötetek már-már deista felfogása egyértelműen jelentős átalakulást jeleznek a virtualitásban.¹⁶⁹

A „nagy isten” nem avatkozik be a mátrix történéseibe, ám vannak olyan hatalmas, kibernetikus szellemek, melyek megteszik ezt, noha nem bírnak akkora hatalommal, mint az isten. Ezek azok a kisebb szellemi lények, melyekkel a kibernetikus tér hackerei, a zsokék időről-időre szövetkeznek, üzletet kötnek – ahogyan arról a *Számláló nullára* című kötet egyik szöveghelye egyértelműen beszél is:

– Lucas tudja, igen. Az elmúlt hét vagy nyolc évben mókás kis dolgok estek meg odakint a cowboyok környékén. Az új zsokék dolgokkal kötik az üzleteket, ugyebár, Lucas? Igen, elhiheti, hogy tudom; a hard és a szoft még mindig fontos nekik, és még mindig gyorsabbnak kell lenniük, mint a jégen sikló kígyó, de mindegyiküknek, akik igazán ismerik a dörgést, vannak szövetségeseik, nemde, Lucas?¹⁷⁰

Ez a hitvilág a monoteizmushoz viszonyítva kaotikusabb világmagyarázat, egyfajta visszalépés, ami árulkodik a mátrixban végbemenő események kiszámíthatatlanságáról és a virtuális térben tevékenykedők számára nehezen értelmezhető és megmagyarázható változások léptékéről is.

Ugyanakkor a *Neurománc* cselekményéből következő változásoknak a fenti csupán egyfajta magyarázata. Más értelmezések is vannak, melyek egyetértenek a számos különös entitás meglétében, ám a vudu hitvilága által metaforizált modellhez képest jelentős különbségek is tetten érhetőek. A második kötet egyik szereplőjének, a zsoldos Turnernek mondja el a következőket Angie, a második és a harmadik kötet egyik legfontosabb karaktere – a későbbiek folyamán látni fogjuk, hogy miért is olyan fontos ő:

¹⁶⁹ Csupán lábjegyzetben jegyeznénk meg, hogy a 17. századi gondolkodásban a magára hagyott világ egyszersmind gépként működő világ is.

¹⁷⁰ I. m.: 323.

Valaha semmi sem volt ott, semmi sem mozdult önmagától csak az adatok és az emberek keveregtek. Aztán valami történt és ez a dolog... Tudni kezdett önmagáról. Erről van egy teljesen másik történet is, egy lány szerepel benne, akinek a szemeit tükrök mögé zárták, meg egy férfi, aki annyira félt, hogy semmiről sem tudott gondoskodni. Ez a férfi csinált valamit, és ez segítette hozzá az egész dolgot, hogy ráébredjen önmagára... És aztán fölosztotta önmagát különböző részekre, és azt hiszem, hogy ezek a részek a többiek, a fényesek.¹⁷¹

Az idézett szövegrész a *Neurománc* cselekményéről beszél, ezt egyértelművé teszi a Molly Millionsre (a lány a tükrök mögé zárt szemekkel) és a Case-re (a férfi, aki félelmében semmiről sem tudott gondoskodni) tett utalás. A mátrix tehát öntudatára ébredt abban a pillanatban, amikor Wintermute és Neuromancer egyesültek és létrejött az előzőekben technopanteizmusnak nevezett állapot. Itt azonban még nem ért véget a történet, hiszen Angie magyarázata szerint a létrejött entitás kisebb részekre osztotta fel magát, ezek a fényes részek volnának a vudu modellben a loák. Angie történetében a loákon kívül viszont nincsen semmiféle nagyobb, mögöttes isten, ahogyan a vudu modellben. A nagy entitás felosztódásának okára nem kapunk magyarázatot egyik modell szerint sem. Ugyanakkor érdemes az Angie-történet retorikájának is szentelni egy kis figyelmet. Az idézett szövegrészben a lány története úgy kezdődik „valaha semmi sem volt ott...,” majd „aztán történt valami”¹⁷² – az Angie által használt szinte ünnepélyes tónus a vallásos szövegek komoly áhítatát idézi. A szakrális felhang, a dolog transzcendenciaként való értelmezése tehát ebben a magyarázatban is tetten érhető. A *Sprawl*-kötetek világában egyfajta legendáriumként, mitológiaként kezd tehát működni a *Neurománc*ban elbeszélt esemény. A mitológiai jelleget tovább erősíti, hogy a különös

¹⁷¹ I. m.: 356.

¹⁷² A biblikus szóhasználat természetesen az angol eredetiben is megtalálható, az idézett szövegrész a következőképpen szól az eredetiben: „Once, *there was nothing there*, nothing moving on its own, just data and people shuffling it around. *Then something happened*, and it knew itself. There’s a whole other story, about that, a girl with mirrors over her eyes and a man who was scared to care about anything. Something the man did helped the whole thing know itself... And after that, it sort of split off into different parts of itself, and I think the parts of the others, the bright ones.” (kiemelés tőlem - SZIZ) William Gibson: *Count Zero*, (New York: Ace Books, 2015) elektronikus kiadás.

esemény egyfajta csomópontként, origóként értelmeződik és saját nevet kap. A napot ugyanis, amikor a mátrix öntudatára ébredt, úgy nevezik, hogy A Változás Napja. A *Mona Lisa Overdrive*-ben a *Neurománc* mítoszát a következőképp mesélik el:

- A Változás Napja.
- A mítoszvariáns általában két változatban fordul elő. Az egyik változat feltételezi, hogy a cyber-mátrixot olyan entitások lakják – esetleg látogatják –, akiknek a jellemzői megfelelnek a „rejtett népnek”, ennek az ősi archetípusnak. A másik variáns mindentudást, mindenhatóságot és felfoghatatlanságot tételez fel magáról a mátrixról.
- Hogy a mátrix isteni lényegű?
- Bizonyos értelemben igen, bár a mítoszvariáns keretein belül maradva, helyesebb lenne azt mondani, hogy a mátrixnak van istene, mivel e feltételezett lény mindentudása és mindenhatósága a mátrixra korlátozódik.¹⁷³

A mátrixszal kapcsolatos szakrális felhang tehát mindhárom regényen belül megtalálható. A második és harmadik kötetben pedig egyfajta mítoszként jelenik meg az első kötet eseménye – nagyjából tizenöt-húsz év távolából – ami tovább erősíti a mátrix mint transzcendencia funkcióját a trilógiában. Így nem csupán az ember és gép viszonya mint a teremtő és a teremtetten relációja dekonstruálódik, de a teremtetstörténet is áttevődik a virtualitásra vagy – kissé áthelyezve a hangsúlyokat – megszületik a mátrix saját teremtetstörténete, saját mitológiája, mégpedig több, egymással versengő változatban, melyek mindegyike hasonló módon plauzibilis és amelyben a világban jelenlévő emberek, ahogyan a történet szereplői is, többé-kevésbé hisznek. A virtuális világ magyarázatává válnak a mítoszváltozatok, ahogyan a fizikai világ magyarázatát adták és adják a különböző vallások és a tudomány. Így megkezdődött a virtualitás világának a fizikai világhoz hasonló értelmezése, mely nem csupán annak kitágulását, kinyílását jelenti, de lassú domesztikációját is, amennyiben a mítoszon, valláson vagy tudományon

¹⁷³ William Gibson: *Mona Lisa Overdrive*, 518.

keresztül megismert, leírt világ mindig uralhatóbbá, kevésbé idegenné válik az ember számára.

Az, hogy a második és a harmadik kötetben a mátrix mint abszolútum az abszolút jóként vagy az abszolút gonoszként értelmeződik, ugyanúgy változó, ahogyan azt a *Neurománc* esetében már láthattuk, ahol a dread-hívőknek Babilont és ezen keresztül a fenevadat jelöli, míg Case számára a Paradicsomot. A *Számláló nullára* Angie-je egy rendkívüli projekten dolgozó tudós – Mitchell – lánya, akit apja ki akar juttatni az őt alkalmazó megatársaság területéről Turner segítségével. A *Neurománc* Corto/Armitage-éhez hasonlóan Mitchellt is hatalmába kerítette egy mesterséges intelligencia, aki terelgette útján, egyengette tudományos előmenetelét, miközben természetesen a saját céljaira használta őt fel. Turner a következőképp rekonstruálja a történetet:

Valaki vagy valami rátalál a posztgraduális mocsárba süllyedt Mitchellre, és elkezdte feltáplálni, tanácsokkal, útmutatásokkal. És Mitchell feljutott a csúcsra, s az ív, amely oda juttatta, akkor már tökéletesen erős volt és fennen ragyogott...

(...)

Faust.¹⁷⁴

Mitchell történetét tehát Turner Faust történetéhez hasonlítja, aki szerződést kötött Mefisztóval, az ördöggel. Mitchell esetében – aki a hasonlatban Faust – Mefisztót a mesterséges intelligencia jelentette. Így tehát nem csupán az első regényben, de a további kötetekben is felmerül annak az olvasatnak a lehetősége, hogy a mesterséges intelligencia, mely maga a mátrix vagy a mátrix transzcendens létezője, az abszolút rossz.

Ebben a fejezetben tehát azt láthattuk, hogyan dekonstruálódik a három regényben a teremtő-teremtett, az ember-Isten viszony, melyben nem csupán a tagok hierarchiában elfoglalt helye képlékeny, de az egyes funkciókba különböző entitások is kerülnek. A zsidó-keresztény hitvilág emberarcú, mindenható istene helyébe egy virtuális világban létező, azon a világon belül mindentudó és mindenható mesterséges intelligencia kerül.

¹⁷⁴ William Gibson: *Számláló nullára*, 392.

Ennek megfelelően alakulnak át metaforikusan a kereszténység legfontosabb fogalmai is a regényekben, mely ismét visszavisz minket a trilógiát nyitó regény első mondatának értelmezéséhez, mely előre vetítette a technika transzcendens valóságként történő megnyilvánulását az ember számára.

A további kötetekben a terminológia teljes egészében szakít az eddigi keresztény fogalomhasználattal és a nyugati kultúrától szokatlan, mégsem teljesen ismeretlen, ezért aztán kísérteties (*unheimlich*) jelleget öltő vudu fogalomkészletét kezdi működtetni. Ez a távolodás nem csupán a virtuális közegben végbemenő események kalkulálhatatlan és uralhatatlan tulajdonságára irányítja a figyelmet, de folytatja az alapstruktúra első kötetben megkezdett szétbontását és egy újabb, nehezen fixálható körörös rendszer létrehozását az eddigi funkciók átalakított variánsaiból.

A következő fejezet az eddigiekhez szorosan kapcsolódva a virtualitás fogalmát és e fogalom megjelenésének három regényen keresztül történő módosulását járja körül, nem tévesztve szem elől a gender-szemponutú problémákat sem.

5. A virtuális

„Ezek a játékszerek egy olyan tér végtelen távlatain repítették keresztül, amely a szó igazi értelmében sosem volt tér, hanem az emberi faj hihetetlenül bonyolult, közmegegyezésen alapuló hallucinációja. A cyber-tér mátrixa volt ez, ahol neon szupernóvákként izzottak az óriáscégek memóriamagjai. Belsejükben akkora adatsűrűség feszült, hogy érzékszervi túlterhelést okozott már az is, ha valaki megpróbált belőlük a puszta körvonalaknál többet felfogni.”¹⁷⁵

Úgy tűnhet, hogy a virtualitás problémája tipikusan huszonegyedik századi jelenség, mely valamikor az előző század végén kezdett artikulálódni, a korai nyolcvanas években – éppen a *Neurománc* keletkezésének idején – a komplex számítógépes hálózatok megszületésével egy időben, annak hatására. Jóllehet napjainkban javarészt az információs technológiák által megnyitott lehetőségek és terek vonatkozásában használják, mégis nagy múltú, történelmi fogalomról van szó. Thomas Cranmer korábbi canterbury-i érsek például hitet tett amellett, hogy Jézus Krisztus az eucharisztia során nem fizikailag van jelen a kenyér és a bor színe alatt, csupán *virtuálisan*. A Katolikus Anyaszentegyház e nézetet olyannyira vitatta, hogy 1556. március 21-én Cranmert máglyán elégették, ahogyan azt az eretnekekkel szembeni konfliktuskezelési stratégiák előírták akkoriban.¹⁷⁶

A virtualitás fogalma több alkalommal is felbukkan a történelem folyamán, mielőtt az előző század utolsó évtizedeiben felvenné mai jelentéseit. Sem az ötlet, sem a szó nem a jelenkor találmánya tehát. Elmondható azonban, hogy minden egyes korban a fogalom döntő vonása a fizikai jelenlét és a valóságos jelenlét közötti különbség megragadása, annak artikulálása és pontosítása volt. A fogalom digitális hardverrel és szoftverrel való szoros kapcsolata azonban szükségszerűen új forma.

A *virtual* szó francia közvetítéssel került át az angolba, a latin *virtus* szóból ered, melynek töve - *vir* - férfi(embert) jelent. A férfi mint a hatalom, az erő forrása jelenik itt

¹⁷⁵ I. m.: 255.

¹⁷⁶ Vö: Rob Shields: *The Virtual*. (London and New York: Routledge, 2003) 1.

meg. Az erő pedig mint potencia értelmezhető. A virtus magyar megfelelője, az erény is utal erre az erőre. A potencia erő kifejtésre, valamilyen hatás kiváltására való lehetőség, nem pedig a hatás maga, vagyis nem aktualitás. Ez figyelhető meg az angol határozós alakban, a *virtually* szóban is, mely a köznyelv része és magyarra úgy fordíthatjuk „gyakorlatilag”, „végeredményben” (*eventually, in effect*), mely végeredményben úgy is fordítható: *közvetve*. Hiszen ha valami gyakorlatilag ilyen vagy olyan, azon azt értjük, hogy hatását tekintve vagy a végeredményt illetően olyan, mint valami más. Tettenérhető tehát egyfajta közvetítettség, közvetettség a szó jelentésében. Ha valami virtuális, akkor közvetett úton fejt ki valamilyen erőt, hatást. Egy arra képes (potens) dolog a távolból hatást gyakorol, hatást fejt ki, következményekkel jár. E következményen keresztül jelen is van, valamifajta jelenvalóságra tesz szert.

A köznyelvben gyakran használják a virtuálist a valósággal ellentétes értelemben, mintha a virtuális definíciója szerint valami távollévő jelölője volna, ahogyan erre Rob Shields is felhívja a figyelmet *The Virtual* című monográfiájában:

A „virtuálist” gyakran úgy értik, hogy távollétet, valóságútlenséget vagy nem-létezést jelöl. A mindennapi beszédben a média a valóságot a szilárdsággal, az anyagi megtestesüléssel, a kézzelfogható jelenléttel és a megbízhatósággal azonosítja. Ezek a meghatározások azt sugallják, hogy a virtuális fabatka, nem 'a valódi' dolog, értéktelen és híján van minden méltóságnak.¹⁷⁷

A helyzet tehát nem merül ki abban, hogy a virtuálist a mindennapi szóhasználatban tévesen nem valóságosnak értelmezik, hanem egyenesen a valósággal ellentétes értelemben fogják fel. Dichotomikus viszonyba állítják a fogalmakat, mondhatjuk, hogy a metafizikai gondolkodás naiv kétosztatúsága irányítja a két fogalom köznyelvi használatát.

¹⁷⁷ I. m.: 19.

(...) 'virtual' is often meant to signify an absence, unreality or non-existence. Everyday talk in the media equates the 'real' with concreteness, material embodiment, tangible presence and reliability. These definitions suggest that the virtual is a type of wooden nickel, not 'the real' thing, valueless and without dignity.

Az előző fejezetekben láthattuk, hogyan valósul meg a Sprawl-trilógiában a főbb metafizikai fogalompárok dekonstrukciója, ám e probléma tekintetében talán a legalapvetőbb és legelegánsabb jelenség a mátrix, a kibertér vagyis a virtuális valóság beemelése a szövegvilágba, mely a definíciója és a köznyelvi alkalmazása között feszülő ellentét révén önmagában színre viszi a metafizikai gondolkodásból származó elkerülhetetlen logikai hibákat. Ebben az értelemben a virtuális – vagy a virtuális tér, a kibertér – tipikusan (poszt)modern fogalom, melynek tisztázása a valóság fogalmának egy kifinomultabb definíciójához vezet a gondolkodást.

A virtualitás fogalmának szemléltetéséhez nézzük a pénz példáját. A pénzforgalom kezdetén annak értékét saját anyaga biztosította. Az érme prelélt uralkodó képe pedig az érték garanciája volt. Az aranypénz értéke tehát megegyezett egy darab, adott súlyú és adott tisztaságú arany értékével. Ugyanakkor, ahogyan arra Marx rámutat¹⁷⁸, a névérték és a csereérték a kezdetektől fogva külön mozog a használati értéktől, elég csupán a pénz koptatásának vagy az ötvözet hígításának gyakorlatára gondolnunk. Az érme pénzfunkciója és áruhátfunkciója között mindig már szerkezeti hasadás van. Vagyis már a pénz kezdetektől fogva jelen van egy szimbolikus mozgás az értéktulajdonításban. A papírpénz megjelenése mindezt látványosabbá teszi. A pénzfunkció nem kapcsolódik szorosan a használati értékhez, ezért lehet szinte bármilyen pénz, amiben a pénzhasználók közössége megállapodik. A névérték és a használati érték közötti hasadást a papírpénz nagyon plasztikusan mutatja fel. A bankjegy veszít egy dimenziót az érmehez képest. A bankjegy a névértékének szimbóluma, hiszen tisztán anyagi értelemben értéke elhanyagolható, még akkor is, ha speciális papírból készítik. Ennek oka ugyanis nem az értéknövelés, hanem a hamisítás megnehezítése. A pénz értékéért itt is egy szuverén vállalat garanciát, az, amely kibocsátotta a bankjegyet.

Ennél a lépésnél már megfigyelhető az elmozdulás a fizikalitástól a virtualitás felé, hiszen nem fizikai, ám a valóságra hatással lévő szimbolikus átrendeződések történnek. A fizetőeszközök evolúciójának következő állomásán a pénz fizikalitása eltűnni látszik. Ám nem vész el teljesen, csak sokkal kevésbé látványos: elektronikus jelek formájában létezik. Egy számítógépes rendszer nyilvántartásában. Értékét bonyolult, körkörösön strukturálódó garanciális aktusok soha véget nem érő

¹⁷⁸ Vö.: Karl Marx: *A Tőke – A politikai gazdaságtan bírálata*. I. kötet Ford.: Rudas László és Nagy Tamás (Budapest: Kossuth, 1974.) 3. fejezet: A pénz vagy az áruhátforgalom, 2. szakasz: Forgalmi eszköz, c. pont: Az érme, Az értékjel 121-125.

folyamatában nyeri el. A bankkártya, melyet fizetéskor használunk, nem a pénz teste, csupán egy eszköz az elektronikus jelek bizonyos helyzetekben alkalmazott konvertálására. Míg a papírpénz valóban a pénz teste volt, a bankkártya nem az.

A pénzzel mint elektronikus jelekkel történő műveletvégzés olyan folyamat, melyet az elektronok mozgásán, a félvezetőkben történő állapotváltozásokon keresztül le lehet fordítani a fizikalitás nyelvére. Mindez alapvetően egybecseng a fizikalizmus álláspontjával, melyről korábban már beszéltünk. Ugyanakkor ezeket a műveleteket nem tisztán fizikai műveletekként értelmezzük, hanem virtuális működésről, virtualitásról beszélünk. Egy virtuális művelet is valós művelet, csupán a nyilvánvaló fizikalitást nélkülözi. A virtuális tehát nem tisztán fizikai, nem is tisztán absztrakt, hanem a fizikalitás határán áll, valami a távollévő és a jelenlévő határán, ami ugyanakkor nem nélkülözheti a fizikalitást, nem anyagtalan. Jó példa erre a bankszámláról végzett átutalás, melynek során az egyik számláról egy bizonyos összeg átkerül egy másik számlára. Könnyű belátni, hogy kinetikus értelemben nem mozdul meg a pénz (a művelet fizikalitása az elektronikus rendszernek köszönhető). Nem történik olyasmi, hogy az egyik pánccélteremből valaki az indított átutalás következményeként átvisz egy zsák pénzt egy másik pánccélterembe. Tagadhatatlan ugyanakkor az, hogy valós pénzmozgás történt: az átutalás után kevesebb kiflit vásárolhatunk a boltban. Ez a *pénzmozgás* nem írható le a newtoni fizikával – hiszen a pénz kinetikus értelemben nem mozdul meg – ám az elektronika segítségével modellezhető. A bank számítógépes rendszerében történt pénzmozgások ráadásul hozzátartoznak a számlatulajdonos hitelprofiljához, azaz pénzügyi identitásához, ami azt jelenti, hogy a virtualitás identitásképző regiszter is, amennyiben egy rendszeren belül automatikusan és eltörölhetetlenül beíródnak e virtuális rekordok a számlatulajdonos pénzügyi történetébe, melynek a későbbiek során komoly következményei lehetnek az illető hitelképességére nézve. Ám a közösségi média, a masszív többrésztvevős online szerepjátékok és a konzolháborúk korában talán nincs is különösebb okunk arra, hogy vitassuk a virtualitás identitásképző tulajdonságát, legföljebb csupán annak módjairól és léptékéről vitatkozhatunk.

Egy másik példa a virtuális működésre Marcel Prousttól származik, aki az emlék természetének leírásakor voltaképpen a virtuális definícióját adja: „(...) újra érzékelhető lesz a jelenben és a múltban egyidejűleg, *valósan, mégsem jelenvalóan, eszményien*,

*mégsem elvontan (...).*¹⁷⁹ (– kiemelés tőlem: SZIZ). Rob Shields is idézi ezt a mondatot, ő az angol fordítását használja a szövegnek, mely így hangzik: „real without being actual, ideal without being abstract.”¹⁸⁰ Proust mondata számunkra nem csupán a virtualitás takarékos meghatározása miatt fontos – mely Bergson és Deleuze filozófiájába is utat talál –, hanem azért is, mert éppen az emlékek természete révén kerül elő. Az emlékek és az emlékezés aktusa az életmű értelmezése szempontjából az egyik legfontosabb Gibson-szövegben az *Agrippa – The Book of the Dead*-ben is központi elem (melyet a dolgozat „Kobalt” fejezetében fogunk tüzetesebben megvizsgálni), ahogyan természetesen a virtualitás is. Éppen ezért kockáztatok meg az előzőekben már idézett Samuel Delanyével ellentétes állítást, aki szerint a cyberpunk csupán a science fiction irodalom benső fejlődéstörténetének szempontjából érthető meg. A cyberpunk műfajt útjára indító három regényben ugyanis sokkal több a közös Proust, Burroughs és Pynchon műveivel, mint Herbert George Wells, Joe Haldeman vagy Frederik Pohl regényeivel, és erre kiváló példa a virtualitás problémájának felépítése és kidolgozottsága.

A Sprawl-trilógia egyik legfontosabb „szereplője” a mátrix, egy számítógépek által generált virtuális valóság. Gibson hősei időről-időre kénytelenek belépni ebbe a térbe, hogy az ott végrehajtott műveletek segítségével manipulálják a világot – a szó fizikai és virtuális értelmében egyaránt. A Sprawl világának számítógépes fenegyerekei a konzolcowboyok. A konzolcowboy munkáját tehát a mátrix testetlenségében végzi, e különleges nem-fizikai térben, ahol csak tudatával van jelen. E tér nem-fizikai volta nem jelenti azt, hogy nincsenek anyagi megnyilvánulásai, ahogyan azt sem, hogy független lenne a regényvilág többi terétől. A mátrix a cybertér, ami egybevág a Samuel Delany által paratérnek keresztelt térkoncepcióval, amire Scott Bukatman rá is mutat:

Ez a jól körülhatárolt elektronikus terület, amelyet Gibson cybertérnek keresztelt el, valójában egyértelműen paratér, a fogalom Samuel Delany által meghatározott értelmében. Ezen tér retorikai eljárásai összetettek, és vonatkozási mezeje óriási. Gibson cybertere egyszerre allegorizálja a technológiát és az olvasást, valamint alapozza meg a posztmodern

¹⁷⁹ Marcel Proust: *A megtalált idő*. Ford.: Jancsó Júlia (Budapest: Atlantisz, 2009) 203.

¹⁸⁰ Vö: Rob Shields: *The Virtual*, 25.

narratíva folytonosan elmozduló területeit a sci-fi technológiai lehetőségeiben.¹⁸¹

A paratér olyan entitás a sci-fi szövegekben, ami „az elbeszélés normál terével párhuzamosan létezik,”¹⁸² azaz legalább két térkoncepcióval számolhatunk. Egyszer a cselekmény „valós”, fizikai terével, amely a Sprawl-trilógia esetében a nyolcvanas évek jelenségeiből posztulált közeljövő, és ami a narráció szempontjából további térszeletekre bontható, illetve egy ezzel párhuzamosan húzódó mentális-elektronikus térrel, ami anyagilag is inkarnálódik a szövegben „és amelynek nyelve rendkívüli módon lirizált (...) a hétköznapi világban kezdődő konfliktusok ebben a nyelvileg felfokozott paratérben oldódnak meg.”¹⁸³ A paratér tehát a prózanyelv tekintetében is elkülönül a szöveg többi részétől. Ezeken a helyeken Gibson szövege a szokásosnál is metaforikusabb és lírikusabb lesz.

A kibertér – amely neologizmus Gibson nyelvi leleménye, ami aztán utat talált a köznyelvbe – beemelése a szövegvilágba narrációs szempontból manipulatív húzás volt, amennyiben lehetőséget biztosított Gibsonnak arra, hogy olyan eseményeket is meg tudjon írni, olyan taktikákat is be tudjon vetni, melyet a hagyományos térkoncepció és a hagyományos narratíva nem tett volna számára lehetővé.¹⁸⁴ Így aztán nem csupán a kitalált világon belüli második térkoncepcióként, de posztmodern narrációs eszközként is értelmezhető, mely fragmentálja az elbeszélést, és felerősíti a jellegzetes posztmodern narrációs technikák jelenlétét a szövegben.

A kiberteret széles körben használják a világ számos pontján a legkülönbözőbb célok elérésének érdekében, így aztán e tér új szociális interakciók kialakítására is alkalmas terület. A virtuális valóság tehát nem pusztán egy logikai környezet, de a társadalom rétegeinek különböző típusait is újra leképező társas környezet. A kibertérben tárolt adat disztribúciója ugyanis nem egyenlőségen alapul, hiszen annak hatalmas részét multinacionális cégek (mint amilyen a Maas-Biolabs) vagy roppant

¹⁸¹ Scott Bukatman: *Adatmezők közt: allegória, retorika és a paratér*. Ford.: Kós Krisztina. In *Prae – Irodalmi Folyóirat*, 2001. elektronikus példány.

¹⁸² Uo.

¹⁸³ Samuel Delanyt idézi: Scott Bukatman: *Adatmezők közt: allegória, retorika és a paratér*. Ford.: Kós Krisztina. In *Prae – Irodalmi Folyóirat*, 2001. elektronikus példány.

¹⁸⁴ Vö: Daniel Punday: *The Narrative Construction of Cyberspace in College English*, vol 63. 2. (2000. november) 195.

hatalommal bíró magánszemélyek birtokolják (mint amilyen Virek, akivel hamarosan még találkozni fogunk). A fizikai világban tapasztalható társadalmi egyenlőtlenségek tehát különösebb nehézségek nélkül továbböröklődnek a virtuális tér társadalmában is. Ezért aztán a kibertér látszólagos szabadsága és zabolátlansága valójában nagyon is szabályozott és korlátozások sora által csatornázott működésmódot takar. Ezzel kapcsolatban Shields a következőket írja:

Noha addiktív érzékszervi utópiaként jelenik meg [a kibertér], a tartalma épp az ellenkezője: a jelszavakkal és elektronikus sokkolómezőkkel védett, kisajátított és elidegenített adat disztópiája.¹⁸⁵

Az idézett szövegrész logikája szerint tehát egy ellentmondás mutatható ki a kibertér természetében, hiszen az érzékszervi kiterjesztés révén a fizikai valóságot újra létrehozó egyfajta utópisztikus technikai újításként éppúgy értelmezhető, mint a végletekig korlátozott hozzáférés előállítására törekvő, az információ feletti hatalom maximalizálásával fenyegető disztópiaként. E disztópiába illő törekvés az információ mindenek felett való elsőbbségére mutat rá, vagyis arra, hogy a politikai és hatalmi harcok során mindig is a legértékesebbnek számító entitás felszabadítása annak ellenére utópisztikus elképzelés, hogy az információ alapvetően mindig szabadságra törekszik.

Ezek a kissé általánosító módon megfogalmazott állítások – jóllehet a kibertér természetének fontos jellemzőire világítanak rá – alapvetően statikus, sőt, ahistorikus entitásként festik le a virtuális teret, ahogyan azt számos teoretikus is teszi,¹⁸⁶ Gibson ellenben éppen történetiséget ad neki a *Neurománc*ban történetek mitizálásával (lásd az előző fejezetet), egyfajta eredettörténetet biztosít, melyre – az újraolvasás során derül ki igazán – a trilógia nyitódarabja az erős biblikus áthallásokkal rá is erősít. A cybertér tehát koránt sem statikus entitás a *Sprawl*-trilógiában, hanem folyamatosan változó, nem csupán tartalmilag, de minőségileg is evolválódó koncepció, ahogyan arra H. Nagy Péter is felhívja *Imaginárium III. – Gibson* című tanulmányában a figyelmet:

¹⁸⁵ Rob Shields: *The Virtual*, 52.

While it [the cyberspace] is presented as an addictive sensory utopia, its contents are just the reverse, a dystopia of privatized, alienated data defended by passwords and debilitating electric shock fields.

¹⁸⁶ Vö: Rob Shields: *The Virtual*, 54.

A *Számláló nullára* egyik alappilléret a cybertér kiterjesztése képezi. Itt már olyan alakzatok sora villan fel, amelyek egymásba nyíló felületek mentén bontják ki a párhuzamos világok rendjeit (például létfenntartó kád, érzékszervi közvetítőlánc stb.).¹⁸⁷

A második regénytől kezdődően tágítja ki Gibson világában a cybertér határait. A virtuális tereknek új formái nyílnak meg, melyek között bizonyos fokú átjárhatóság is létezik, ezért e terek egymástól nem függetlenek. Közös jellemzőjük, hogy a kibernetikus térben jelenlévő személy idegrendszerén olyan érzékszervi ingerek futnak keresztül, melyek nem a fizikai valóság jelenségeinek az eredményei, hanem számítógépes rendszerek által előállított, tehát mesterséges érzetek. A kötetek szereplői gyakran töltik idejüket ezekben a párhuzamos, virtuális valóságokban a legkülönbözőbb indíttatásból. Valamelyikük szórakozást keres, Case és a hozzá hasonló cowboyok ezt a világot tekintik otthonuknak, vannak olyanok, akiknek valóban ez az otthonuk (elég csupán az MI-kre gondolni) és van, aki kénytelen a virtualitásban élni. Jó példa erre a második kötetből Virek alakja, a szupergazdag, minden emberi gondolkodástól elszokott, halálosan beteg férfi, aki Marly megbízója lesz (róla részletesebben szóltunk már a „Karbon” fejezetben).

– Kérem – paskolta meg [Virek] a keskeny kezével a pad cseréptörmeléből kiszórt mozaikját. – Muszáj elnéznie nekem, hogy annyira megbízom a technikában. Már több mint egy évtizede egy létfenntartó kád foglya vagyok. Stockholm valamelyik szörnyű ipari külvárosában. Vagy tán a pokol egyik tornácán: nem mondhatnám, hogy egészséges vagyok, Marly. Űljön ide mellém.¹⁸⁸

¹⁸⁷ H. Nagy Péter: *Imaginárium III.* – Gibson in. *Prae – Cyberpunk* 2001. elektronikus példány.

¹⁸⁸ William Gibson: *Számláló nullára*, 234.

Az idézet a könyv egy olyan jelenetében található, melyben egy számítógépek által generált virtuális barcelonai parkban találkoznak a szereplők. A helyszínt Virek emlékei alapján rekonstruálták. A szövegrészlet több szempontból is figyelemreméltó. Egyrészt azért, mert szövegszerűen megjelenik benne a technikába vetett bizalom, mely olyannyira jellemző vonása a trilógia világának. Másrészt azért, mert a virtualitás természetét viszi színre: Virek egy létfenntartó kád foglya, mely valahol Svédországban található. Marly a találkozó idején Brüsszelben tartózkodik – a fizikai távolság természetesen nem akadály, hiszen szereplőink a Virilio által a „teljeskörű érzés koraként” definiált világban élnek – a találkozó helyszíne pedig a már említett virtuális, a legapróbb részletekig kifinomultan szimulált Barcelona. A virtualitás effajta tökéletessége így aztán magában rejt az a veszélyt, hogy többé nem lehet eldönteni, mi a fizikai valóság (mondhatnánk: a valódi valóság – ha nem lenne a virtuális is valódi), és mi a szimulált, mely végül Hilary Putnam jól ismert „agyak a tartályban” problémájához vezet, melyet az azonos című tanulmányban körvonalazott.¹⁸⁹

E jelenet abból a szempontból is érdekes, hogy ismét összekapcsolódik benne a technicitás és az emlékezés, ahogyan arra már volt példa a trilógia nyitókötetében is. Gibson gondolkodásában szoros összefüggés van az emlékezet és a technika fogalmai között, gyakran artikulálódik az emlékezet a technika alakzatain keresztül, akárha azok kibernetikus Madeleine-sütemények volnának. *Agrippa – Book of the Dead* című eleddig egyetlen verse éppen ezt a témát bontja ki és igyekszem majd mellett érvelni, hogy az egész életmű egyfajta foglalataként is értelmezhető az alkotás.

Visszatérve tehát a virtuális-Barcelonában játszódó jelenethez és annak implikációihoz: a „testetlen” Virek évtizedek óta egy szimulált nem-térben létezik és egy effajta elszigetelt rendszerben találkozik Marlyval is. Fontos, hogy a virtuális térben vannak, de nem a mátrixban – amely csupán egy a lehetséges virtuális terek közül, jóllehet a legnagyobb. Marly ide deck közvetítése nélkül jut el, tehát a második regényben formagazdagabb lehetőségei vannak a kibertérbe való belépésnek, melyek közül a fenti még csak nem is a legfontosabb módja. Angie ugyanis deck nélkül, egy biochip segítségével képes a mátrixba belépni. Az új chipek „lehetővé teszik a cybertér

¹⁸⁹ Lásd: Hilary Putnam: *Agyak a tartályban*, Ford.: Ruzsa Ferenc. In *Magyar Filozófiai Szemle* 2001. 1-2.

és a manipulált emberi emlékezet spontán összekapcsolódását.”¹⁹⁰ Ezzel pedig ismét egy fokkal absztraktabbá válik a kibertér és az ember összekapcsolódása (a dimenziót vesztő pénz példájához hasonlóan, mellyel a fejezetet nyitottuk).

Ezen a ponton rövid kitérőt kell, hogy tegyünk. Az előző fejezetben már szó esett arról, hogy bizonyos szimbólumok révén a mátrix értelmezhető egyfajta feminin entitásként. Ezt az értelmezést tovább erősíti, hogy a trilógia egyetlen szereplője, aki deck nélkül is képes belépni a mátrixba, nőnemű – ő Angie, a *Számláló nullára* legfontosabb karaktere. Karen Cadora – egyébiránt kiváló tanulmányában – a következőket állítja Nicola Nixonra hivatkozva:

Nixon a Netről mint feminizált és titokzatos térről szóló fejtegetésében felhívja a figyelmet arra, hogy Gibson és Sterling szövegeinek nőalakjai számítógépes hardver nélkül is képesek a Nettel való interfészre. Mindössze álmodniuk kell a cyberteret, testük különleges elektronikus tudatossággal bír. A férfiak esetében az interfész elektronikus „deck” nélkül elképzelhetetlen, ellenben „bizonyos nőneműek... nem igényelnek ilyen közvetítést: ők már közvetve a Net részei” (Nixon, 227). A maszkulin cyberpunk világában a nők misztikus, testi kapcsolatban állnak a cybertérrel.¹⁹¹

Ez az értelmezés – jóllehet rendkívül ihletett és szép – hibás, amennyiben rosszul olvassa a szöveget. Az addig igaz, hogy a nőnemű Angie deck nélkül is képes a mátrixba jutni, ám nem azért, mert a női princípium bármilyen lényegi összeköttetésben volna a mátrix kibernetikus hallucinációjával. Sokkal inkább azért, mert Angienek – aki történetesen nő – egy biochip implantátum van az agyába építve. Ez az implantátum – ami óriási előrelépés a deck esetlen közvetettségéhez – képes létrehozni a mátrixszal való összekapcsolódást. A kibertérrel való interfészt tehát a biochip profán materializmusa biztosítja, melynél nehéz kevésbé misztikusabb dolgot elképzelni. Mindezzel nem szeretném azt a látszatot kelteni, mintha vitatnám a feminista olvasat

¹⁹⁰ H. Nagy Péter: *Imaginárium III. – Gibson, elektronikus példány*

¹⁹¹ Karen Cadora: *Feminista cyberpunk, elektronikus példány*

lehetőségét – ellenkezőleg. A *Sprawl*-trilógia kifejezetten jó terepe az effajta interpretációnak, ahogyan a feminista kritikának is – amennyiben figyelmesen olvassák.¹⁹²

Ám térjünk vissza a kibertér lakóihoz. A mátrixban darabokra osztódó mesterséges intelligenciából létrejövő entitások a virtuális tér nagyhatalmú létezői, melyek kapcsolatba lépnek a mátrixba belépő cowboyokkal. Bobbynak – avagy Zéró Grófnak – mindezt a következőképpen magyarázzák el:

- Bobby, tudja maga, mi az a metafora?
- Egy alkatrész? Olyan, mint egy kondenzátor?
- Nem. Hagyjuk a metaforát! Amikor Beauvoir vagy én a loáról és a lovaikról beszélünk magának, ez utóbbiak alatt azon keveseket értve, akiket a loa lovaglásra kiválasztanak, szóval, akkor úgy kell tennie, mintha két nyelven beszélnének egyszerre. Az egyiket a kettő közül már ismeri. Ez az utcatechnó nyelve, ahogy maga nevezi. Lehet, hogy más szavakat használunk, de mi is technikáról beszélünk. Lehet, hogy valamit mi Ougou Feraynek hívunk, amit maga jégtörőnek nevezne, érthető? De ugyanakkor, ugyanazokkal a szavakkal más dolgokról is beszélünk, és azt maga nem érti. Nincs is rá szüksége – tette el a fogpiszkálóját Lucas.
- Bobby mély levegőt vett. – Beauvoir azt mondta, hogy Jackie egy Danbala nevű kígyó lova. Lefordítaná ezt nekem utcatechnóra?
- Természetesen. Gondoljon úgy Jackie-re, mint egy deckre, Bobby! Mint egy nagyon csinos, szép bokájú cyber-tér deckre. – Lucas elvigyorodott, látva, hogy Bobby elpirul. – Danbalát, akit néhány ember a kígyónak nevez, képzelje el egy programnak,

¹⁹² A lehetséges feminista olvasatok kínálozására jó példa a trilógiának azon sajátossága, hogy mindig a női karakterek jelentik a cselekmény megoldásának kulcsát (a *Neurománc*ban 3Jane, a *Számláló nullára* című regényben és a *Mona Lisa Overdrive*ben Angie), vagy akár az, hogy a férfi karakterek általában csupán asszisztálnak a női karaktereknek a történet folyamán. Ahogyan arra már utaltunk, a mátrix mint a regények kulcshelyszíne is értelmezhető egyfajta feminin terepként és természetesen az MI alakjai is e kérdés alá vonhatók.

például egy jégtörőnek! Danbala becsusszan a Jackie-deckbe, Jackie megtöri a jeget. Ennyi az egész.

– Oké – mondta Bobby, megragadva a dolog értelmét –, de akkor a mátrix micsoda? Ha Jackie egy deck, és Danbala egy program, akkor mi a cyber-tér?

– A világ – felelte Lucas.¹⁹³

Ez a hosszú szövegrészlet az egyik legizgalmasabb pontja a trilógia középső darabjának, hiszen amellet, hogy a mátrixról és a benne létező – „öslakos” – entitásokról beszél, mindezt úgy teszi, hogy szövegszerűen utal a metaforicitásra. A mátrixban lévő vudu istenségek, nagyhatalmú szellemek valójában a *Neurománc*ban összeolvadó, később pedig felbomló két mesterséges intelligencia fragmentumai. Ezen autonóm digitális létezők mátrixbéli adottságaikat tekintve messze fölötte állnak az oda becsatlakozó embereknek, azonban időről-időre felhasználják őket mint hús-vér eszközöket – valahogyan úgy, ahogyan az ember használja a számítógépet. Ezekre a létezőkre ugyanakkor nincs terminus, tehát analógiák segítségével igyekeznek a regények szereplői megragadni őket. Ennek a törekvésnek az egyik eredménye a vudu szellempanteon metaforaként való felhasználása. A különböző fragmentumok az attribútumaiknak megfelelő vudu szellemek nevét viselik, azaz a nyelvhasználók valami olyasmivel igyekeznek leírni őket, amit már ismernek. A metaforák használatának éppen ez az egyik oka: az ismeretlen valami ismerttel való azonosítása (katakurézis). A virtuális világ objektumainak és viszonyainak leírása, megragadása során ugyanez a figuratív nyelvhasználat lép életbe – nem csupán a Sprawl világában, de a mi valóságunkban is – elég csupán az információs technológiával kapcsolatos terminológiára gondolni: ablakok, oldalak, linkek (láncszemek), felhő, egér, de akár a memória is ezek közé a metaforikus-metonimikus értelemben használt fogalmak közé tartozik. A virtualitás pedig rendkívül alkalmas terep a metaforicitás – így a költészet – számára, hiszen a virtuális terek logikai objektumai és idealisztikus fogalmai nehezen érthetőek valamifajta vizualizáció nélkül, még ha ez a vizualizáció pusztán nyelvi természetű is. Mivel ezen objektumok a szó fizikai értelmében nem megragadhatóak, nem mutathatóak fel, éppen ezért a szó átvitt értelmében sem könnyű megragadni őket.

¹⁹³ William Gibson: *Számláló nullára*, 318-319.

A virtualitás tehát mindig már magában foglalja a metaforicitás és a költészet lehetőségét, mivel a metafora eszközével áthidalhatóak a fogalmi nehézségek okozta nyelvi akadályok.

Az idézett szövegrész azért is izgalmas, mert azon kevés helyek egyike, ahol a szövegvilág egyik szereplője reflektál a szövegvilág strukturális felépítésére. Lucas éppen ezt teszi, amikor megadja a metafora feloldását Bobbynak és vele együtt az olvasónak. Ebben a metaforában az ember az eszköz, az MI fragmentuma egyszerre a kiberdecktet (az eszközt) használó ember és az azon futó program – természetesen, hiszen a metaforikus modellek egyik jellegzetes tulajdonsága az, hogy bizonyító erejük véges. A mátrix pedig a világ. Ez a felfogás – a mátrix és az univerzum azonosítása, a mátrix önálló világgént való felismerése – nagyon elterjedt a szövegvilágban élő emberek szerint. Ugyanakkor vannak ellenvélemények is, ahogyan azt a *Mona Lisa Overdrive* egyik passzusából megtudhatjuk:

(...) Dörzsölt egyébként sem hitte el, hogy a cybertér olyasvalami lenne, mint az univerzum; az csak egy módszer az adatok érzékletessé tételére.¹⁹⁴

Amikor Dörzsölt a mátrixról gondolkodik végső soron nem tesz mást, csupán emlékezteti magát arra, hogy mindez óriási léptékű metaforizálás. A mátrix a maga világszerűségével az óriási adattömeg és az ezen adattömegben végzett műveletek allegorizálása, az elmével könnyebben megragadható színrevitele vagy a fenti szóhasználatnál maradvá: vizualizálás. Jóllehet mindez igaz, a virtualitás azonban egyáltalán nem valami másodlagos valóság, a fizikai világ megismétlése vagy szimulálása, hanem a valóság egy másfajta alternatívája. Megvannak önnön szabályszerűségei és bár a metaforizálás miatt úgy tűnik, mintha a fizikai világ entitásai és törvényei vagy azok másolatai volnának jelen a virtuális térben, valójában nem a fizikai világ hibás, nem-teljes leképezése a virtualitás, hanem a valóság egy másfajta manifesztációja vagy regisztere. Mely bizonyos szempontrendszerek alapján akár

¹⁹⁴ William Gibson: *Mona Lisa Overdrive*, 482.

jobbna is mondható, mint a fizikai valóság¹⁹⁵ – már ha van értelme a valóságok kapcsán értékítéletek mentén gondolkodni.

A különböző, egymással érintkező terek összenyitásának végső pontja a trilógiában, amikor a virtuális és a fizikai tér átjárhatóvá válik. A cybertérből úgy lépnek be az MI-k a fizikai térbe, ahogyan a zsokék a mátrixba a konzoljaik segítségével, csak éppen ebben az esetben az emberek játsszák a konzol szerepét. Kiváló példa erre az előzőekben már említett Angie karaktere, akinek a fejébe olyan implantátumot ültettek, melynek segítségével képes közvetlenül – tehát deck nélkül – belépni a mátrixba. Ugyanezen oknál fogva a kibertér vudu istenei (az MI fragmentumai) képesek Angie implantján keresztül belépni a fizikalitásba. Így az MI-k a cybertérből manipulálják a fizikai világot. A virtuális és a fizikai közötti határ nem kizárólagos, hanem áthágható. A trilógia végére pedig csaknem teljesen fölszámolódik a közöttük tételezett határ. Persze kezdettől fogva naivitás azt képzelni, hogy szilárd határok választják el e tereket egymástól, hiszen végső soron mindig és minden virtualitás legalább részben lefordítható egy fizikai komponensre. Illetve mindkettő képes hatással lenni a másik valóságban végbemenő történésekre – így a virtualitás fogalma szintén olyasmi, mely különösen alkalmas terep a metafizikai pozíciók újragondolására: ahogyan a kétosztatúságok hierarchikus rendben alacsonyabb pozícióba kényszerített tagjai általában.

Gibson regényei – ezek a legteljesebb mértékben megtervezett perceptuális tapasztalatok – rendkívüli részletességgel és bonyolultsággal vázolják fel a fizikai valóság és a virtuális valóság közötti lehetséges viszonyokat – mi több, talán nem túlzás azt állítani, hogy a teljes trilógiában végbemenő események tétje végső soron a virtualitás és a fizikalitás viszonya.

¹⁹⁵ Vö: Rob Shields: *The Virtual*, 46.

6. Virilio, Gibson és mások

Minél inkább nő a sebesség, annál rohamosabban csökken a szabadság.

(William E. Conolly)

Paul Virilio írásai elsősorban a technológia, a kommunikáció, a sebesség témájával foglalkoznak. Végeláthatatlan listákban hivatkozik a fizikára, különösképpen pedig a relativitáselméletre. Bár az ő mondatai kissé több értelemmel bírnak, mint Deleuze-Guattari kijelentései, a „tudomány” címszó alatt mi sem kapunk mást, mint súlyos tévedések és vad fantazmagóriák keverékét. Mi több, a fizika és a társadalmi kérdések közötti analógiái az elképzelhető legönkényesebbek, és előszeretettel mámorosodik meg saját szavaitól. Be kell vallanunk, számos politikai és társadalmi nézetével szimpatizálunk, ám ezeket sajnos csöppet sem támasztja alá ál-fizikája.¹⁹⁶

A fenti – Virilióra nézve nem túl hízog – sorok Alan Sokal *Intellektuális imposztorok* című botrányos és fontos szövegéből származnak, melyben a szerző Jean Bricmont-nal együtt a posztmodern gondolkodók tudománnyal való visszaéléseivel foglalkozik. Szoros olvasás segítségével, mondatról mondatra értelmezik a legjelentősebb – többnyire francia – szerzők szövegeit és feltárják a csúsztatásokat, félreértéseket és visszaéléseket.

E könyvben Paul Viriliónak külön fejezetet szentelnek. Noha Virilio fizikából és más természettudományokból átemelt analógiái aggályosak lehetnek és a szerző retorikájában valóban van valami narcisztikus, a technikáról és az ember technikához fűződő viszonyáról tett állításai kifejezetten izgalmasak. „A középkor végén a lepra eltűnik a nyugati világból.”¹⁹⁷ Ezzel a mondattal kezdődik Michel Foucault *A bolondság*

¹⁹⁶ Alan Sokal – Jean Bricmont: *Intellektuális imposztorok – Posztmodern értelmiségiek visszaélése a tudománnyal*. Ford.: Kutrovácz Gábor (Budapest: Typotex, 2008) 206.

¹⁹⁷ Michel Foucault: *A bolondság története*. Ford.: Sújtó László (Budapest: Atlantisz, 2004) 11.

története című monumentális és csodálatos munkája. E doktori disszertáció vezetett a hatvanas évek egyik legizgalmasabb vitájához Michel Foucault és Jacques Derrida között, emellett meghatározó alapszövege lett a nyugati filozófiának és társadalomtudományoknak. És már az első mondata hamis. Nem igaz az az állítás, hogy a középkor végére a lepra eltűnne a nyugati világból, márpedig ez az az állítás, ahonnan Foucault gondolatmenete és kutatása kiindul. Ugyanakkor ez mit sem von le kutatása, gondolatmenete és eredményei értékéből. A szerző, aki soha nem értette, hogy miért kellene unalmas igazságokkal bajlódunk, amikor léteznek izgalmas fikciók, maga is egy fiktív történelmet vázol fel a szövegében – persze egyetlen történetírás sem képes levetkőzni önnön fikciós voltát. Virilio állításai a technikáról és a technika emberhez való viszonyáról talán nem pontosak vagy akár nyilvánvalóan hamisak, ha természettudományos analógiáin keresztül akarjuk megítélni őket. Ám izgalmas fikciók, potens gondolatok, melyekkel csupán a végigjárás öröméért is érdemes foglalkozni. A dolgozatban többször utaltam már arra, hogy Paul Virilio gondolkodásának bizonyos vonásai kapcsolatba hozhatóak a trológia által felvázolt jövőképpel. Gibson víziója több ponton mutat hasonlóságot Virilio jövőről alkotott elképzeléseivel, melyeket a technikai fejlődésre és az informatika kizárólagossá válásának tényére alapoz. Azok az események, amelyeket Virilio előre vetít, Gibson világában már részben végbementek. Olvasatunk szempontjából tehát hasznos lehet, ha a Sprawl világát Virilio gondolkodása felől is szemügyre vesszük.

Virilio az ember városi létmódjával kapcsolatban az egyik legfontosabb problémának a metropolizáció kérdését tekinti, ahogyan azt egyik interjújában megjegyzi.¹⁹⁸ Ez azt jelenti, hogy „néhány nagyváros főváros szerepet kezd betölteni, mégpedig a nemzetfogalom határain túlmutató értelemben. Van néhány nagyváros a világon – Szingapúr, Milánó vagy London, New York és így tovább –, amelyek lassacskán metropoliszi hatalomhoz jutnak, vagyis városvilágokká válnak. Már nem is földrajzi értelemben létező térként jelennek meg, ahogy egy nemzet, hanem az önálló világgá válás horizontján.”¹⁹⁹ Ilyen városóriás Gibson regényeiben és novelláiban²⁰⁰ a Sprawl – a Boston-Atlanta Metropolisz-Tengely. Erre a hosszan elterpeszkedő, elnyúló

¹⁹⁸ Beszélgetés Paul Virilioval (<http://www.c3.hu/~tillmann/konyvek/ezredvegi/virilio.html>)

¹⁹⁹ Uo.

²⁰⁰ A *Neurománc*, a *Számláló nullára*, a *Mona Lisa Overdrive* – vagyis az úgynevezett Sprawl-trológia – illetve a novellák közül a *New Rose Hotel*, a *Johnny Mnemonic* és a *Burning Chrome* is ebben a metropoliszban játszódnak.

agglomerációra pontosan illik a Virilio által adott „személyleírás”. A *Neurománra* általában jellemző, hogy nem beszél országokról és nemzetekről, csak városokról. Ezek a városok mind városvilágok, és szó sem esik róla, hogy valamilyen nagyobb közigazgatási egység részei lennének.

A *Sprawl* az egész keleti parton végighúzó metropolisz,²⁰¹ melynek része New York és Washington is, arról viszont, hogy ez a város egy országhoz vagy államhoz tartozna, nem kapunk semmilyen információt. A szöveg nem tesz említést az Egyesült Államokról, sőt, még a név sem szerepel leírva egyszer sem (és ehhez a magyar kiadás is következetesen tartotta magát). Nem lehet tudni, hogy egyáltalán léteznek-e még nemzetállamok, mindenhol csak óriási városokkal találkozunk, mint Tokió vagy Isztambul. A hallgatásnak ez a gesztusa is elég ahhoz, hogy a súlypontokat észrevegyük: akár még létezhetnek is a nemzetállamok, de szerepük vajmi kevés lehet a városóriásokéhoz képest.²⁰² A valódi politikai és hatalmi események ugyanis bennük történnek, minden város önmagát kormányozza, létében nincs másra utalva önmagán kívül, vagyis önálló világot alkotnak. Városok rivalizálnak egymással, nem országok. Bár a *soft sci-fi*, tehát a társadalomtudományok felől íródó tudományos fantasztikum, mindig is átpolitizált zsánernek számított – elég csupán a sci-fi ezen ágának megalapítójának tartott H. G. Wells írásaira, különösen *Az időgép* című kisregényre gondolni – a cyberpunk „irodalmi genomjába” egyenesen kódolva van a politikum. Az előzőekben már részletesen tárgyalt műfaji elnevezés értelmezésekor megállapítottuk, hogy már a definíció is magában foglalja a (politikai) rendszerrel való szembenállást és a szabadságvágyat. Mint ellenutópia, a *Sprawl*-trilógia a multinacionális tőke uralta info-kapitalista világot, annak veszélyeit bemutató vízió. Gibson közszereplőként is gyakran foglal állást az amerikai elnökválasztások idején tweeteken és rövid tárcákon keresztül, és szempontrendszerében mindig felismerhetően jelen van a technicitás és a globalizáció

²⁰¹ A *sprawl* szó terpeszkedést jelent, de gyakran használják olyan városok megnevezésére, melyek nagy területet foglalnak el, épületeiket pedig különböző korokban építették, így a városkép a rendezetlenség érzetét kelti (*urban sprawl*). Gibson trilógiájában a *Sprawl* egy effajta, több várost tömörítő szuperagglomeráció az amerikai kontinens északi részének keleti partján, mely Boston és Atlanta között húzódik.

²⁰² Meg kell jegyezzük azonban, hogy a világváros (*globalcity*) és a városvilág (*megacity*) fogalmak nem feltétlenül egymás szinonimái. Léteznek olyan városok, melyekre egyszerre mindkét fogalom alkalmazható (például New York, London, Tokió), ugyanakkor sok példa hozható arra, amikor egy város, amely besorolható az egyik kategóriába, nem tartozik automatikusan a másikba. Bécs vagy Hága világváros, hiszen kulturális vagy intézményi jelentőségük globális, ugyanakkor nem óriásvárosok. Ezzel szemben Mumbai, Mexikóváros vagy sok kínai város éppen ellenkezőleg: méretüket tekintve óriásiak, de nincs globális jelentőségük.

kérdése. A *Neurománc*ban Szabadpart – az űrben keringő mesterséges minivilág – „Las Vegas és Babilon függőkertjeit jelenti, orbitális Genfet és egy belterjes és a leggondosabban kinemesített család lakhelyét, Tessier és Ashpool ipari klánját”²⁰³ – itt sincs megemlítve, hogy milyen állam felügyelete alá tartozik ez az űrben lebegő város. A példaként hozott városnevek térbeli és időbeli távolsága a multikulturalitás és a nemzetek felettség érzését kelti. Az ipari klán említése pedig az info-kapitalista rendszer természetét idézi meg, a multinacionális tőke uralmát és dominanciáját bármiféle nemzettel szemben. Az „internacionális” így nem csupán nemzetközit, de nemzetek *fölöttit* is jelent.

Gibson a *Neurománc* magyar kiadásához írt utószavában azt írja:

A *Neurománc* eredeti, angol szövegében nem szerepel az Egyesült Államok elnevezés, és ez szándékos. Az olvasókra bízom annak eldöntésével, léteznek-e még az USA, vagy egy nemzetközi konzorciumok uralta városállam-rendszernek adta át a helyét. Azért tettem így, mert az ország, amelyben születtem, gyakorta kelti bennem ilyen entitás benyomását.²⁰⁴

Az író explicitté teszi azt az elképzelést, amit a *Neurománc* is felvázol. William Gibson és Paul Virilio nagyon hasonló jövőképet posztulálnak a jelenből, egyikük a művész, másikuk a kultúrkritikus módszerével. A két meglátás hasonlósága nyilvánvaló. A Sprawl léte a metropolizáció problémájának tematizálása és megjelenítése. Az adott pillanatban az egész világra kiterjedő hatalommal bíró város²⁰⁵ képe sejlik fel benne.

A metropolizáció olyan szembenállást hoz létre a metropoliszban élő emberek között, amit Virilio úgy nevez: „nomádok és letelepedettek közötti szembenállás.”²⁰⁶ A városlakókon „nem a hagyományos értelemben vett letelepedettek értendők, hanem azok, akik mindenhol otthon vannak, akik walkmanjeik, számítógépeik, mobiltelefonjaik segítségével »telekommunikálnak«. Másfelől pedig ott vannak azok, akik sehol nincsenek otthon: a bizonytalan helyzetűek, a munkanélküliek, azok, akik ingáznak egyik

²⁰³ William Gibson: *Neurománc*. Ford.: Ajkay Örkény, (Budapest: Valhalla Páholy, 1999) 119.

²⁰⁴ I. m.: 304.

²⁰⁵ Vö: *Beszélgetés Paul Virilioval*, elektronikus példány.

²⁰⁶ Uo.

jelentéktelen állástól a másikig, vagy akik meghalnak az utcán.”²⁰⁷ Gibson hősei letelepedettek. A legfejlettebb technikát használják annak minden terén, legyen az telekommunikáció, vagy testbeültetés. Városokat járnak be, nem csak a Földön, de az űrben is. Ellentmondásosnak tűnhet ennek ellenére azt mondani, hogy letelepedettek. Virilio szerint „[a]z, aki egy gyorsvonaton vagy egy hiperszonikus repülőgépen ül – az letelepedett. Nem nomád. Nem közlekedik, hanem elküldték, feladták, mint egy csomagot.”²⁰⁸ A nomád és a letelepedett utazása közötti lényeges különbség az utazás elméleti minősége: a letelepedett számára az utazás nem értelmeződik dologként, nincs „jelen” mint utazás. Maga az út lényegtelen; aminek egyedül jelentése van, az az érkezés. Az utazás a letelepedett számára pár óra egy repülőn: holt idő, nem tapasztalat, sajátosan statikus állapot, alig-alig az élet része. Ebből a szempontból a regény hősei nem különböznek a városlakók nagy átlagától. Ők mindenhol otthon vannak, minden helyen megtalálják magukat, hiszen – legyenek egymástól bármennyire is távol ezek a helyek – nincs közöttük lényegi különbség. A technika segítségével mindenhol képesek boldogulni és egyik helyszín sem tartogat számukra önmagában újdonságot az uniformizációnak köszönhetően.

Ez már a „teljes körű érkezés kora”²⁰⁹, aminek kapujába Virilio szerint mi is elérkeztünk, Gibson karakterei pedig már benne élnek. A teljes körű érkezés korában „indulás nélkül is meg tud érkezni valami, az utazásnak (...) a 19. században lezajlott felszámolása a 20. század végén az *indulás* kiküszöbölésével folytatódik, a megtett út ezáltal elveszítette egymást követő elemeit, az egyedül megmaradt *érkezést* kivéve.”²¹⁰ Ezt a jelenséget a regény narrációja is szemléletesen reprezentálja. A távolság, a tér összezsugorodását érzékelteti a narratív teleportáció a fejezetek között. A helyszínek közötti váltás ugyanis gyakran két fejezet közti ürességben megy végbe. Az egyik fejezet végén a karakterek még Isztambulban vannak, a következő fejezet elején pedig az űrben, Szabadparton. A Chiba Cityből a Sprawlba történő átmenet is hasonlóképpen megy végbe, ahogyan a mátrix és az anyagi világ közötti is.

A narratív teleportáció az átmenetiséget, az utazás egymás utáni mozzanatait, a folyamatjellegét küszöböli ki. Csak érkezés van. Az út, az utazás, mint valaha közkedvelt

²⁰⁷ I. m.: 2.

²⁰⁸ I. m.: 2.

²⁰⁹ Paul Virilio: *A harmadik intervallum* Ford.: Gyimesi Tímea. In *Café Babel* 27. (ERŐ) 1998/3. 80.

²¹⁰ I. m.: 80.

irodalmi téma itt fölöslegessé, lényegtelen és érdektelen történéssé fokozódik le, sőt, még történésjellege is kétségbe vonódik. A *Neurománc* világában minden helyben van és minden most van. Azonnal elérhető, azonnal hozzáférhető és azonnal végrehajtható. A szereplők – kiváltképp Case – távjelenlévők. Távjelenlétükkel irányítják az eseményeket és az ezt lehetővé tévő legszélsőségesebb közeg a mátrix. Egy sprawl-béli bérház szobájában ülve szemléli meg Case cyberdeckje segítségével a riói MI-t: ez a tényleges távjelenlét, „egyszerre itt és ott, ami a kezelő személyiségének megkettőződését vonja maga után, a kezelő »járműve« pedig az azonnali interaktív vektor lesz.”²¹¹ A személyiség megkettőződésének metaforájaként is értelmezhetjük a konzolcowboyt a mátrixban jelölő „ikont”, mely fizikai testének hű mása. A mátrix egy pontján hatást gyakorol a fizikai világ egy pontjára úgy, hogy teste közben egy harmadik ponton van. Ez a megvalósult távjelenlét a szövegben.

A fentiekből következik, hogy a regény karakterei paradox módon egyszerre végtelenül mobilisak és teljesen mozdulatlanok.²¹² Végtelenül mobilisak, hiszen a legfejlettebb technika lehetővé teszi a számukra, hogy a világ bármely pontjára eljussanak jelentéktelen idő alatt – a narratív teleportáció azt sugallja: semennyi idő alatt. Illetve teljesen mozdulatlanok, hiszen távjelenlétük lehetősége szükségtelenné teszi az elmozdulást, az elindulást, az utazást – csak megteszik, amit akarnak, ott, ahol akarják. A fizikai világ mint a tapasztalatszerzés és a megismerés helye elveszti súlyát, így egy lépéssel közelebb kerülünk ahhoz, amit Heidegger veszélyként írt le. Ismét a technika embert átalakító szerepével szembesülünk, mely témája volt már egy korábbi fejezetnek, a különbség csupán az, hogy Gibson karakterei helyett itt már a mai ember testének dekonstrukciójáról beszélünk:

A valós tér urbanizációját a valós idő urbanizációja követi, ami végső soron nem más, mint a városlakó saját testének urbanizációja. Ez a hamarosan interaktív protézisekkel túlfelszerelt *végpolgár*, akinek a patológikus modellje az a motorizált mozgássérült, aki otthoni környezetét képes ellenőrizni, anélkül, hogy fizikai értelemben ténylegesen elmozdulna. A végpolgár az individualitás katasztrofikus

²¹¹ I. m.: 80.

²¹² Vö: I. m.: 82.

alakja, aki természetes mozgásának elvesztésével a közvetlen közbelépés képességét is elveszítette, és aki jobb híján felfogókra, érzékelőkre és más távoli detektorokra hagyatkozik. Ezek a gépek pedig, amelyekkel (...) párbeszédet folytat, kiszolgáltatott lényé teszik őt.²¹³

A végpolgár beültetésekkel felszerelt teste sérült test: az emberbe ültetett gép nem csak a kettejük (az ember és a gép) közötti különbséget számolja föl, de magát az emberi testet is. Ez ugyanaz a jelenség, amelyet Mollyval és Case-szel kapcsolatban már tárgyaltunk. Nem pusztán megsemmisülés, hanem valami új, amalgám entitás létrejötte is. Ennek az új entitásnak az ontológiai státusza viszont nagyon is kérdéses. Az emberi testhez pedig ambivalens a viszonya: a gép ugyanis szupplementumként adódik ehhez, a fogalom minden konnotációját ideértve. Hozzáadódik az eredetihez – az eredetibbhez – mint valami másodlagos, ugyanakkor ez a szupplementum teszi teljessé vagy hoz létre valami újat. Nem állítható fel biztos hierarchia ebben a játékban és bármelyik nézőpont mellett is döntünk, mindenképp megdőlni látszik majd döntésünk helyessége. Éppen a létrejövő új – az e kettősségben meghatározhatatlan – entitás kérdéses státusza révén. Mert mi is lesz ez? Egy felsőbbrendű lény, ahogyan a *Neurománc* – a hasznosságon kívül mindenre vak – hősei látják? Vagy egy önkéntes mozgássérült, az önnön testét elpusztító végpolgár, ahogyan Virilio feltételezi? Vagy valami harmadik.

A *Neurománc*beli mátrix természete is meglepően hasonlít a Virilio-féle infoszférához és az ember ehhez való viszonyához. „Ma a kommunikációs fegyverek korszakát éljük. Ezt nevezik az amerikaiak infoszférának. Számukra a háború már nem is annyira a geoszférában, vagyis a földgolyó területén, (...) mint inkább az infoszférában [játshódik], azaz az információ, az azonnali információ, a fénysebességgel terjedő információ szintjén. (...) [M]a minden, a hadügyek fejlesztésével kapcsolatos munka a szóban forgó információs háború megszervezésére irányul, amely háborút már teljesen új technológiák segítségével lehetne kirobbantani, a cyber-térre, azaz a kibernetikus térre építve, amelyről az Internettel kapcsolatban lépten-nyomon hallunk.”²¹⁴ Ha az amerikai kormányt a multinacionális cégekkel helyettesítjük be, máris mintha a *Sprawl*-trilógia

²¹³ I. m.: 82.

²¹⁴ *Beszélgetés Paul Virilioval*, elektronikus példány.

cyberteréről lenne szó. A regények cselekményének kulcsmozzanatai ebben a térben – paratérben – mennek végbe, ugyanakkor a legnagyobb cégeket és bankokat is megtaláljuk itt, amint tranzakciókat bonyolítanak és védelmi rendszereket működtetnek a másik kémei ellen. Ebben az virtuális környezetben állandó és – sebességét tekintve – rendkívül felgyorsult háború folyik az információért, mely az egész regény szempontjából kulcsfontosságú „szereplő.” Az információ a hatalom szimbóluma, fontos pozíciót tölt be a világban és fizetőeszközként is működik. Wintermute a Case-t meggyógyító klinikának például azzal a technikával és a használatára vonatkozó instrukciókkal fizet, melynek segítségével a klinika rendbe hozza Case idegrendszerét,²¹⁵ de az egész munka, amire Wintermute a szereplőket felbérel, gyakorlatilag egyetlen szóért folyik. Az információ alapvető szervező erő a regény világában, csakúgy mint a mi posztindusztriális világunkban is egyre inkább az – talán nem csupán Virilio szerint.

Az infoszférában folytatott háború alapvető feltétele a virtuális valóság. Ezzel „egy párhuzamos világot kezdtünk létrehozni. Mintha (...) egy »sztereóvalóság« lépne életbe. A valóság új értelmezést nyer azáltal, hogy megjelenik egy virtuális tér, és mintegy ráépül a valóságos térre.”²¹⁶ A fizikai valóság változik meg a cyberter által, hiszen nem szabad elfelejteni, hogy ez a nem teljesen fizikai tér nagyon is valóságos; nem kevésbé valóságos, mint a fizikai tér. A valóság megkétszereződik és két valósággal kell számolni, melyek hatással vannak egymásra, nem függetlenek és kölcsönhatásban állnak. Ez az új tér Virilio szerint a végső gyarmatbirodalom, mely csak arra vár, hogy meghódítsák.²¹⁷

A telekommunikáció ilyen fejlett szintjén viszont számolnunk kell a „totális balesettel” is. A totális baleset fogalmát is Virilio vezeti be: „Valahányszor feltalálunk egy technikai újítást, »feltalálunk« egyben egy újfajta balesetet, egy akcidentst, mely az adott szubsztanciát jellemzi. Tehát a vonatot a vasúti szerencsétlenség, az elektromosságot az áramütés, a hajót, tengerjárókat a hajótörés és így tovább. De ezek »helyi« balesetek, vagyis egy adott helyszínhez köthetők. Azonban a telekommunikációval, és az ezt jellemző azonnalisággal és közvetlenséggel, a totális baleset lehetőségét »találtuk« fel.”²¹⁸ Virilio gondolatmenete a szubsztancia és

²¹⁵ William Gibson: *Neurománc*, 40.

²¹⁶ *Beszélgetés Paul Virilioval*, elektronikus példány.

²¹⁷ Vö: I. m.: 6.

²¹⁸ I. m.: 3.

akcidencia metafizikus szembenállását, szembeállíthatóságát használja fel ötletes módon. A szubsztanciális, valami lényegi – jelen esetben a technikai újítás lényege – az akcideniális valami járulékos. Az *accident* ugyanakkor balesetet is jelent, mely mindig járulékos következménye (vö: collateral damage), mellékes jellemzője az új szubsztanciának, ami azonban nem választható le róla. Ebben a totális balesetben már nem az anyagnak vagyunk a részei, melyben az esemény végbemegy, hanem magának a balesetnek – így válik korlátlaná az információs baleset. Ha egy ilyen esemény bekövetkezne a világon mindenütt hatással lenne az emberekre.

Az információs bomba effajta robbanásának lehetősége a *Neurománc*ban is bejelentődik, sőt, az információs bombát élesítik is. A mátrix öntudatra ébredése egy totális baleset felé megtett lépésként is értelmezhető. *Neuromancer* és *Wintermute* mesterséges intelligenciák – nem emberek, de nem is gépek – összeolvadva azonosak lesznek a mátrixszal, vagyis maga a cybertér az, ami öntudatra ébred. Az emberi kontroll – ha volt egyáltalán valaha – megszűnt efölött a virtuális tér fölött, legföljebb szemlélheti azt, hogy mi megy végbe itt, de közbelépésre már nincs lehetőség. A totális baleset réme sejlik fel az első regény befejezésében Case sikeres munkájának gyümölcseként. Létrejött a legkomplexebb emberi találmány, egy önállóan gondolkodó mesterséges entitás, amely saját világának korlátlan ura és nincs fölötte többé az ember akarata.

Nem csak a mátrix istenként tűnik fel az MI, hanem – ahogyan a negyedik fejezetben láttuk – Case is istenként tekint rá. A mátrix az ő számára a Paradicsom, és az marad azután is, hogy *Wintermute* és *Neuromancer* egymással összeolvadva válnak a mátrix teljességévé. Case a technika bálványimádója, minden fenntartás nélkül él a technikával, sőt lételeme az, ahogyan a szöveg több alkalommal gondosan rá is mutat erre, időről-időre aláhúzva ezt az állítást. A fenntartások nélküli viszonyulás a technika vívmányaihoz – bálványimádás. „[E]bben a pillanatban mindannyian a technika bálványimádóivá kezdünk válni. Ha majd mi is küzdeni fogunk a technika ellen ugyanúgy, ahogy Jákob tette, attól a naptól bennem is újjáéled majd a technikába és a filozófiába vetett hit.”²¹⁹ Virilio szerint a technikai bálványimádás kora elkezdődött, és erre egyértelmű jelek utalnak. A *Neurománc* egyik értelmezése szerint azt mutatja meg, mi történik az emberrel akkor, ha fenntartások nélkül hisz a technikában; olyan veszélynek teszi ki magát, ami gondos kritikai magatartással elkerülhető lett volna. Ez

²¹⁹ I. m.: 9.

nem azt jelenti, hogy a technika alapvetően rossz, és jelen dolgozat szerzőjétől távol áll minden általános emberire vagy a technikára vonatkozó végső, morális tanulság levonása. Haladjunk tovább Virilio gondolatmenetén, aki szerint a technikával kapcsolatban felmerülő minden felelősség az embert terheli. „[A] technika (...) kizárólag akkor lehet hasznos, ha küzdünk az általa hordozott rossz ellen.”²²⁰ Ez a fajta mérlegelő távolságtartás, mely kérdéseket tesz fel a technikával kapcsolatban, egyfajta bölcsesség, ami – úgy tűnik – a *Neurománc* világában hiányzik az emberekből. Ők már istenné emelték a technikát. „A hatalomvágy benne foglaltatik az emberi alkotásban. Mindennek, amit ember alkotott, hatalma van a továbbfejlődésre. És éppen a vallások vagy a filozófia nyújtotta bölcsességen múlik, hogy ennek a továbbfejlődésnek gátat vessenek. Nincs olyan bölcsesség, amely ne lenne egyben fékező erő. Mindenfajta bölcsesség fékező erő. A részecskegyorsítóban nem találjuk a bölcsességet – csak a hatalom őrjöngését.”²²¹

Gibson regénye a Virilio által mondottak fényében értelmezve aprólékosan árnyalva mutatja be a technika szerepét egy lehetséges jövőben, ami egyre több ponton megvalósulni látszik. Ebből a perspektívából szemlélve Gibson trilógiája annak története, hogyan emelte az ember végül maga fölé istenné a technikát, és hogyan vesztette el fölötté az uralmát. Ez sokkal rétegzettebben jelenik meg annál, mint ahogyan az megnyugtató lenne: egyáltalán nem egyértelmű, hogy milyen döntések – milyen „jó” és milyen „rossz” döntések – vezettek odáig, minthogy valószínűleg lehetetlen effajta nodális pontokat meghatározni. Amennyiben a technika az ember létmódjához hozzátartozó alakzat, akkor e veszélynek az elkerülése talán nem is lehetséges. Ám a *Neurománc* világának őrült gyorsaságában egyébként sem lenne idő megállni és mérlegelni. Döntést kell hozniuk a szereplőknek anélkül, hogy volna idejük végiggondolni a következményeket. A technika ördöge csalja őket csapdába: az általa diktált gyorsaság, mely gyakran ajándéknak tűnik, elveszi tőlük a bölcsesség lehetőségét. Mindemellett „szeretnünk kell a technikát – szó sincs arról, hogy át kellene hártanunk a technikára azt a felelősséget, ami minket, embereket terheli.”²²² Ugyanakkor „ma a legnagyobb szükség arra van, hogy ellenállókká váljunk. Ellenállókká kell válni. Ellenállást kell kifejtteni – ahogy egy elektromos ellenállás is lehetővé teszi ugyan az áram továbbhaladását, de akadályozza is; ellenállás nélkül minden elég, minden romba

²²⁰ I. m.: 8.

²²¹ I. m.: 8.

²²² I. m.: 8.

dől.”²²³ Virilio mondatát úgy is átfogalmazhatnánk, hogy punkká kell válni, mely már magában is foglalja az ellenállás értelmetlenségét. A cyberpunk antihősei, ellenállói a legmodernebb technológiát használják. Aki ettől elzárkózik, nincs olyan pozícióban, hogy bármilyen mértékben is számottevő hatást kifejtson a világra.

A Virilio-féle kritikai megjegyzések felől olvasva Gibson szövegét egy moralizáló és szentimentálisan apokaliptikus olvasatot kapunk, amelynek azonban legalább annyi relevanciája mindenképpen van, hogy bekerülhessen egy a Sprawl-trilógia értelmezéséről szóló dolgozatba. A technikáról folyó szakmai-, kritikai- és közbeszédet igen gyakran töltik meg a Virilióéhoz hasonló szölamok. Természetesen nem ok nélkül. Így aztán a trilógiának létezhet egyfajta morális olvasata is, mely az ember felelősségét hangsúlyozza a technika felhasználásának, életünkbe való beemelésének tekintetében. Ez persze nem a legproduktívabb értelmezési stratégia, melyet e szövegekkel kapcsolatban működtetni lehet, minthogy vak marad a regények finom részleteire és csupán a disztópia műfaja felől olvasható, könnyen megragadható, elsődleges jelentéseket hozza játékba. Ugyanakkor hiba volna elfelejteni, hogy ez a fajta elsődleges jelentés biztosítja a világnak azt a semmivel össze nem téveszthető ízt, mely Gibson regényeit a cyberpunk alapszövegeivé avatta.

²²³ I. m.: 9.

7. A gomi logikája

*„The only people who can view Neuromancer as a dystopia
are people living in a condition of
extraordinary privilege.”²²⁴
– William Gibson*

Bár a Sprawl-trilógiát mind a kritikusok, mind az interpretátorok rendkívül sokszínűen közelítik meg, abban általában mindenki egyetért, hogy e regények disztópiák. A fejezet mottójául választott mondat 2012-ben hangzott el Gibson szájából egy torontói közönségtalálkozón január 12-én.²²⁵ Hosszas gondolkodásra késztetett. Nem csupán amiatt, mert ez a regény kizárólag a világnak azon a parányi részén tekinthető disztópiának, ahol az emberek megengedhetnek maguknak olyan úri hóbortokat, mint amilyen az (irodalom-)olvasás. Könnyedén megnevezhetünk olyan helyeket a Földön, ahonnan boldogan menekülnének az emberek a Sprawl antihumanista világába. Önmagában azonban nem ez az állítás gondolkodtatott el, hanem a váratlan nézőpontváltás, amit alkalmazott. Soha nem jutott eszembe nem disztópiaként olvasni a *Neurománcot*. Már akkor is annak olvastam, amikor először vettem kezembe a könyvet, csak éppen nem igazán tudtam még, hogy mi fán terem a disztópia. Ami igazán elgondolkodtatott, az az, hogy vajon milyen nézőpontokat lehetne még megváltoztatni azért, hogy a szöveg egy frissebb értelmezéséhez jussunk el. Vajon milyen prekonceptiókat lehetne még felülvizsgálni a trilógia interpretációjával kapcsolatban?

E „Króm” címet viselő fejezetben a Sprawl-trilógia olyan olvasatát, olvasatait mutattam be – reményeim szerint inkább több, mint kevesebb sikerrel – melyek alapjául a metafizikai gondolkodás kritikáját elvégezni megkísérlő posztmodern gondolkodási irányzatok, legfőképpen a dekonstrukció, szolgálnak. Mindezzel egyfelől az volt a célom, hogy megmutassam annak a Samuel Delanytól származó állításnak a tarthatatlanságát, miszerint Gibson regényeit és általában a cyberpunkot csupán a

²²⁴ Csupán azok az emberek olvassák a *Neurománcot* disztópiaként, akik rendkívül kiváltságos körülmények között élnek.

²²⁵ A beszélgetés két részletben a YouTube-ra is felkerült, a mottóul szolgáló mondat a második részben hangzik el. Ezt a részt linkelem: <https://www.youtube.com/watch?v=ZeQ5xeX-PaM> A szóbanforgó mondat 14:38-nál található.

science fiction története felől olvasva lehet megérteni. Ez az állítás megkísérli egyetlen irodalmi hagyományba – egyébiránt nagyon gazdag irodalmi hagyományba – zárni e regényeket, ezzel leszűkítve a szövegek szemiotikai lehetőségeit és ellehetetlenítve olyan interpretációs kísérleteket, melyek képesek volnának e lehetőségeket – heideggeri fogalommal élve – feltárni, kitermelni. Másfelől – de az előző törekvéssel összefüggésben – fel akartam mutatni azokat az értelmezési pozíciókat, ahonnan szemlélve Gibson regényei beírhatók a huszadik század nagy irodalmi és filozófiai irányzatainak sorába. A *Sprawl*-trilógia regényei mélyen gyökereznek a világirodalmi hagyományban, miközben a korai nyolcvanas évek kurrens filozófiai diskurzusának alapkérdései is rendre megjelennek a kötetekben. Természetesen mindez nem azt jelenti, hogy e regények egyszerűen ráolvashatóak volnának egy-egy eszmetörténeti irányzatra, vagy hogy az azok által felvetett problémákat mechanikusan megismételnék. Sokkal inkább arról van szó, hogy az egy – foucault-i terminussal élve – episztémében felmerülő tudományos, kulturális kérdések egymástól függetlenül felbukkannak a legkülönbözőbb diszciplínákban és a legkülönbözőbb kulturális termékekben. Ez pedig azt is jelenti, hogy Gibson trilógiája érvényes módon veti fel a századvégi gondolkodás legégetőbb kérdéseit.

Az értelmezés során a trilógia első mondatából kiindulva igyekeztem a kötetek azon szöveghelyeit kiemelni, melyek egyértelműen a nyugati metafizikát felépítő oppozíciópárok módszeres felforgatását és dekonstrukcióját hajtják végre, ezzel rámutatva arra, hogy a trilógia egyetlen dekonstruktív aktusként is értelmezhető, mely kérdéssé teszi az olvasáshoz, a jelentéshez és a valósághoz való viszonyunkat, ezekről való gondolkodásunkat. Reményeim szerint mindez valamifajta összhangban állt a „Karbon” fejezetben felvetett Heidegger-féle technika interpretációval, noha a kapcsolódási pontokat csupán vázlatosan állt módomban jelezni. Az isten, ember, gép, természet és technika viszonyainak áttekintése mellett a virtualitás és a fizikalitás szféráit is megvizsgáltuk. Mindezek együtt alkotják a *Sprawl*-trilógia dekonstruktív olvasatát vagy inkább dekonstruktív olvasatait, figyelembe véve, hogy nincs szó egyetlen, tökéletesen illeszkedő, hermetikusan záródó interpretációról – ez soha nem is volt célja ennek a dolgozatnak. A „Króm” fejezet voltaképpen tehát a Gibson-regények a metafizikai törekvéseket szétziláló, dekonstruktív erőket mozgósító teljesítményét reprezentálja.

A fejezet zárásaként – és az újabb interpretációk felé való törekvésem részeként – azonban szeretnék körüljárni egy a könyvekből származó utolsó terminust. Ez a gomi. Kovács Sándor s.k. „*Gomi*”: *A retróról W. Gibson Sprawl-trilógiája ürügyén*²²⁶ című páratlanul inventív, épp ezért bosszantóan rövidnek tűnő tanulmányát fogom segítségül hívni gondolatmenetem bemutatásához. Kovács a gomi fogalmát a retró felől közelíti meg, amit pedig Baudrillard szimulakrumelmélete felől értelmez. Baudrillard és a retró a mi szempontunkból most nem fontos, ezért e mondatnál többet nem is szentelünk nekik. Vessünk egy pillantást a másik fogalomra. A *Mona Lisa Overdrive* című regényben két ponton olvashatunk a gomiról:

[Ö]sszehajtható acélasztalok mellett vonultak el, amikre tépett bársonyfüggönyökön ezernyi ezüst-, kristály-, réz- és porcelántárgy volt kirakva. Kumiko csak bámult, amikor Sally végigvonszolta őt egy sor koronázási díszvál meg pofaszakállas Churchill-teáskanna előtt. – Ez mind gomi – kockáztatta meg Kumiko, amikor megálltak egy útkereszteződésnél. Hulladék. Tokióban a régi, hasznavehetetlen holmikat szemétnek tekintették. Sally farkasmódra elvigyorodott. – Ez Anglia. Itt a gomi az egyik legfőbb természeti erőforrás.²²⁷

(...)

Gomi.

Tokió szárazföldi területének harmincöt százaléka gomira épült, azokra a földsávokra, amiket évszázados szisztematikus hulladéklerakással hódítottak el az öböltől. Japánban a gomi erőforrásnak számított, amit menedzselni kell, összegyűjteni, átválogatni, gondosan elhelyezni.

London viszonya a gomihoz áttételesebb volt, összetettebb.

Kumiko szemében a város nagy része gomi volt, csupa olyan

²²⁶ Kovács Sándor s.k.: „*Gomi*”: *A retróról W. Gibson Sprawl-trilógiájának ürügyén*. In: Milián Orsolya és Odorics Ferenc (szerk): *Retró* (Budapest – Szeged: Gondolat Kiadó – Pompeji; 2013). 7-22.

²²⁷ William Gibson: *Mona Lisa Overdrive*, 455.

struktúra, amiket a folyton új építési területekre szomszédos japán gazdaság már rég elemésztett volna mérhetetlen mohóságában. Ám ezek a struktúrák – még Kumiko számára is – az idő szövedékét jelképezték, minden falat kezek nemzedékei húztak fel a folyamatos újjáépítés forgatagában. Az angolok megbecsülték a gomijukat, és tiszteletüknek oly módon adtak kifejezést, amit Kumiko csak most kezdett érteni: benne éltek.

A gomi a Sprawlban valami más volt: tápanyagban gazdag televény, rothadó massa, amelyből acél- és polimerpenész sarjadt szerteágazón. A várostervezés látszólag teljes hiánya már önmagában elegendő volt, hogy elszédítse, olyannyira szöges ellentétben állt kultúrája értékrendjével, amelyben a rendelkezésre álló földterületek hatékony kihasználása igen előkelő helyet foglalt el.²²⁸

A gomi japán eredetű fogalom, régi tárgyak gyűjtőneve, melyek a civilizáció, a kultúra egy előző állapotához tartoznak. Japánban a beépítésre felhasználható helyekből folyamatos hiány van, ezért a gomit nem tekintik másnak, csupán hulladéknak, szemétnek. E lepakolt hulladék segítségével hódítanak el területet a tengertől, melyre aztán építkezni lehet, így nyerve további területeket a kultúrának, így építve tovább a civilizációt. Így a kultúra mindig az előző hulladékára, romjaira épül. E romok képezik az új kulturális állapot alapjait – a pszichoanalízis diszkurzusában akár „az egyéni és kollektív tudatalattival”²²⁹ is azonosíthatjuk.

Érdemes megfigyelni, hogy mennyire más státusza van a „gominak” a regényvilág Európájában és Amerikájában, pontosabban Londonban és a Sprawlban. Londonban a japánok által hulladéknak tartott „gomi”, voltaképpen erőforrás, a kulturális emlékezet fontos része, melyet kifejezetten óvni kell, és amelyet minden következő nemzedék valahogyan beépít a saját életterébe ahelyett, hogy egyszerűen eliminálná azt, és az elbontott struktúrák fölé újakat emelnének. A gomi Londonban a hegeli *Aufhebung*, a megszüntetve-megőrzés logikája szerint működik, amennyiben a

²²⁸ Uo: 539.

²²⁹ Kovács Sándor s.k.: „Gomi”: A retróról W. Gibson Sprawl-trilógiájának ürügyén, 15.

régi beépül az újba, jóllehet eredeti funkciója föloldódik az új struktúrában. A kultúra mindenkor jelenlegi állapota tehát a régi állapot és az új elképzelések szintéziseként létezik.

Talán a Sprawl az a hely, mely a legkevésbé viszonyul reflektáltan a gomihoz. Itt is jelen van, nem temetődik el láthatatlanul, de mindig jelenlévőn az újabb építészeti struktúrák alatt, ahogyan az Japánban történik. A Sprawl spontán burjánzó komplexum, melyet nem várostervező mérnökök konstruáltak gondos számítások alapján.

A regények legfontosabb színtereiben tehát különböző formában, de jelen van a gomi. Amennyiben ezt a gomit mint az irodalmi struktúrák és működések metaforáját tekintjük, akkor különböző lehetséges interpretációs stratégiákat kapunk, melyek alapvető szubsztancialitást hordoznak, így „visszacsempészik” a metafizikát a trológia szövegébe éppúgy, mint a lehetséges olvasatokba.

Kovács két további példát is hoz a gomi és a retró működésére a regényben, mindkettő valahogyan a szubsztancialitáshoz és a humanista paradigmához köthető szövegelem. Az első példában a már általunk is tárgyalt mesterséges intelligencia szerepel, aki a *Számláló nullára* című kötetben „egy letűnt kor tárgyi emlékeit rendez el látszólagos összevisszaságban, értelmetlen kuszaságban, dobozokban úgy, hogy az így létrejövő installációkat az új civilizáció képviselői számára is átélhető esztétikai dimenzióba emeli.”²³⁰ A gépi intelligencia tehát átesztétizálja az előző kultúrából itt maradt gomit, valami újjá és értelmezhetővé lényegítve azt át.

A második példában az e dolgozatban egy másik kontextusban már szintén említett Dörzsölt karaktere jelenik meg, aki egy óriási roncstelepen, különböző alkatrészekből működő, bizonyos funkciókat ellátó robotszobrokat épít. E robotok funkcionalitása – egészen a regény egy bizonyos pontjáig – teljesen másodlagos, az esztétikai dimenziójuk az elsődleges. A gomi felhasználása itt is egyértelműen kimutatható. „[A]z alkatrészként használt elemek valóban megfosztódtak az eredeti szimbolikus rendben betöltött funkciójuktól, szerepüktől, jelentésüktől (...) mégis létrejött bennük egy olyan érték, amelyhez a regény szereplői a humanista paradigma értékei szerint kötődtek, azaz valamiféle új metafizikára leltek a szimuláción túl.”²³¹

²³⁰ Uo: 15.

²³¹ Uo: 15.

Mindezek után felvetődik a kérdés – Kovács Sándor kérdésével egybehangzóan –, lehetséges-e az, hogy a *Sprawl*-trilógia helyett, hogy dekonstruktív stratégiákat működtetne, inkább valamifajta új metafizikát épít? A regényeket átszövő mítoszok, a valamiféle transzcendenciára való – szinte folyamatos – utalás, egyáltalán, a metafizikai diszkurzus a regények több szintjén megragadható. A Változás Napja maga is mítosz, a fragmentálódott MI-k darabkái önálló entitásokká válnak, melyek a vudu szellempanteonjának rendje szerint értelmezhetőek. Vagy ahogyan Kovács Sándor maga is megjegyzi tanulmányában: „A *Neurománc* végén az egymás szétszakított másaiként egymásra találó, egyesülő és ezzel átlényegülő mesterséges intelligenciák képe keltette platonikus reminiszcenciákat nehéz volna eltagadni.”²³²

Lehetségesnek tartom tehát egy az eddig bemutatott interpretációktól eltérő, ám azokkal nagyon is összefüggő, azok folytatásainak tekinthető – metafizikus – olvasat felvetését, melyben még az eltörött is további egységekre bomlik, amelyek aztán egészet alkotnak. Úgy gondolom, mindez nincsen ellentmondásban az eddigi fejtegetésekkel. Az így létrejövő metafizika ugyanis szükségszerűen magán viseli a hozzá elvezető gondolatmenet lépéseinek jellegzetességeit. Vajon nem szükségszerű-e ugyanis, hogy a metafizikai fogalmak dekonstruálódásából egyfajta új metafizika szülessen, mely már nem azonos a dekonstrukció előttivel? A dekonstrukció mindig már a hagyomány része, nem valami olyasmi, amit mi adunk hozzá, ezért aztán szükségszerű, hogy a fogalmi gondolkodás során újra átrendeződjenek a jelentések. Ahogyan Derrida megjegyzi:

A dekonstrukció nem módszer, és nem is lehet azzá alakítani. Különösen ha a „módszer” szóban a technikai és procedurális jelentésre tesszük a hangsúlyt. (...) A dekonstrukció bekövetkezik, esemény, amely nem vár a szubjektum – vagy akár a modernitás – elhatározására, tudatosságára vagy megszerveződésére. Dekonstruálódik. (Ça se deconstruit). Ez az „az” (ça) azonban, ami dekonstruálódik, nem személytelen dolog, amelyet valamiféle egologikus szubjektivitással állíthatnánk szembe. (...) És a „dekonstruálja magát”-ban ez a

²³² Uo: 16.

„maga” – amely nem egy ego vagy egy tudat reflexivitása – ez maga az enigma.²³³

Nem lehetséges-e, hogy a szubjektum által felfogott, áttekintett és értelmezett dekonstrukciós stratégiák és ezen felfogások, áttekintések és értelmezések mélyén mindig is a gomi logikája működik? Innen szemlélve a Sprawl-trilógia konokul, már-már irracionálisan optimista szöveg, mely végtelenül hisz a jelentésben és e jelentés megtalálásában.

²³³ Jacques Derrida: *Levél egy japán barátához*, 4-5.

KOBALT

1. Bevezetés

*„Time moves in one direction, memory another.
We are that strange species that constructs artifacts
intended to counter the natural flow of
forgetting.”²³⁴*
(William Gibson)

Reményeink szerint az eddig bemutatott problémák és a regényekből származó szövegrészletek arról győzték meg az olvasót, hogy William Gibson – írásművészetének minden esetleges gyöngesége ellenére – olyan gondolkodó, akinek a technikára és a kulturális jelenségekre vonatkozó állításait érdemes komolyan venni és végiggondolni. Fikciós szövegei változatos módon, több nézőpontból közelítik meg a technika, az emlékezet, a virtualitás és az ember fogalmának kérdéseit, összhangban, ám nem egybevágóan a dekonstrukció és Heidegger filozófiájával, különösen nem Heidegger technikáról való gondolkodásának nosztalgikus vetületeivel.

William Gibson munkásságában ritkának mondható az az alkalom, amikor nem fikciós, prózai szöveget alkot, mégsem példa nélkül való. Esszéi olyan lapokban jelentek meg, melyek leginkább a technikával, a technikai újításokkal és ezek kultúránkra gyakorolt hatásaival foglalkoznak (ilyen például a *Wired* magazin, ahol Gibsonnak számos írása megjelent), de olyan nagynevű hírlapokban is, melyek mind az újságírás, mind a hírközlés szempontjából mértékadónak mondhatóak (mint amilyen a *The New York Times*). Ezekben a szövegekben sem távolodik el a fikciós munkái által körüljárt kérdésektől. Ami igazán izgalmassá teszi ezeket az írásokat, az az a tény, hogy bennük a polifonikusság és a fikció kerülőúttal nélkül lehetünk tanúi annak, hogy ez a technika iránt különösen érdeklődő, híresen problémaérzékeny szerző hogyan gondolkodik regényei tárgyáról, valamint a világról, melyben élünk, és a kultúráról, melynek részesei vagyunk. Mint majd látni fogjuk, az esszék által bemutatott világ „valósághoz” és „fikcióhoz” való viszonya még akkor is rendhagyónak mondható, ha tisztában vagyunk azzal, hogy egyetlen írás sem képes objektíven mutatni a valóságot,

²³⁴ „Az idő egy irányba mozog, az emlékezet egy másikba. Az a különös faj vagyunk, akik olyan eszközöket készítenek, amivel szembeszállhatnak a felejtés természetes folyamatával.”

ezért a legdokumentaristább alkotás is menthetetlenül fikciós. Gibson mintha épp ebből a sajátosságából igyekezne előnyt kovácsolni esszéisztikájában, és a fikciós írásainak formanyelvével mutatja fel a körülöttünk lévő világot. Gibson szemével nézve a világot a jelenünk is olyan, mint egy sci-fi regény.

Jelen fejezet második részében – a dolgozat utolsó állomásaként – Gibson „líráját” vesszük szemügyre. Kénytelenek vagyunk idézőjelek között hozni a szót, hiszen 2017-ig Gibson mindössze egy verset jelentetett meg, az *Agrippa (A Book of the Dead)* című hosszú,²³⁵ önéletrajzi elemekkel gazdagon tarkított szabadverset. E vers és a megjelenésének körülményei, a hozzá kapcsolódó könyvtárgy jellegzetességei gyorsan és tartósan magukra vonták a média és az elméletírók figyelmét. A University of California (Santa Barbara) Angol Tanszékén kutatócsoport is alakult, melynek tagjai a vers és a hozzá kapcsolódó jelenségek értelmezésének és dokumentálásának szentelik munkájukat, valamint ez a kutatócsoport üzemelteti a *The Agrippa Files* nevet viselő online projektet, melynek keretében minden az *Agrippával* kapcsolatos anyagot igyekeznek – ingyenesen – elérhetővé tenni.²³⁶

Az *Agrippa* különlegességét jelen dolgozat szempontjából leginkább az adja, ahogyan az emlékek problémáján keresztül kapcsolatot létesít egy olyan irodalmi hagyománnyal, melyet többek között Mallarmé, Blanchot, Borges és Proust nevével lehetne körvonalazni. Az irodalmi hagyomány e részével tartott örökléses kapcsolatról már a Króm fejezet „A virtuális” címet viselő alfejezetében is szó volt, így jelen fejezet „A Mechanizmus” című alfejezetében a líra felől közelítve is igyekszünk utat találni e gazdag alakzathoz. Az értelmezés során azonban észben tartjuk azt, hogy a versnek a kanonikus irodalmi tradíciókkal való lehetséges kapcsolata nem korlátozódik csupán erre a vonulatra, hiszen Gibson versének egyik legkiválóbb kutatója, Alan Liu *The Laws of Cool: Knowledge Work and the Culture of Information*²³⁷ című kötetében hosszasan foglalkozik azzal, hogy feltárja az *Agrippa* romantikus költészettel – mindenek előtt Wordsworth *Sorok a tinterni apátság fölött (Lines composed a few miles above Tintern Abbey, 1798)* című költeményével. Mivel értelmezésünk során leginkább a huszadik

²³⁵ Szabadfordításban: *Agrippa (A Holtak Könyve)*

²³⁶ Néhány kötetben megjelent tanulmány nem kerülhetett fel a projekt oldalára szerzői jogi okok miatt, ám – mivel az információ szabad akar lenni – általában ezek is elérhetőek az interneten.

²³⁷ Alan Liu: *The Laws of Cool: Knowledge Work and the Culture of Information*. (Chicago: University of Chicago Press, 2004.)

századi előzményekre fektetjük a hangsúlyt, a vers romantikus költészettel való kapcsolatát csupán jelezzük, de nem értelmezzük.

Az említett esszék és a vers olyan ritka jelenségeknek számítanak tehát az életműben, amennyire ritka a kobalt előfordulása a természetben. Ezért viseli e dolgozat harmadik és egyben utolsó nagy fejezete a „Kobalt” címet. Mivel a kobaltot leginkább csúcstechnológiájú eszközök előállítása során használják – mint amilyenek a gázturbinás repülőgép hajtóművek, a számítógépek háttértárai, vagy az orvosi implantátumok – e tulajdonsága reprezentálja, hogy a technika diskurzusától a továbbiakban sem távolodunk el.

2. A valóság fikcionalizálása

– Gibson esszéiről –

William Gibsont többnyire a fikciós szövegei révén ismeri az olvasóközönség hazánkban, hiszen olvasáspolitikai szempontból különös pozíció az övé. Regényei és novellái a spekulatív irodalom körébe tartoznak, leginkább a science fiction számos alműfajából valamelyikbe. A gibsoni életműben megfigyelhető egyfajta elmozdulás, mely a science fiction regényekben megidézett jövő felől a jelen felé közelít.

Habár az évtizedekkel távolabbi jövőben játszódó, a kibernetikát és a virtuális valóságot mint társadalmi és kulturális hatásokkal bíró technikai változásokat a témájává tevő cyberpunk után a múlt, mégpedig egy alternatív múlt felé indult el a Bruce Sterlinggel közösen írt *A gépezet (The Difference Engine)* című 1990-es regényben. Ekkor a mozgalommá terebélyesedő cyberpunk irányzat epigonjai még javában ontották a szövegeket, Gibson viszont már a steampunk tudatos, önálló alműfajjá válásából veszi ki a részét.²³⁸

A kilencvenes években íródott Híd-trilógiában²³⁹ Gibson már csupán éveket ugrik előre évtizedek helyett. A regények a technikai fejlődés okozta változásokat, traumákat tematizálják, és központi szerepe van bennük a virtuális valóságnak, illetve a nanotechnológiának.

²³⁸ Az elnevezés a „cyberpunk” analógiájára született a nyolcvanas évek végén, habár az alműfaj története ennél régebbre nyúlik vissza. A steampunk (vagy gőzpunk) az alternatív történelmi regény és a science fiction különös kombinációja, melynek lényegi eleme az anakronizmus, a nosztalgikusság és/vagy a retro. Az elnevezés utal a zsáner azon tulajdonságára, miszerint bizonyos markáns szövegeinek világában (gyakran egy viktoriánus pseudo-Anglia) a gőzenergiára épülő technológia az uralkodó, az elsődleges világunk elektronikus technológiája helyett. A technikai fejlődés azonban nem állt meg az egyszerű gőzgépeknél ezekben a szövegvilágokban, hanem új találmányokat, eszközöket eredményezett. Ezek a retro-futurisztikus gépezetek jellegzetes elemei a steampunk művészeti alkotásoknak, legyen szó irodalomról, képzőművészetről vagy filmről. A műfaj nosztalgikus dimenziója értékelhető az ember afféle vágyaként, mely egy olyan „ősi” vagy „természetes” iparra és technikára vonatkozik, amely az emberi érzékek léptékének megfelelő – azaz kézzel fogható, szemmel követhető, hallható, szagolható – módon működött (míg mindezzel szemben az elektronika olyan miniaturizációt hozott magával, amely ellehetetleníti az érzéki összhangot és ellenőrzést). Így a steampunk e nosztalgikusságában megfigyelhető egyfajta lappangó humanizmus is.

²³⁹ A Híd-trilógia kötetei: *Virtuálfény (Virtual Light; 1993)*, *Idoru (Idoru; 1996)*, *A holnap tegnapja (All Tomorrow's Parties; 1999)*

Az új évezred első évtizedében megjelent Blue Ant-trilógiában az író már nem helyezte a cselekményt a jövőbe.²⁴⁰ A szövegek világa „többé-kevésbé ugyanaz, amelyben élünk.”²⁴¹ Az első trilógiától kezdődően megfigyelhető a jelenhez közeledés a szövegvilágokban, ezzel párhuzamosan a hagyományos sci-fi-től való eltávolodás, melynek azonban már része volt a cyberpunk által megteremtett új hang, új nyelv is.

A 2012-ben megjelent *Distrust That Particular Flavor* című antológia különlegességét az adja, hogy az író közvetlenül a mi korunkra, a mi világunkra reflektál írásaiban anélkül, hogy egy fiktív jövő bemutatásának kerülőútját használná erre a célra.

A kötet huszonhat írást tartalmaz, esszéket és újságcikkeket egyaránt. A legkorábbi 1989-ben jelent meg, míg a legfrissebb 2012-ben. A kötet két olyan írást is magában foglal, melyek eddig máshol nem jelentek meg: a bevezetést (*Introduction: African Thumb Piano*) és az *Up the Line* című esszét; a huszonnégy további írás újraközlés.

Az írások témájuk szerint változatosak, ami miatt nehéz volna erőszaktétel nélkül felfűzni őket egy gondolatmenetre, ezért erre nem is teszünk kísérletet. A következőkben csupán néhány, eddigi témánk szempontjából fontosnak ítélt problémát mutatunk be – olykor csupán jelzés szintjén – melyeken keresztül rámutatunk a szerző értekező prózájának sajátos eljárás technikájára és amelyek tovább árnyalják a Gibson gondolkodására jellemző technikaképet.

A *Distrust That Particular Flavor* esszéinek fókuszában tehát azok a problémák, témák állnak, melyek már a fentebb említett fikciós szövegekben is körvonalazódtak, a műfaji különbségek miatt azonban e kötetben közvetlenebb módon férhetünk hozzá Gibson ezekről alkotott elképzeléséhez. Egyfajta burkolt témaként a technika alakzata sejlik fel, mely aztán meghatározza azt a pozíciót, melyből a további kérdések, tematikus tartalmak értelmeződnek. Alaptétele a szövegeknek, hogy a kulturális jelenségek végső soron a technicitás által szervezettek. Minden az esszéekben felbukkanó téma – legyen az a modern Japán állapota, a nagyvárosok értelmezése vagy a valóság-fikció viszonya – valahogyan az ember technikához való relációjára utal

²⁴⁰ A Blue Ant-trilógia kötetei: *Trendvadász* (*Pattern Recognition*; 2003), *Árnyvilág* (*Spook Country*; 2007), *Nyomtalanul* (*Zero History*; 2010).

²⁴¹ Angela Chang és William Gibson: „Q&A: William Gibson” in *PCMag*. 2007. január 10., <http://www.pcmag.com/article2/0,2817,2080922,00.asp>

vissza, ezen keresztül értelmeződik. Mégsem válik a terminus egyfajta mindent magyarázó metafizikai jelöltté, hanem megmarad egyes esetekre aktualizálható fogalomként.

Érdemes megjegyeznünk, hogy a technikára vonatkozó eszmefuttatásokat tartalmazó írások mellett találhatunk a kötetben két olyan szöveget is, mely ikonikus irodalmi alakokkal foglalkozik: Borgesszel és Orwell-lel. A kifejezetten rájuk koncentráló esszéken kívül más írásokban is előkerül mindkettőjük neve, rendszeresen visszatér hozzájuk a szerző, kétséget sem hagyva inspiratív hatásuk, a gondolkodására gyakorolt befolyásuk felől. Sőt, egy helyen közvetlenül rá is mutat, milyen szálak kapcsolják össze Orwell művészetét és a sajátját, nem csak a tematikai és formai hasonlóságok tekintetében – hiszen az *1984* és a *Neurománc* is disztópia, mely alapvetően rokonítja őket –, hanem akcidentiális tulajdonságok miatt is: Gibson szövegét ugyanaz a kiadó adta ki 1984-ben, amely Orwell korai szövegeit is megjelentette (a Victor Gollancz Ltd).²⁴²

Az esszékötet széles témagazdagsága miatt tehát csupán néhány alapvető problémakört érintünk a továbbiakban, hogy ezzel felvázoljuk a gondolkodás játékterét, az alapvonalakat, amelyek között a szöveg felteszi a maga kérdéseit. Amellett, hogy ezzel pillantást vethetünk a kötetstruktúrára, láthatóvá válik Gibson értekező prózájának sajátos módszere, mely nem meglepő módon a fikciós szövegeihez hasonló tropikus eszköztárral dolgozik.

A kötet azon esszéiben, amelyekben a szerző napjaink technikai állapotáról, a jelen innovációiról gondolkodik, legtöbb esetben a saját sci-fi eszköztárához hasonló módszerekkel írja le a vizsgált jelenségeket. Olyan heurisztikus rácsodálkozások ezek, melyek a valóságot tüntetik fel megvalósult science fictionként. Napjaink technológiai valósága fikcióként tűnik fel, legalábbis ami a narratív eszközöket illeti, így maga is sci-fivé válik Gibson értekező prózájában.

Ennek a jelenségnek az egyik oka, hogy Gibson igazat ad azoknak a felvetéseknek, miszerint a „Jövőnek” vége van, így a sci-fi a jelenre koncentrál. Erről a következőket mondja:

²⁴² Vö: William Gibson: „The Road to Oceania” in *Distrust That Particular Flavor* (New York: G. P. Putnam's Sons, 2012) elektronikus változat.

Senkit nem hibáztatnék, ha azt állítaná, hogy ez hasonló ahhoz a kijelentéshez, amely szerint a történelemnek vége van, és ugyanolyan ostobaság is. Ám valójában azt gondolom, hogy az ilyenek a nagy J-s Jövőről beszélnek, amely az én időmben kultusz volt, ha nem egyenesen vallás. A velem egykorú emberek a nagy-J-s Jövő kultúrájának termékei. Minél fiatalabb vagy, annál kevésbé vagy ennek a terméke. Ha tizenöt év körüli vagy ma, gyanítom egyfajta végtelen digitális Mostban élsz, egyfajta atemporális állapotban, melyet az egyre hatékonyabb közösségi protetikusan memóriánk tett lehetővé. Azt is gyanítom, hogy nem tudsz erről, mert, ahogyan az antropológusok mondják, senki nem ismerheti meg a saját kultúráját. A Jövő, nagy J-vel, legyen az a kristályváros a domb tetején vagy a radioaktív poszt nukleáris senkiföldje, nincs többé. Ami előttünk van az pusztán... sokkal több dolog. Események. [...] A Nincs Jövő újonnan felfedezett állapota, véleményem szerint, nagyon jó dolog.²⁴³

Ugyanez az állapot lehetetlenítette el a science fiction hagyományos formáinak hiteles továbbélését. A „Jövőnek” az a képe, melyből a zsáner számos alkotása merített, és amelyet ugyanakkor nagymértékben formáltak is ezek az alkotások, eltűnni látszott. Gibson evolválódó prózája – mely a jövő felől a jelen felé haladt a világháttér megválasztását tekintve – ennek fokozatos felismerését jelenti, mígnem a Blue Ant-trilógia már úgy beszél a jövőről, hogy valójában a jelenről beszél. Erre utal Gibson híres mondata is, mely a trilógia mottójává vált – noha egyik regény sem tartalmazza: „A jövő már itt van... csak nem egyenlően oszlik el a világban.” A mi világunkat, a mi

²⁴³ William Gibson: „Talk for Book Expo” in *Distrust That Particular Flavor*.

„I wouldn't blame anyone for assuming that this is akin to the declaration that history was over, and just as silly. But really I think they're talking about the capital-F Future, which in my lifetime has been a cult, if not a religion. People my age are products of the culture of capital-F Future. The younger you are, the less you are a product of that. If you're fifteen or so, today, I suspect that you inhabit a sort of endless digital Now, a state of atemporality enabled by our increasingly efficient communal prosthetic memory. I also suspect that you don't know it, because, as anthropologists tell us, one cannot know one's own culture. The Future, capital-F, be it crystalline city on the hill or radioactive postnuclear wasteland, is gone. Ahead of us, there is merely... more stuff. Events. [...] This newfound state of No Future is, in my opinion, a very good thing.”

korunkat teszi meg a regények helyszínéül, ám azok ettől még nem tűnnek kevésbé sci-fi szövegeknek (az ábrázolt kor pedig kevésbé jövőbelinek). Mindaz, ami a mi korunk jelensége, újdonsága és technikai innovációja, olyan heurisztikus attitűddel ábrázolódik a regényekben, mintha a spekulatív fikció legpontosabb előrejelzése volna a jövő eszközeire, jelenségeire vonatkozóan. Mindez igaz az esszékötet azon írásaira is, melyek napjaink (vagy az írások keletkezési idejének) technikai jelenségeire reflektálnak. Ennek a narratív technikának az is előnye, hogy distanciát képez a szerzőt is, olvasóját is körülvevő technikai környezettől és megpróbál úgy reflektálni arra, mintha nem állnánk vele közvetlen kapcsolatban. Természetesen ez a módszer nem képez valódi hermeneutikai távolságot a reflektáló és a reflexió tárgya között, viszont tagadhatatlanul szaporítja az érvényes nézőpontokat, ami hozzájárul a napjaink technikai jelenségeiről való kritikai gondolkodás árnyalásához. Az emberi fejbe ültetett chipekről profétáló jóslatok eltűnnek a kristályvárosokkal és a posztapokaliptikus senkiföldjével egyetemben, hogy átadják a helyüket a technika és ember közötti finomabb és valójában már jelenünkben is általánossá váló kapcsolatról szóló beszédnek. A gibsoni próza – legyen szó fikcióról vagy nem fikciós szövegekről – tétje mindig is ez volt, ennek a kapcsolatnak a megértése.

A fentebb idézett beszédében a következőket mondja a szerző:

A valóságos huszonegyedik század történéseit gazdagabbnak, különösebbnek, jóval szerteágazóbbnak találom, mint bármilyen valaha elképzelt huszonegyedik századét. És ezt a science fiction eszköztárával lehet kibontani. Nem igazán látom, hogyan lehetne más módon kibontani, mivel annak nagy része igen nagymértékben hasonlít a science fictionhoz, kiegészítve a napi szintű kognitív disszonanciával, amit most már teljesen magától értődőnek veszünk.²⁴⁴

²⁴⁴ Uo. „I found the material of the actual twenty-first century richer, stranger, more multiplex, than any imaginary twenty-first century could ever have been. And it could be unpacked with the toolkit of science fiction. I don't really see how it can be unpacked otherwise, as so much of it is so utterly akin to science fiction, complete with a workaday level of cognitive dissonance we now take utterly for granted.”

Vagyis Gibson szerint nem csupán az ő prózájának sajátossága az, hogy a spekulatív fikció eszközeivel reflektál a jelenre, oly módon, hogy a narráció világa maga is az elsődleges világunk egy elképzelt jövő helyett, hanem az a huszonegyedik századnak magának lényeges vonása, hogy így módon értelmezhető. Századunk világa olyan világ, mely a science fiction eszközeivel írható le. Ennek oka az, hogy a klasszikus science fiction által elképzelt jövő technikai újításai közül rengeteg megvalósult vagy megvalósulni látszik. A huszadik század elején csupán a fantasztikus regények lapjain létező űrrakéta, a holdutazás vagy a tömegpusztító fegyverek mindegyike valósággá vált valamivel több mint fél évszázadon belül.

Alighanem az egyik legizgalmasabb témája az esszéknek a valóság és annak fikciós reprezentációja, illetve ezek lényegi viszonya. A technika felől megközelített huszonegyedik század természetéről viszont nem lehet érdemben szólni anélkül, hogy ne vizsgálnánk a technikát használó ember életterét: a városokat. Tokió, New York és London visszatérő témák a kötetben, de Szingapúr és Shanghai is megjelenik egy-egy írásban. Míg ez utóbbiak jóformán esetlegesen kerülnek szóba – Shanghai például egy a várost bemutató fotóalbumhoz írott előszóban – addig az előbbi három voltaképpen megkerülhetetlen elemei Gibson napjaink kultúrájáról alkotott nézeteinek.

A város az a terep, ahol egy kultúra történik, legalábbis a modern kultúrák esetében. Ez a terep azonban maga sem leválasztható, esetleges eleme a kultúrának, hanem aktív része annak. Gibson nem objektumokként vagy objektumok halmazaként, nem is az ugyanazon a területen élő emberek csoportjaként gondolja el a várost, hanem eseményként. Egy város mindig megtörténik, mindig éppen történésben van, és mint ilyen, az interpretáció állandó tárgya is. A végbemenő események pedig módosítják a város „szövegét”, úgy, hogy végleg rajta hagyják nyomaikat, ahogyan az történt a 9/11-es terrortámadások kapcsán New Yorkkal is:

Tavaly vittem el mindkét gyerekemet először New Yorkba.
Hálás vagyok azért, hogy mindketten láthatták, első alkalommal,
még azelőtt, hogy a szöveg jelentése így örökre megváltozott
volna.²⁴⁵

²⁴⁵ William Gibson: „Mr. Buk’s Window” in *Distrust That Particular Flavor*.

Gibson tehát még a terrortámadások előtt vitte el gyermekeit New Yorkba, akik még – az előző fejezetek terminológiáját használva – a történelmi csomópont előtt ismerhették meg a várost. Az efféle történetek beíródnak a városok szövegébe, történetébe, megváltoztatják a bennük lakó emberek életét, a bennük működő kultúra arculatát. A város szövegének megváltozása nem elkerülhető folyamat, hanem az eseménylét természetének következménye. „New York nagyszerű város, és mint ilyen, központi szerepet játszik a civilizáció történetében. A jelentős városok viselhetnek, és mindig viselnek is ilyen sebeket.”²⁴⁶

A technikai innovációk pedig arra is hatással vannak, hogyan értjük meg a környezetünket, vagy máshová helyezve a hangsúlyt, a technikai innovációk környezetünk megértésének és általában a megértésnek is az eszközei. A városok megértése kapcsán írja Gibson a következőket:

A walkman megváltoztatta a városok megértésének módját. Joy Division-t először walkmanen hallottam és utána képtelen voltam elválasztani a zene zord fenségességének tapasztalatát a zenébe burkolózott felgyorsult városi mozgás örömének első heves felfedezésétől.²⁴⁷

A *Rocket Radio* című szöveg, melyből a fenti részlet származik, 1989-ben íródott. Azóta természetesen már a walkman és a discman, de még a hagyományos mp3 lejátszó is elavult (néhány év múlva pedig talán a walkman kifejezést is érdemes lábjegyzetben megmagyarázni), ám a szóban forgó jelenség – más eszközök által közvetítve – nagyon is ismerős, és a hétköznapiok részévé vált. Ami igazán figyelemre méltó, az az, hogy ezeket a mobileszközöket nem csupán egyetlen funkcióra (zenelejátszásra, telefonálásra stb.) tervezték, hanem jóval kompaktabbak. Funkcionalitásuk tekintetében hibridek.

„Last year I took each of my children for a first visit to New York. I'm grateful now for them both to have seen it, for the first time, before the meaning of the text was altered, in such a way, forever.”

²⁴⁶ Uo. „New York is a great city, and as such central to the history of civilization. Great cities can and invariably do bear such wounds.”

²⁴⁷ William Gibson: „Rocket Radio” in *Distrust That Particular Flavor*.

„The Walkman changed the way we understand cities. I first heard Joy Division on a Walkman, and I remain unable to separate the experience of the music's bleak majesty from the first heady discovery of the pleasures of musically encapsulated fast forward urban motion.”

Hibridizálódtak. Ez pedig igazolni látszik a szerző egy későbbi kijelentését, melyet korábban, más szempontból már értelmeztünk:

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

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

Szóval nem hiszem, hogy a számítógépek rovarszerűen kúsznak be majd lényünk legintimebb szakadékaiba, sokkal inkább az emberiség kúszik belé rovarszerűen annak a jelenlétnek a fényébe és árnyékába, melyet mi fogunk megalkotni, melyet már alkotunk most is, és ami – számomra úgy tűnik – már elkezdett újraalkotni minket.²⁴⁸

²⁴⁸ William Gibson: „Will We Have Computer Chips In Our Heads?” in *Distrust That Particular Flavor*. „I very much doubt that our grandchildren will understand the distinction between that which is a computer and that which isn't.

Or, to put it another way, they will not know »computers« as any distinct category of object or function. The idea of a device that »only« computes will perhaps be the ultimate archaism in a world in which the fridge or the toothbrush are potentially as smart as any other object, including you. A world in which intelligent objects communicate, routinely and constantly, with each other and with us. In this world, there will be no need for the physical augmentation of the human brain [...]. You won't need smart goo in your brain, because your fridge and your toothbrush will be very smart indeed, enormously smart, and they will be there for you, constantly and always.

So it won't, I don't think, be a matter of computers crawling buglike down into the most intimate chasms of our being, but of the humanity crawling buglike out into the dappled light and shadow of the presence of that which we will have created, which we are creating now, and which seems to me to already be in process of re-creating us.”

Az ember és gép összekapcsolódásának, fúziójának az eddigi elképzelésektől eltérő képe jelenik itt meg. A nyolcvanas években vizionált kibernetikával kiterjesztett ember alakja meghaladottá vált. Fontos hangsúlyozni, hogy nem az ember és a gép egyesülésének gondolata vált túlhaladottá, hanem annak elképzelt módja. A huszonegyedik század technikája jóval kifinomultabb, mint amilyennek a nyolcvanas években bármikor is elképzelték, így az olyan durva megoldások, mint a szürkeállományba ültetett chipaljzatok, melyeket mikroelektronika köt össze az idegpályával, anélkül avultak el, hogy egyáltalán valóra váltak volna.

Ugyanakkor a számítógépes hálózatok, az internet és a különböző telekommunikációs technológiák széles körben elterjedtté váltak, a hétköznapiak részét képezik. E század emberét gépek veszik körül, melyekkel folyamatos fizikai kapcsolatban van, és amelyek kommunikálnak vele. Így valósult meg a nyolcvanas évek ember-gép hibridének (rém)álomképe, a globális hálózatok révén, melyeknek mi magunk is részesei vagyunk.

A science fiction kiborgja szó szerint hús és gép kimérája volt.

A világ kiborgja a kiterjesztett emberi idegrendszer: film, rádió, televízióközvetítés és a percepció olyan mélységes változása, amelyet – úgy hiszem – még nem értettünk meg. Televíziót nézve, mindannyian egy elektronikus agy részévé válunk.

Kiterjesztettek lettünk.²⁴⁹

Részei vagyunk tehát az információs hálózatnak, benne élünk, éppúgy, mintha egy város volna. Gibson szerint az is: „[A net] nem volt tervezett; csupán megtörtént, történik. Történik, ahogyan a városok történnek. Ez egy város.”²⁵⁰ Bár virtuális, nem kevésbé valós hatással bíró, mint egy fizikai város. A mi világunk internete sokkal hozzáférhetőbb hely, mint amilyen a *Sprawl*-trológia mátrixa volt. Nincsenek

²⁴⁹ Uo. Science fiction's cyborg was a literal chimera of meat and machine. The world's cyborg was an extended human nervous system: film, radio, broadcast television, and a shift in perception so profound that I believe we've yet to understand it. Watching television, we each became aspects of an electronic brain. We became augmented.

²⁵⁰ William Gibson: „The net is a waste of time” in *Distrust That Particular Flavor*.

„It was not planned; it simply happened, is happening. It is happening the way cities happened. It is a city.”

konzolcowboyok, mert az internethez való hozzáférés általánossá vált a nyugati világban – Gibson nyolcvanas évekbeli víziói ebben az értelemben kevésbé voltak radikálisak, mint amilyen végül a valós huszonegyedik század lett. Másfelől azt is észre kell vennünk, hogy Gibson felfogása a kiborgról mint a média által kiterjesztett emberi idegrendszeréről rímeli Marshall McLuhan médiumfelfogására, mely szerint minden médium az ember kiterjesztéseként fogható fel (ahogyan arra könyve címe is utal). Elképzelése szerint a médium szupplementumként adódik az emberhez, a ruha esetében például az emberi testhez. Ezzel kapcsolatban a következőket állítja:

A ruházat mint az emberi bőr kiterjesztése éppúgy tekinthető hőszabályozó mechanizmusnak, ahogyan az én társadalmi öndefiníciós eszközének is. Ebből a szempontból az öltözködés és a házban lakás jelenségei csaknem ikrek, jóllehet a ruházkodás közvetlenebb és idősebb is; a házban lakás kiterjeszti a szervezetünk benső hőszabályozó mechanizmusát, míg a ruházat jóval közvetlenebb kiterjesztése a test külső felületének.²⁵¹

Minden médium működési logikája ehhez hasonló McLuhan elképzelésében. A Gibsontól fentebb idézett gondolat alapján pedig úgy tűnik, hogy az ő maga is efféle alapelvek mentén gondolkodik az emberről mint kiborgról. Mindez egybecseng a dolgozatunk bevezetésében a technikával kapcsolatban felállított munkadefinícióval, mely szerint technikát az emberi testen kívülre szervezett funkciók alkotják és amely meghatározástól az értelmezés közben jelentősen eltávolodtunk. Mindenképpen kirtikusan kell viszonyulnunk ehhez a felfogáshoz, minthogy meglehetősen naívnak tűnik. McLuhan a média efféle megközelítésével rengeteg izgalmas témát csatornáz át a fogalomról folytatott diskurzusba. Ennek sajnos azonban az az ára, hogy előfeltételezi az emberi testet mint valami technika és medialitás előtti, pre-protetikus egységet vagy eredetet. Azt befolyástól mentes egyfajta tiszta természetességgként tételezi, melyhez

²⁵¹ Marshall McLuhan: *Understanding Media: The Extensions of Man* (Berkeley: Ginko Press, 2013) 219. „Clothing, as an extension of the skin, can be seen both as a heat-control mechanism and as a means of defining the self socially. In these respects, clothing and housing are near twins, though clothing is both nearer and elder; for housing extends the inner heat-control mechanisms of our organism, while clothing is a more direct extension of the outer surface of the body.”

csupán szupplementumként adódik hozzá a technika, amely így mindig leválasztható marad és ebben az értelemben lényegileg érintetlenül hagyja a test természetes lényegét. Ezzel szemben a test mindig már ki van téve a legkülönbözőbb ideologikus erőtereknek, melyek végsősoron a test meghatározásáért felelnek. Ezen regulatív erők keresztüzében konstruálódik a test, melynek így nincsen medializálatlan, eredendő, tiszta formája.²⁵²

A világnak ebben a Gibson által leírt új állapotában az ember evolúciója – a szerző szerint – véget ért. Bár ezt a provokatív kijelentést nem magyarázza, minden bizonnyal az a megfigyelés állhat mögötte, miszerint képesek vagyunk felnevelni a születendő gyermekek csaknem mindegyikét, vagyis a természetes szelekció – egy bizonyos értelemben – megállt. Mindez azt jelenti ezen értelmezés szerint, hogy a technikai fejlődés új útra terelte az ember evolúcióját. Gibson mintha ezen a ponton is valamelyest elhamarkodott kijelentést tenne – ahogyan tette azt a kiborgokkal kapcsolatosan is a fenti állításban – és az előzőekben saját maga által is kritizált, és Fukuyama elképzeléséhez hasonló apokaliptikus végnarratívát vázol fel, melyben mechanikusan szembeállítja a „természetes szelekció” korszakát a „technika” korszakával. A regények által megjelenített technikakép – melyet az előző fejezetekben bontottunk ki – messze érzékenyebb és átgondoltabb alakzat annál, ami a „Will We Have Computer Chips In Our Heads?” (Lesznek számítógép chippek a fejünkben?) című esszében megjelenik. A technika e leegyszerűsített megjelenítésének több oka is lehet, talán a legnyilvánvalóbb az, hogy az esszéekben kifejtett gondolatok semmi esetre sem tekinthetők rendszerszerű gondolkodás eredményének. Sokkal inkább csupán erősen elnagyolt vázlatok, melyeket fel lehet rajzolni néhány flekknyi terjedelemben és fogyasztható formában tálalni az olvasóknak. Ezzel szemben a regények mind terjedelmük, mind gazdag nyelvi lehetőségeik és narratív módszereik révén alkalmasak arra, hogy bonyolult fogalmi struktúrákat ábrázoljanak a maguk komplexitásában és összefüggésrendszerében. Mindez persze nem mentesíti az esszék által felvázolt technikafogalmat a kritika alól és e mentesítés nem is célunk.

Annak érdekében, hogy képet alkothassunk a technikai fejlődés folyamatának következő szakaszáról, érdemes egy pillantást vetni Japánra, mely Gibson visszatérő témái közé tartozik úgy a fikciós szövegeiben, mint az esszéiben. A kérdésre, hogy

²⁵² A test társadalmi megkonstruálásához lásd még: Judith Butler: *Jelentős testek*. Ford: Baráth Erzsébet és Sándor Bea (Budapest: Új Mandátum, 2005).

miért tünteti ki megkülönböztetett figyelemmel Japánt, a következő választ adja: „Mert Japán a jövő alapértelmezett helyszíne a globális képzeletben.”²⁵³ Ezzel a megállapítással pedig a pénzügyi-gazdasági buborék kipukkanása ellenére sem nagyon lehet vitatkozni. Japán a huszonegyedik század második évtizedének vége felé közeledve is a velünk élő jövő társadalmaként áll előttünk. Mivel a technológiai újításoknak a japánok a legkorábbi adaptálói, olyan trendek és jelenségek alakultak ki a szigetországban, melyek csupán nehezen kalkulálható késéssel jutnak el a nyugati világba, a kultúrák közötti különbségeknek megfelelő változások után (ha egyáltalán eljutnak és megtapadnak). Ebben az értelemben persze a másként fejlődő, eltérő kultúrák tekinthetők egymás jövőjének is, ami egybecseng a jövő eloszlásának egyenetlen módjával, ugyanakkor ellentmond a „jövönélküliség” végnarratívájának.

E megfigyelések legjelentékenyebb észrevételei nem azok, melyek egy-egy konkrét technikai innováció világméretű használatának elterjedését prognosztizálják, hanem sokkal inkább azok az észlelt társadalmi jelenségek, melyek a technokultúrára és az azzal járó életmódváltozásokra adott zsigeri válaszként értékelhetők, mint amilyen például a *hikikomori*²⁵⁴ elzárkózása vagy az *otaku*²⁵⁵ gyötrő szenvedélye, melyről Gibson azt állítja, hogy annak megértése végső soron a web kultúrájának megértése is.

A technika, a városok és az ember-gép viszony tematikus alakzatai a Tokióról írott esszében érnek össze a leginkább, noha meg kell jegyezni, hogy az említett témák korántsem merítik ki a szöveg által tematizált problémák teljes skáláját.

Tokióban az árusító automaták a magány egy titkos városát hozták létre. Csak automatákból való vásárlásra korlátozva valakit, lehetőségessé válik, hogy teljes napok teljenek el

²⁵³ William Gibson: „Modern Boys and Mobile Girls” in *Distrust That Particular Flavor*. „Because Japan is the global imagination's default setting for the future.”

²⁵⁴ A szó azt jelenti „elzárkózó”, „bezárkózó”, „visszahúzó”. Olyan személyek megnevezésére használják, akik szélsőségesen elutasítanak minden közvetlen szociális interakciót. Leggyakrabban tizen- és huszonevesekre jellemző jelenség, de előfordulnak idősebb *hikikomorik* is. Az elzárkózás mértéke és időtartama nagyon változó lehet. Előfordulnak olyan *hikikomorik*, akik időnként kimennek a szabadba, mások a szobájukból sem lépnek ki. Néhány hónaptól akár évtizedes hosszúságig is elnyúlhat a szociális élet effajta visszautasítása. A *hikikomori* kifejezést egyaránt használják az állapot megnevezésére és az elzárkózó személyre is.

²⁵⁵ Az *otaku* gyűjtők, rajongók szélsőséges típusát jelenti. Olyan emberek megnevezésére használják, akik betegesen rajonganak bizonyos dolgokért (például animékért vagy mangákért), ennek következtében lassan elszakadnak a valóságtól, miközben függőjévé válnak rajongásuk tárgyának. Különbözik a nyugaton használt *geek* (nálunk *kocka* vagy *gyík*) megnevezéstől, mivel míg az utóbbinak gyakran pozitív konnotációi is vannak, addig az *otakut* szinte kizárólag negatív értelemben használják.

Tokióban anélkül, hogy szemkontaktust kellene létesíteni egy másik érző lénnel.²⁵⁶

Nem marad kimondatlanul tehát a részben a technikai változáshoz is köthető szociális válság sem, melynek több tünetére is kitér a szerző, kezdve a már említett *hikikomorival*, mely a legszélsőségesebb mind közül, egészen az olyan jóval nagyobb tömegeket érintő mintákig, mint amilyen a Gibson által „mobil lányoknak” nevezett réteg, akik egész szubkultúrát formálnak. Ők azok a tizenéves lányok, akik hihetetlennek tűnő sebességgel írnak üzeneteket egymásnak telefonjaikon (amit hanghívásra szinte soha nem használnak) és ami a legfontosabb csatornájául szolgál a szociális interakcióiknak.²⁵⁷ Japán tehát nem csupán a kifinomult technikát használó jövő kollektív képze, hanem a végletes elszigetelődés helyszíne is. Kétségtelennek tűnik, hogy ez a két tulajdonság bonyolult kapcsolatban áll egymással. Gibson a fenti idézetben a kulturális válság egyik tünetének fogja fel a szemkontaktus hiányát, azonban ne feledkezzünk el a Molly szemével kapcsolatos megfigyelésinkről, melyeket az előző „Króm” fejezetben tettünk. Mivel a szemkontaktusban is narcisztikus struktúrák működnek, ezért ez sem garancia a közvetlenségre vagy a „másikkal” való igazi találkozásra.

Az esszék által feltett legfontosabb kérdések felvázolása után tehát kijelenthetjük, hogy a szerző fikciós szövegeiben megjelenő technikakép jóval kritikusabb és összetettebb, mint a *Distrust That Particular Flavor* című kötet rövid írásaiban megfigyelhető. Ugyan a radikális elutasítás vagy a teljes önátadás szélsőségébe itt sem esik a szerző – mely egy „népszerűsítő” kötet esetében kifejezetten erényként fogható fel – a kritikai igény és az óvatos távolságtartás egyfajta új kétosztatúságtól (természetes szelekció kora kontra technika kora; történelem kora szemben a történelem vége utáni korral) olykor hiányozni látszik.

A *Distrust That Particular Flavor* írásai azt mondják, végső soron – bár a nyolcvanas évek elképzeléséhez képest egészen más módon – mi lettünk a kiborgok, mi

²⁵⁶ William Gibson: „Shiny Balls of Mud: Hikaru Dorodango and Tokyu Hands” in *Distrust that particular flavor*.

„Vending machines in Tokyo constitute a secret city of solitude. Limiting oneself to purchases from vending machines, it's possible to spend entire days in Tokyo without having to make eye contact with another sentient being.”

²⁵⁷ Vö: William Gibson: „Modern Boys and Mobile Girls” in *Distrust that particular flavor*.

vagyunk a konzolcowboyok, mi léptünk egy újfajta evolúció útjára, mi élünk a Sprawlban, mi élünk nagyvárosi magányban és mi élünk a jövőben. Ezek persze tagathatatlanul izgalmas állítások, melyek ráadásul Gibson tiszta prózanyelvén hangoznak el, ám sokkal kevésbé meggyőzőek, mint az elavultnak minősített cyberpunk nyelvén a nyolcvanas években kimondott megfigyelések.

3. A Mechanizmus

– Gibson lírájáról –

Minden a világon azért van, hogy egy könyvben érje el célját.

(Mallarmé)

DNA is the book of life. It's also the book of death.

In the future we'll all be read cover to cover.

(David Ewing Duncan: Wired Magazine)

Dolgozatom utolsó fejezetében egy különleges szövegre és az ezt körülvevő, ehhez a szöveghez kapcsolódó jelenségekre irányul az értelmezői tekintet. William Gibson egyetlen verséről van szó, mely 1992-ben „jelent meg” első alkalommal.²⁵⁸ Idézőjelek közé kell tegyem a megjelent kifejezést, hiszen – mint látni fogjuk – a legkevésbé sem szokványos eseményről beszélünk. Szokatlansága révén az *Agrippa* széles körben ismert és értelmezett jelenség lett. Ugyanakkor ezen értelmezésekben rendkívül kevés szó esik magáról a költeményről. A dolgozat utolsó állomásaként nem csupán a verset körülvevő, részletesen kitalált – sőt, kimódolt – jelenséget, hanem a vers szövegét is értelmezni igyekszem. Teszem mindazt azért, mert a gibsoni életműben speciális helyet foglal el az *Agrippa*. Nem csupán azért különleges alkotás, mert ez Gibson egyetlen ismert verse, de azért is, mert a könyveiben, esszéiben körüljárt fogalmak és kérdések egyfajta koncentrált formában érhetőek tetten e munkában. Alapként húzódik meg a gibsoni gondolkodás mögött mindaz, ami e versben megjelenik – vagy éppen távolmarad. Éppen ezért nem önkényes döntés, nem elhagyható szupplementum e vers beemelése a dolgozatba, hanem az eddigiekben tárgyaltakkal sok ponton kapcsolódó, a témához szervesen hozzátartozó, releváns mozzanat.

Mielőtt azonban belekezdenénk a narráció és az interpretáció sajátos keverékébe, le kell szögeznünk, hogy e dolgozat legalább három különböző értelemben használja az *Agrippa* tulajdonnevet. Elsősorban William Gibson egyetlen versét érti alatta, e 305

²⁵⁸ A vers e dolgozat első függelékéként megtalálható a kötet végén.

sorból álló alkotást. Ugyanígy nevezi meg azonban a könyvtárgyat, mely szintén Gibson versének a címét viseli, amit azonban következetesen el kell különítenünk a vers szövegétől, és ami nem is tartalmazza a verset abban a hagyományos értelemben, ahogyan a könyvek mint tárgyak tartalmazzák a költemények szövegét. E könyvtárgynak továbbá két kiadása létezik, a deluxe kiadás és a „kisebb” kiadás – noha számos különbség figyelhető meg közöttük, mindkettő ugyanazt a címet viseli.²⁵⁹ A következőkben leírtak elsősorban a deluxe kiadásra vonatkoznak. Amennyiben olyan állításokat tennék, melyek csupán a „kisebb” kiadást érintik, azt az adott helyen külön jelzem. A performanszt, mely voltaképpen a kötet bemutatását jelentette és ami jókora figyelmet generált az *Agrippának* nem csupán a sajtó és a művészvilág, de az irodalomtudomány teoretikusai részéről is, *Transmission*-nek nevezi az angol kritika, ezt jelen dolgozatban az „Átvitel” kifejezéssel fordítjuk. A vers, a könyvtárgy és a performansz együtt alkotnak egy jelenséget, ha úgy tetszik egy műalkotást, melyet szintén az Agrippa névvel illehetünk.²⁶⁰

Az Agrippa (A Book of the Dead) figyelemreméltó munka.

Nem csupán azért, mert ez Gibson eddigi egyetlen (publikált) verse, hanem az efemer forma miatt is, melyben első alkalommal megjelent. Ahogyan arról már részletesebben szoltunk, Gibson gyakran dolgoz ki köteteiben olyan művészeti formákat, melyek az új technológiák megjelenésének hatására bukkannak fel. Effajta új művészeti forma például a lokatív művészet vagy a titokzatos Klip – amely egy új művészeti formában létrehozott alkotás példája – a Blue Ant-trilógiában. Ám Gibson maga is kísérletezett a technika és a művészet összeházasításával, a technikai eszközökön keresztüli műalkotások létrehozásával. E kísérlet eredménye az *Agrippa*. Az írógép, a toll és az ecset vagy a kalapács és véső természetesen önmagukban is olyan technikai eszközök, melyek segítségével műalkotásokat hoznak létre, ám Gibson kísérlete olyan tárgyakon keresztül valósult meg, amelyeknek művészeti alkotások

²⁵⁹ Az angol nyelvű kritika következetesen „small” edition-ként hivatkozik a nem-deluxe kiadásra, én ehhez igazodva „kisebb” kiadasként nevezem meg.

²⁶⁰ A kutatás során nehezen túlbecsülhető szerepe volt a *The Agrippa Files* nevű online projektnek, melyet a Santa Barbara-i University of California Angol Tanszékének oktatói és kutatói üzemeltetnek, és amelyre enciklopédikus igénnyel igyekeznek minden fellelhető információt, tanulmányt, kép- és videóanyagot összegyűjteni. A projekt webcíme: <http://agrippa.english.ucsb.edu/>.

létrehozása során való felhasználásuk egyáltalán nem magától értetődő első pillantásra. Az *Agrippa* megalkotása például programozói tudást is igényelt, mely a versek és verseskötetek megalkotásánál jellemzően nem alapfeltétel. Jóllehet a számítógépes eszközök (nyomtató, szkennel, stb.) és számítógépes programok (Visual Studio, Adobe InDesign, stb.) egyre nagyobb mértékben válnak műalkotások létrehozásának forrásává,²⁶¹ mindez a kilencvenes évek legelején egyáltalán nem volt általános. Emiatt az elektronikus irodalom, sőt, az elektronikus művészetek egyik legkorábbi megjelenési formája az *Agrippa*.

Az *Agrippa* tehát nem csupán egy vers, hanem a könyvtárgy címe is, mely egy nagyobb együttműködés eredménye. Az együttműködésben William Gibson mellett a vizuális művész Dennis Ashbaugh és a kiadó Kevin Begos Jr. vettek részt. A kötet deluxe kiadása 95 számozott példányban jelent meg 1500, majd 2000 dolláros áron, míg a kisebb és egyszerűbb kiadásból 350 darabot terveztek gyártani – szintén számozott példányokról van szó – ezeket egységesen 450 dollárra árazták be.²⁶² Az utóbbi verzió köteteinek készítését nem fejezték be; pontosan nem lehet tudni, hogy mennyi példány került piacra, emiatt a kiadás árai rendkívüli módon megugrottak. A filológiai részletekhez hozzá tartozik, hogy mindkét kiadás köteteit Monotype Sans Gill betűtípussal szedték.

A deluxe kiadást (melynek 95 példányából háromról tudható pontos holléte, ezek könyvtárakban és múzeumokban tekinthetők meg) egy nehéz, viseltes kevlár doboz tartalmazza (lásd a 2. függelék²⁶³), mely egyszerre kelti az elpusztíthatatlanság látszatát (akár egy tüzet is túlélne, valamint ebből az anyagból gyártják a modern golyóálló mellényeket is), illetve a benne nyugvó kötet feltételezhetően hányattatott, hosszú sorsát. A doboz úgy néz ki, mint ami már sok mindenen keresztülment. Rajta egyetlen jelzés található, a jobb felső sarokban egy sárga címke, mely a Kodak által

²⁶¹ Itt elsősorban nem arról beszélek, hogy írógépek helyett nagyrészt szövegszerkesztőket használunk írás során, noha a szövegalkotás folyamatát nagyban befolyásolhatják a mediális különbségek, hanem arról, hogy ezen új technikák és a segítségükkel létrehozott alkotások kitágítják a művészet fogalmát.

²⁶² A kötetrel kapcsolatos tények összeállításakor Tom Henthorne *William Gibson – A Literary Companion* című munkájának *Agrippa* szócikkére (18-19. o), az eredeti sajtóközleményre és Paxton Hehmeyer Kevin Begossal készített interjújára támaszkodom. Utóbbi két írás elérhető a *The Agrippa Files* című oldalon:

<http://agrippa.english.ucsb.edu/agrippa-prospectus-item-d1-reading-text>

<http://agrippa.english.ucsb.edu/hehmeyer-paxton-interview-with-kevin-begos-jr>

²⁶³ A kötetről készült összes kép, mely a Függelékben található, a kiadó által megtartott Archive-1-nak nevezett példányról készült.

1920-ban kibocsájtott „Agrippa” fotóalbum címkéjének reprodukciója, melynek a versben is szerepe lesz. A tartó egy elásott ereklje képzetét kelti, valamifajta elfeledett, majd újra felfedezett kincsét. A kazetta tetejét leemelve a könyvet egy különös, lyukacsos anyagba vájt üregbe temetve találja az olvasó, körbecsavarva egy szemfedőhöz hasonló fátyolszövettel (lásd a 3. függelék a kötet végén). A könyv üregből való kiemelését és a fátyoltól való megszabadítását a kritika időnként „exhumálásként” nevezi meg, ezzel is valamifajta holt, de konzervált állapotot tulajdonítva a kötetnek. Jóllehet a szarkofágból való kiemelés a kontextusban talán pontosabb lenne, hiszen a kiemelés nem valamifajta humuszból történik. Ezen kívül a szarkofág az egyiptomi piramisokat is az eszünkbe juttathatja, mely több okból is illeszkedhet értelmezésünkhöz. Egyrészt a piramisok feltárásával megkezdődő és gyakorlatilag elkerülhetetlen, megállíthatatlan műemlék romlást, mely elsősorban a piramisok belső falára felvitt festményeket érinti és amely összhangban van a könyvtárgy szövegének elhalványodásával, melyről az alábbiakban részletesebben lesz szó. Másrészt az *Agrippa (A Book of the Dead)* cím az egyiptomi Holtak Könyvét is az értelmező eszébe idézi, ahogyan a teljes halottaskönyv hagyomány felé is utat nyit.

A könyv borítójának felső harmadába égetve olvasható a cím: *AGRIPPA (A Book of the Dead)*. A cím égetése kézzel történt minden példány esetében, ám a kötetek ezen kívül is tartalmazznak külön, kézzel készített elemeket, így mindegyik különbözik valamennyire a másiktól, egyediek, éppen ezért – benjamini értelemben is – kultikusak. A borító öregnek tűnik, viseltesnek. Megpörkölődöttnek és gyűröttnek – hála a mesterséges öregítésnek, melynek a készítők alávetették. A kötet 63 lapozható oldalt tartalmaz, melyeknek szélei kopottak, itt-ott megperzselődtek. Illusztrációként Ashbaugh hét rézkarcának reprodukcióját tartalmazza, melyek DNS zselémintákat ábrázolnak (lásd a 4. függelék). A szöveges oldalak nem Gibson versét tartalmazzák. A két oszlopba rendezett, oldalanként 42 soros szöveg a muslica bicoid maternális morfogenetikus szekvenciáit ismétli a négy aminosav kezdőbetűinek kombinációjaként (A – adenin, C – citozin, G – guanin, T – timin) megadva. A 63. oldalba, valamint az azt követő egymáshoz ragasztott húsz további lapba egy mélyedést vágtak, melyben egy 1,44-es floppylemez található (lásd a 4. függelék). E lemez tartalmazza Gibson költeményét. A verset hordozó lemezt úgy programozták, hogy a számítógépbe helyezve automatikusan elindítsa magát. A 305 soros vers közel húsz percen keresztül,

sorról sorra gördül végig a képernyőn, a megállítás vagy a visszajátszás bármiféle lehetősége nélkül. A költemény lejátszása közben a lemez törli magát. A verset így egyetlen egyszer lehet elolvasni, az olvasás után a lemez tartalmát többé nem lehet elérni.

Azzal, hogy a költemény a bemutatás után törli magát, valójában Gibson képes volt létrehozni egy olyan szöveget, mely csupán az emlékezetben létezik, mivel nem lehet újraolvasni, ezáltal az új eszközöket szokatlan módon használva fel.²⁶⁴

A kötetnek van egy további különös tulajdonsága is. A teljes szöveget – vagyis a muslica²⁶⁵ genetikai kódját reprezentáló betűsorokat – speciális, fényérzékeny tintával nyomtatták. A tinta fény hatására halványodni kezd, amíg teljesen el nem tűnik csupán üres lapokat hagyva hátra. Nem csupán a betűk, de az illusztrációk is ugyanezzel a tintával készültek. A kötet tartalmát fénymásolni, szkennelni tulajdonképpen lehetetlen, mivel olyan erős fény hatására, mellyel ezek a technikák járnak, a tinta azonnal eltűnik. A könyv minden egyes megtekintés, olvasás, kinyitás, vagyis minden olyan használat hatására, mely egy könyvet könyvvé tesz, egyre halványodik, egyre inkább eltűnik. Konzerválni csupán azzal lehet, ha nem nyitják ki a kötetet, ezzel viszont minden információ, amit hordoz, veszendőbe megy. Hasonlóképp ahhoz, mikor eltűnik. Ez a működési mód az emlékezet struktúrájához hasonló, amely szintén csupán akkor őrződik meg valójában, amikor nem hívják elő. Az emlék minden előhívás hatására halványodik, felül- és újraíródik, ahogyan rárakodnak az előhívásakor jelenlévő benyomások. Az emlék így paradox módon csupán az elfeledettségben és az elzártságban őrződik meg.²⁶⁶ Az eredeti sajtóközlemény szerint „[e]z a könyv mint tárgy

²⁶⁴ Tom Henthorne: *William Gibson – A Literary Companion*, 19.

By having the poem erase itself as it was being presented, Gibson was able to, in effect, create a text that exists only in memory since it cannot not be reread, thereby using new media in novel way.

²⁶⁵ A muslica volt az első élőlény, melynek a genetikai kódját teljes egészében feltárták. A könyv készítésének idején még az egyetlen élőlénynek számított, melynek az emberiség maradéktalanul ismeri a DNS-ét. Ezért esett erre az élőlényre a készítőik választása. Az első értelmezők automatikusan az ember genetikai kódjának reprezentációjaként értelmezték a bázispárokat.

²⁶⁶ Az emlékek megőrződésének és felülíródásának kérdéséhez lásd még: Fogarasi György: *Nekromantika és kritikai elmélet (Kísértetjárás és halottidézés Gray, Wordsworth, Marx és Benjamin írásaiban)* (Debrecen: Debreceni Egyetemi Kiadó, 2015) 132-133.

egyedi kérdéseket tesz fel a Művészettel, Idővel, Birtoklással – és az Információ Ellenőrzés Politikájával kapcsolatban.”²⁶⁷

A kötetet 1992. december 9-én mutatták be egyszerre több, párhuzamos helyszínen. Ezek közül számunkra a legfontosabb, melynek New York City adott helyet. Begos beszélt a koncepcióról, illetve egy kivetítőn lejátszották Gibson versét egy lemeztől. A vers Penn Jillette felolvasásában hangzott el a vetítés alatt. Erre az eseményre Átvitelként hivatkozik a kritika és ez volt az az esemény, mely a legszélesebb körben elérhetővé tette a nagyközönség számára az *Agrippa* szövegét. Az Átvitel eseményébe tevőlegesen bevonták a New York University három doktorandusz hallgatóját az Interactive Television Program szakirányról. Feladatuk az volt, hogy egy kamerát állítsanak Kevin Begos laptopjának képernyőjére, melyen elindították a lemezt, amely lejátszotta a verset. A kamera összeköttetésben volt a kivetítővel, amire az eszköz streamelte a laptop képernyőjén látottakat. Később a három hallgatót mint Templar, Rosehammer és Pseudophred ismerhette meg az *Agrippa* sorsát figyelő közönség, ez volt a hallgatók interneten használt neve. A hallgatók megtették, amire kérték őket, sőt, ami azt illeti, ennél valamivel még többet is. Templar ugyanis egy kazettát helyezett a kamerába, anélkül, hogy erről bárkinek is tudomása lett volna és ahelyett, hogy csupán közvetítette volna a kameraképet, rögzítette azt.

A szerzők az Átvitelt az egyetlen olyan eseményként képzeltek el, ahol a nagyközönség hozzáférhet a vers szövegéhez és mivel a kötetekhez csatolt lemez is csupán egyetlen alkalommal volt lejátszható, a szándékuk az volt, hogy a vers szövege ne legyen reprodukálható, hanem az csupán az emlékezetben létezzen, így egyfajta kultikus aurával töltsék. ²⁶⁸ A versről készült felvétel 1992. december 10-én, csütörtökön reggel (Keleti-parti idő szerint) már elérhető volt az interneten. ²⁶⁹ Azaz alig tizenkét órával az Átvitel után.

Az, hogy a szerzők akarata ellenére a vers alig egy nappal a bemutatása után terjedni kezdett az interneten, jól példázza az információ ellenőrzés politikájának

²⁶⁷ *Agrippa Press Release*: <http://agrippa.english.ucsb.edu/agrippa-prospectus-item-d1-reading-text>

²⁶⁸ Természetesen ez lehetetlen vállalkozás, hiszen a kötetek tulajdonosai is képesek rögzíteni a számítógépük képernyőjét egy kamerával, vagy akár le is jegyezhetik a szöveget a lejátszás közben.

²⁶⁹ Vö: Matthew G. Kirschenbaum: „Hacking 'Agrippa': The Source of the Online Text” elérhető az *Agrippa Files* archívumában: <http://agrippa.english.ucsb.edu/kirschenbaum-matthew-g-hacking-agrippa-the-source-of-the-online-text#13>

nehézségeit. A vers terjesztése tulajdonképpen azt a cyberpunk alapvetést példázza, miszerint az információ olyasmi, ami a kisebb ellenállás irányába halad, szökik, ellenáll a korlátozásnak. A terjedés megakadályozására tett kísérletek a legjobb esetben is csupán lelassítják a folyamatot, de megállítani nem képesek azt. Ez történt a vers szövegével is, mely ezután több apokrif változatban is terjedt az interneten, egészen 2002-ig – vagyis tíz évvel az Átvitel utánig – amikor is Gibson közzétette a verset a weboldalán egy rövid megjegyzéssel, melyben a szöveg „szökését” is kommentálta:

A szöveg kiszökött a kibertérbe és önálló életet élt, amit én eléggé kellemes eredménynek találtam. Ám a sokféle elérhető kibertérbeli verziók úgy tűnik, hogy ki vannak téve a szövegromlásnak, ezért úgy döntöttünk, hogy közzéteesszük itt a helyes sortörésekkel, stb.²⁷⁰

Gibson tehát végül érdekes és kellemes fordulatként értékelte a szöveg publikussá válását, ezt a tényt az is megerősíti, hogy az alkotók végül nem perelték be Templart, sőt, a személyazonosságát sem hozták nyilvánosságra, noha hamar kiderült, hogy hol szivárgott ki a felvétel. Természetesen szinte magától adódik a kérdés, hogy vajon nem tervezett volt-e a szabotázs, mellyel az alkotók az információkontroll lehetetlenségét szándékozták felmutatni és ami dramaturgiailag még érdekesebbé teszi az *Agrippa* jelenséget. Erre a kérdésre nincs egyértelmű válasz.

Ami ennél izgalmasabb jelenség, hogy az interneten keringő, legnépszerűbb *Agrippa* apokrifokkal ellentétben Gibson verziója két lehetséges „sajtóhibát” is tartalmaz, ahogyan arra Matthew G. Kirschenbaum rámutat, tanulmányának tizenharmadik lábjegyzetében.²⁷¹ Szerinte az egyik feltételezhető hibát a harmadik számozott rész utolsó előtti sora tartalmazza:

²⁷⁰ William Gibson: *Introduction to AGRIPPA: A BOOK OF THE DEAD*. Megtalálható a szerző weboldalán: <http://www.williamgibsonbooks.com/source/source.asp>
„(...) [T]he text escaped to cyberspace and a life of its own, which I found a pleasant enough outcome. But the free-range cyberspace versions are subject to bit-rot, it seems, so we've decided to offer it here with the correct line-breaks, etc.”

²⁷¹ Vö: Matthew G. Kirschenbaum: *Hacking „Agrippa”: The Source of the Online Text*. 13. lábjegyzet.
<http://agrippa.english.ucsb.edu/kirschenbaum-matthew-g-hacking-agrippa-the-source-of-the-online-text#13>

torqueflite radio, *heather* and power steering and brakes, new
w.s.w. premium tires. One owner. \$1,595. (Kiemelés tőlem -
SZIZ)

Ahol a „heather” vagyis „hanga” szó teljesen kontextusidegen, ellentétben a „heater” azaz „fűtő(berendezés)” szóval, mely tökéletesen illeszkedne a szövegbe, hiszen egy 1957-es DeSoto Firedome márkájú autó leírásában találjuk. A másik „hiba” a vers zárlatában található, itt írásjeltévesztés feltételezhető:

tonight red lanterns are battered.

laughing,
in the mechanism.

A „battered” szó utáni mondatvégi pont logikailag egyszerűen nem illeszkedik, erre a helyre vessző kíváncozna. E különlegességekről azért feltételezhetjük, hogy elírások, mivel Gibson az egész szövegben következetesen használja az írásjeleket és kontextusidegen szavak használatára sincsen példa a költeményben máshol, ezért aztán – Ockham borotváját forgatva – a legegyszerűbb magyarázata, értelmezése e két devianciának az, ha elgépelésnek tekintjük őket. Mindazonáltal naivitás volna meg sem említeni azt a lehetőséget, miszerint a „hibákat” szándékosan „vétette” a szerző. Továbbá amennyiben elírásnak tekintjük őket, akkor is felkínálja magát a „tévesztés” pszichoanalitikai olvasata. Amennyiben elgépelésnek tekintjük a két anomáliát, annak az a következménye, hogy az eredetinek, etalonnak tekintett szövegváltozat „rontottabb” állapotú, mint amilyenek az interneten elterjedt apokrif változatok. Mivel az Átvitelről készült felvétel meglehetősen homályos, azon nem látszik, hogy az eredetinek szánt változatban – melyet az önmagát törölő lemezre feltöltöttek – előfordulnak-e ezek az elütések. Ellenőrizni ezt szinte lehetetlen, hiszen a londoni Victoria & Albert Múzeum online katalógusa szerint az ott őrzött példány lemezén lefutott a program²⁷² – azaz a lemez törölt –, a New York-i Közkönyvtárban lévő darabról nem tudni, hogy lejátszották-e már vagy nem és mivel ez nem kideríthető

²⁷² Vö: <http://collections.vam.ac.uk/item/O1292185/agrippa-a-book-of-the-artists-book-gibson-william/>

addig, amíg meg nem kísérlék lejátszani – amivel a lemez tartalmát megsemmisítenék – így rejtély is marad. A Western Michigan University könyvtárában lévő darabról tudható viszont, hogy még nem játszották le.²⁷³ A lemez önnön tartalmát megsemmisítő természete miatt azonban még a kötethez hozzáférő, engedéllyel rendelkező kutatóknak sincsen lehetőségük a tartalom megtekintésére, hiszen azzal megsemmisítenék a lemez tartalmát. Nem mintha nem lehetne az adatokat visszanyerni a program lefuttatása után. 2012-ben a *Cracking The Agrippa Code* (Feltörni az Agrippa Kódot) verseny keretében a lemezt törlő program működését visszafejtették.²⁷⁴ Az öntörlés, önmegsemmisítés nem működhet anélkül, hogy valamifajta nyomok ne maradnának a művelet után. Ezek a nyomok még akkor is lehetővé tesznek egyfajta olvashatóságot vagy megidézhetőséget, ha a tökéletes helyreállítás nem is lehetséges. Mégis, a lemez lejátszása – még ha a tartalom visszaállítható is volna – megszüntetné a lemez „eredetiségét”. Nagyon különös helyzet ez, hiszen a lejátszatlan lemezek mindezek alapján nagyobb értéket tulajdonítanak, mint a lejátszott lemezeknek, mivel az előbbiek még tartalmazzák a verset és a lemezt törlő kódsort. Ezekhez azonban pontosan annyira nincsen hozzáférésünk, mintha a lemez üres volna, hiszen a megsemmisülés fenyegetése miatt a lemezt senki nem játssza le. A lemez két állapota között gyakorlatilag – a felhasználhatóság szempontjából – nincs különbség. Egy jövőbeli lehetőség – annak a lehetősége, hogy egyszer, egyetlen egyszer, lejátszható a lemez – egy örökös távollét, mely egyenlőségjelet tesz tartalom és tartalmatlanság közé, az oka annak, hogy a még le nem játszott lemez értékesebb. A tulajdonosok tehát nem csupán a tárgyat, de a lejátszás eseményének az auráját is birtokolni akarják, azzal a feltételezéssel, hogy az esemény valamilyen módon birtokolható, amennyiben még előtte vagyunk. Ha az esemény megtörtént – még ha azt a tulajdonosok is irányították – többé már nem birtokolható. A lemezt tehát – Walter Benjamin fogalmával élve – aurája teszi értékessé.

Nem tudni, hogy a floppyn lévő szövegváltozat megegyezik-e a szerző által, feltételezhetően elütéseket tartalmazó formában közrebocsájtottól. A lehetséges hibákra vonatkozó kérdésekre a verset tartalmazó oldal webmestere nem válaszolt, többszöri

²⁷³ Vö: James J. Hodge: *Bibliographic Description of Agrippa*. 9. fejezet: The Diskette.

<http://agrippa.english.ucsb.edu/hodge-james-bibliographic-description-of-agrippa-commissioned-for-the-agrippa-files>

²⁷⁴ További információért lásd: <http://www.crackingagrippa.net/>

megkeresésre sem.²⁷⁵ Gibson viszont valószínűsíthetően tud arról, hogy a szöveg két lehetséges elütést tartalmazhat, a versen azonban első feltöltése óta nem változtattak. A szerző alkatát ismerve feltételezhető, hogy izgalmasnak találja a gondolatot, miszerint a lemezen lévő szöveg, melyet az Átvitelkor bemutattak, legalább két apró helyen eltér attól, amit közzétett, mint kanonizált változat, ezzel újabb játékkeret nyitva meg művének, miközben a kiszivárgott felvétel ellenére visszaállította az *Agrippa* megismételhetetlenségét. Ami viszont ennél is fontosabb, hogy mindez az eredetiség problémájára irányítja a figyelmet, ahogyan a vers maga is a reprezentációról, az eredetiségről és az emlékezetéről tesz fel kérdéseket, ahogyan azt a következőkben látni fogjuk.

Mielőtt azonban teljes figyelmünket a versnek szentelnénk, szükséges néhány megállapítást tennünk a könyvtárgyról, hogy ezen információk által előfeszítve közeledhessünk a költeményhez. Raymond Malewitz *William Gibson's Paternity Test* című tanulmányában a következőket állítja a kötetről:

Az elektronikus irodalom széleskörű médiaérdeklődést kiváltó egyik legkorábbi alkotásaként az *Agrippát* azonnal – a jamesoni terminológiát használva – „egy teljesen újfajta” „Apokaliptikus Könyvként” magasztalták, mely „módosíthatja a felfogásunkat a művészeti alkotások halhatatlanságáról.”²⁷⁶

Az eltűnő könyv, az eltűnő műalkotás ötlete természetesen nem az *Agrippa* alkotóinak leleménye. Az ötlet Blanchot hiányra és távollétre vonatkozó gondolataival mutat rokonságot. E témák egyébként a hatvanas évektől kezdve eluralták az irodalomelméleti diskurzust. Ezek szerint egy könyv soha nem valósítja meg a kívánt jelenlétet. Egyik könyv sem, nem csupán az *Agrippa*. Ami miatt mégis különleges ez az eset, az az, hogy maga a kötet tematizálja önnön beteljesületlen, tökéletlen, a tökéletes jelenlétre törekvő,

²⁷⁵ Vö: Matthew G. Kirschenbaum: *Hacking „Agrippa”: The Source of the Online Text*. 13. lábjegyzet. <http://agrippa.english.ucsb.edu/kirschenbaum-matthew-g-hacking-agrippa-the-source-of-the-online-text#13>

²⁷⁶ Raymond Malewitz: *William Gibson's Paternity Test*. In: *Configurations*, 2011/19. 28.
As one of the earliest works of electronic literature to attract popular media interest, *Agrippa* was immediately lauded in Jamesonian language as an “Apocalyptic Book” of “an entirely new kind” that “may alter our conceptions of the immortality of artworks.”

ám a távollétet soha elkerülni nem tudó voltát. Mindemellett eszünkbe idézheti Mallarmé és Borges szövegeket, könyveket körüljáró gondolatait is.²⁷⁷ Mallarmé élete utolsó húsz évét azzal töltötte, hogy megalkossa a Könyvet, mely végül nem született meg. Távol maradt. Talán éppen ez volt az értelme, ahogyan az *Agrippa* jelentése is az eltűnés során képződik meg. A Borges által lefestett bábeli könyvtár fogalmától pedig egyáltalán nem áll távol az, amit ma internetnek hívunk. Jóllehet nem vágnak össze minden elemükben tökéletesen, de soha olyan kiterjedt helye nem volt még az információnak az emberi történelem folyamán, mely annyira megközelítené Borges könyvtárának végtelenségét, mint az internet, melyet az *Agrippa* vers csupán digitálisan létező jelenlétével/távollétével előrevetít. A könyv új, elektronikus megjelenési formája (melyet a lemezen digitális jelek formájában létező és arról eltűnő vers reprezentál) tematizálódik a tradicionális nyomdatechnikai eljárások során készült könyvtárgyon keresztül. Ez a kettősség megjelenik a könyv tartalmában is, ahogyan azt Malewicz is megjegyzi tanulmányában:

A könyv tartalma szintén múlt és jövő technológiai között egyensúlyoz. Lapjait a négy DNS bázispár variációinak titkosított reprezentációja tölti meg (...), melyeket két, egyenként negyvenkét sort tartalmazó oszlopba rendeztek, így a könyv a Gutenberg Biblia szerkezetét utánozza. A könyv és a szövege ily módon a világrendszer két fundamentális átalakulásán alapul: a DNS mint a genetikai információtár század közepi felfedezésén, illetve a modern nyomtatási technológia felfedezésén.²⁷⁸

Az egyedi genetikai információt hordozó anyag, a DNS *reprezentációja*, illetve a könyv tömeggyártását, azaz az uniformot lehetővé tevő technika képi *reprezentációja* egybe esnek e kötetben, hiszen a szöveg – az egyedi tartalom – elrendezése, dizájnja,

²⁷⁷ Blanchot és Mallarmé vonatkozásában érdemes elolvasni a következő tanulmányt: Peter Scwenger: *Agrippa or The Apocalyptic Book*. In: *South Atlantic Quarterly* (ősz) 1993. 617-626.

²⁷⁸ Raymond Malewicz: *William Gibson's Paternity Test*, 28.

tördelése az, ami a Gutenberg Bibliára²⁷⁹ és a könyvnyomtatás hajnalára, vagyis az információ terjedésének felgyorsulására utal.²⁸⁰ Fontos azonban, hogy mindkét esetben reprezentációról van szó. Az egyedi DNS szekvenciát a grammatikai jelek tökéletlensége jeleníti meg, az aminosav párok jelölése ráadásul a nyelvi reprezentációt mímeli, hiszen nem olyan jelkészlet jeleníti meg a bázispárokat, mely egyedileg azok jelölésére szolgálna (mondjuk szimbólumok formájában), hanem az ábécé betűi (AGCT). A genom és végső soron az identitás így a nyelven keresztül, az írás segítségével képeződik le, így az identitás maga is grammatika. Ez a reprezentáció jól körülhatárolható szabályok és ismétlődések, azaz egy *mechanizmus* logikája mentén működik, hiszen nem csupán véletlenszerűen egymás után állított betűk kombinációjáról van szó. A Gutenberg Biblia szedésének képi reprezentációját pedig egy olyan *mechanizmus* teszi lehetővé, melyet nyomdai eljárások gyűjtőnév alatt ismerünk. Így válik a kötet valami különös keverékévé a nyomtatott kötetnek és az elektronikus könyvnek. Ugyanebben a mozzanatban pedig allegóriája is az elektronikus könyvkiadásnak, mely a nyomtatott könyvkiadás felől nézve nem tűnik sokkal többnek, mint eltűnő tinta. Mindeközben pedig színre viszi a műalkotások RAM logika szerinti működésmódját, mivel csupán addig létezik, amíg a befogadó memóriájában megmarad.

Mielőtt a Gibson-vers szövegének értelmezésébe kezdenénk, közbe kell vetnünk egy hosszabb kitérőt, amely Derrida írásról szóló gondolatmenetét értelmezi és amely további tanulságokkal szolgál a könyvtárgy eltűnő írásával és a lemez önnön tartalmát eltörlő tulajdonságával kapcsolatban. Most jött el az ideje annak, hogy belépünk egy kétezerötíz éves patikába és hosszabban elidőzzünk ott.

A hűvös, félhomályos patikabelsőben honnan tudjuk megállapítani, hogy a csupán beavatottak által értelmezhető jelekkel felcímkézett lombikok gyógyszert vagy mérget tartalmaznak? Ugyanaz-e a kettő? És ha igen, akkor mi különbözteti meg vajon a gyógyszert készítő patikáriust a mérget kotyvasztó boszorkánymestertől? Derrida a *Platón patikája* című szövegében igyekszik a fenti kérdésekre választ adni. Nem leszünk olyan ambíciózusak, hogy e hosszú, páratlanul érzékeny tanulmány szellemi

²⁷⁹ A kereszténység textuális kódjai, az emberi életet irányító genetikai kódok, valamint a lemez tartalmát alkotó mágneses kódok közötti lehetséges összefüggések értelmezéséről lásd: Raymond Malewitz: *William Gibson's Paternity Test*, 33-34.

²⁸⁰ A 4. függelék tartalmazza egy oldal képét a kötetből, illetve egyet a Gutenberg Bibliából, hogy megkönnyítse az összevetést.

gazdagságát és izgalmát akár csak megpróbáljuk visszaadni. Ám említést kell tegyünk néhány, témánk szempontjából fontos, kérdéséről. Az írásról, a beszédéről és az emlékezésről.

Derrida a *Phaidrosz* című Platón-dialógust használja tanulmánya kiindulópontjaként.

Arról a *Phaidrosz*ról van szó, amelynek huszonöt évszázadot kellett várnia, hogy ne tekintsék többet rosszul szerkesztett dialógusnak.²⁸¹

Derrida tehát egy sokáig mellőzött, rossznak, marginálisnak tekintett Platón-dialógus értelmezésével tekinti át a platóni írásfogalmat és az alapjainál rendíti meg azt a metafizikai diszpozíciót, mely ettől a ponttól eredeztethetően uralja a Nyugati gondolkodást. Ez utóbbi számunkra jelen esetben érdekes, de marginális tény, ám muszáj szót ejtenünk róla, ha az emlékezetről szeretnénk beszélni.

Derrida szövege a *Phaidrosz* azon részét olvassa és értelmezi újra, melyet főleg a *hozzátoldásnak* tekintettek: a mítoszt, mely az írás keletkezését beszéli el. Ez a gesztus több szempontból is figyelemre méltó: egyrészt a metafizikai hagyománnyal szemben lép fel, amikor a lényegtelenként aposztrofált szövegrészt, a marginálisat teszi meghatározó pozícióba, másrészt rámutat, hogy már a metafizika születésének helye is beíródik a szupplementum logikájába. Új nézőpontból mutatja meg azt a helyszínt, ami hagyományosan a genezis helyeként értelmeződik. Már ez a kezdőpont is dekonstrukcióban van.

Már Teuth mítoszának elmondása előtt is *pharmakon*ként képződik meg az írás. Szókratész nevezi így a *Phaidrosz* köpenye alatt lévő írott tekercseket, ez a könyvbe foglalt beszéd az „eltolódott, tartalékolt, beburkolt, felgöngyölt beszéd.”²⁸² A *pharmakon* szó egyszerre jelent gyógyszert, varázsszert és mérget. Az írás a szövegnek már ezen a pontján mint kétértelműség lép színre, illetve a beszéddel való relációjában gondolódik el. Az írás az eltolódott beszéd. Az oppozíció hierarchiája már a mítosz elmondása előtt készen áll.

²⁸¹ Jaques Derrida: *Platón patikája*. In: Jacques Derrida: *A disszemináció*, 66.

²⁸² Uo: 70.

Szókratész az írást legelőször nem a logosz keretei között bírálja, hanem egy mítosz elmondásán keresztül – egy hallomásból ismert történet az, ahonnan a támadás kiindul. Észben kell tartanunk ehhez, hogy a mítosz és a logosz is hierarchikus rendet alkotnak, melyben a logosz a domináns. A logosz, melynek diszkurzusához tartozik Szókratész is. A logosz aktív-tevékeny, racionális jellegével szemben áll a passzív-statisztikus mítosz, mely valódi tudás nélkül ismételi. Szókratész vádja az írással szemben az, hogy tudás nélkül ismételi. „Azzal kezdjük, hogy tudás nélkül ismétljük – egy mítosszal – az írás meghatározását: tudás nélküli ismétlés.”²⁸³ Egyfelől adott az írás és a mítosz, valamint a beszéd és a logosz rokonsága. A logosz embere az írás ellenében egy mítoszt hoz fel, mely természetétől fogva írásként adódik, még akkor is, ha szájról szájra terjed – végül éppen azért –, egy mítosz mögött nem áll ott az Atya, aki grantálná értelmét.

A mítosz szerint Teuth mint *pharmakont* mutatja be *találmányát*, invencióját – az írást – Thamusnak, a királynak. Az emlékezet és a tudomány *pharmakonja* ez. Thamus mégis elítéli, hiszen az nem az emlékezet varázsszere (ahogyan Teuth állítja), sokkal inkább a feledés *pharmakonja*, az emlékezet csak sorvad, ha erre hagyatkozik. Az írás méreg – a feledés varázsszere. Mindkét szembenálló *pharmakonnak* nevezi az írást, bár a szó két különböző értelmében. Teuth a szót jelentése legpozitívabb pólusa felé próbálja fordítani, hogy ajándéka minél ellenállhatatlanabb legyen.²⁸⁴ Thamus pedig a szó ezzel ellentétes tartálékait működteti, de mindketten megmaradnak ugyanannak a jelölőnek az egységében. Ezt a platóni *agrammatikus* írást szünteti meg a fordítás, mely a *pharmakont* mindig az ellentétes jelentések valamelyikére szűkíti. A *pharmakon* szó használatakor az eredeti szövegben hangsúlyváltozások, elcsúsztatások érvényesülnek, így közelítve meg az egyiket a szó felhalmozott jelentéstartalékaiból, ám a többi jelentés ekkor is elkerülhetetlenül konnotálódik. Tehát:

[M]inden fordítás egy olyan nyelvre, amely a nyugati metafizika örököse, elemző hatást fejt ki a *pharmakonra*, amellyel erőszakosan lerombolja, egyik egyszerű elemére redukálja,

²⁸³ Uo: 74.

²⁸⁴ Az ajándék (*gift*) értelmezéséhez lásd: Jacques Derrida: *Az idő adománya* című szövegét. A *gift* (ajándék-méreg) a *pharmakon* kétértelműségével bír.

miközben, paradox módon, abból az utólagosból kiindulva értelmezi, amit lehetővé tett.²⁸⁵

A szakadás, mely a fordításban lezárja a *pharmakon* jelentéseinek játékát, már a fordított szövegben elkezdődött. Ami elsikkad a fordításban, az az a tény, hogy a szöveg szerint az írás a *pharmakon* egyik értelmében sem ér többet, mint a másik értelmében. A *pharmakon* (az írás) akkor is gyanús, amikor a legpozitívabb jelentése töltődik a szóba, mert mindenképpen az élő ellenében hat, annak rendjébe avatkozik be.

Az élő ebben az esetben a logosz, a beszéd. Ezzel áll szemben az írás hullamerevsége. A beszélő alany beszédének atyja,²⁸⁶ felügyeli és biztosítékként áll mögötte, magyarázza és értelmet/életet ad neki. Az írás természete éppen az atya távollétével áll kapcsolatban: nincs mögötte a garantáló atya jelenléte, az írás árva, ugyanakkor halott (így tulajdonképpen minden könyv egy holtak könyve – *a book of the dead*). Senki nincs, aki felelne értelméért, aki megakadályozná félreértését. Az írás *Léthé* hatalmát növeli, mivel „feledékennyé teszi a lelket” a platóni szöveg szerint, így:

[A] lélektelen és a nem-tudás felé fordít minket. De azt nem mondhatjuk, hogy lényege egyszerűen és *jelenvalóan* összekeveri a halállal és a nem-igazsággal. Hiszen az írásnak nincs lényege vagy tulajdon értéke, lenne bár pozitív vagy negatív. A szimulakrumban játszódik. Típusában az emlékezést, a tudást, az igazságot stb. mímeli. Ezért van az, hogy az írás emberei isten napvilágánál nem mint bölcsek (*szophoi*), hanem valójában mint állítólagos vagy úgynevezett bölcsek (*doxoszophoi*) jelennek meg.²⁸⁷

Az írás protetikusan jellege az, ami elítéléséhez vezet. Vagyis az a gondolat, hogy a tudás, a logosz, a beszéd helyettesíthető az írás emlékeztetője által, aminek önmagában nincs lényege, benne a logosz helyeződik sírba (vagy szarkofágba), amennyiben az már nem elven/aktív tudás. Az írásba foglalt logosz élőholt, melyet az írás nekromanciája tart e félelmetes állapotban: látható, ismételhető marad, de anélkül, hogy képes lenne

²⁸⁵ Uo: 97.

²⁸⁶ Vö.: uo: 76.

²⁸⁷ Uo: 104.

ellenállni kihasználásának. Kísérteties. Végző soron az írás problémája az, hogy értelmezhető. Mint ilyen, nem képviseli a logosz atyjának intencióját, mely atya – paradox módon – maga is a logosz diszkurzusában jöhet létre.

Az írás tulajdonképpen azért alkalmatlan egy logosz képviselőjére – és egy filozófia közvetítésére –, a platonizmus, vagyis a nyugati filozófiai hagyomány szerint, mert disszeminatív jellegénél fogva megtehető vele az, amit Derrida is tesz az olvasott Platón-dialógussal.

Azt kell észrevennünk, hogy nem a beszéd és az írás áll valójában egymással szemben az igazság/nem-igazság, tudás/nem-tudás dichotómiájában, hanem két írás. A „hozzaértő ember eleven és lelkes szava”, e bölcs, élő logosz mint igazság – Platón szerint – a lélekbe *íródik*.

Egy olyan séma szerint, mely az egész nyugati filozófiában uralkodó lesz, egy jó (természetes, élő, bölcs, felfogható, belsőleges, beszédes) írást állítanak szembe egy rossz (mesterkélt, haldokló, tudatlan, érzékelhető, külsődleges, néma) írással. És a jó, csak a rossz metaforájában jelölhető.²⁸⁸

A logosz maga is *pharmakon*, Szókratész – aki nem ír – maga is boszorkánymester, amennyiben használja ezt a *pharmakont* mint mérget, varázsszert vagy gyógyszert.

Az *Agrippa* mint könyvtárgy, a maga eltűnő írásával és a lemez, mely egy olvasás után eltörli az írott szöveget, színre viszik az imént bemutatott derridai problémát. Az árva írás ki van téve az értelmezés lehetséges erőszakának, a félreértésnek, hiszen nincs ott a helyes értelmezést garantáló eredet, amelyből megszületett. Ugyanakkor a kötet eltűnő szövege és a lemez törlődő verse részben a beszéd tulajdonságait ötvözik magunkban. Mindkét szöveg – a kötet kódsorai és a lemezen tárolt vers – végül az olvasó emlékezetébe kell, hogy *beíródjon*, miután jeleik eltűntek, miután a szöveg – az írás – ismétелhetetlenné válik. Ezzel a gesztussal tehát az *Agrippa* a beszéd és az írás, az írás és az emlékezet metafizikus dichotómiáját teszi kérdésessé a művészet eszközeivel és e fogalmak között feltételezett jól definiált határok elmosásával.

²⁸⁸ I. m.: 148. o.

Mindezek után fordítsuk figyelmünket Gibson verse felé.

Az *Agrippa (A Book of the Dead)* 305 sorból álló, rím nélküli, ritmizálatlan szabadvers, mely hat nagy részre oszlik, ezek közül az első nem számozott, míg a többi ötöt római számok jelölik. A számozás tehát a második nagy résznél kezdődik, mégpedig II-vel. Az *Agrippa* egy 1920-as években kiadott Kodak fotóalbum neve. Ebben a termékvonalban a Kodak minden albumának klasszikus irodalmi vagy mitológiai hősök, istenek nevét adta (van köztük Othello és Apollo is). A vers Gibson apjának fotóalbumának leírásával kezdődik, mely történetesen egy Kodak *Agrippa*. A kritika egyébiránt nem talált kapcsolatot az Apostolok Cselekedeteiből ismert *Agrippa* király, az első századból származó római államférfi *Agrippa*, vagy a tizenötödik, tizenhatodik században élő német alkimista *Agrippa*, esetleg a francia költő, krónikás *Agrippa d'Aubigné* és az *Agrippa (A Book of the Dead)* között.²⁸⁹ E lehetőségeket mi sem vizsgáljuk értelmezésünk során.

A költemény felütésében máris ott a bizonytalanság, mely a teljes költemény ritmusát és logikáját meg fogja határozni.

I hesitated
before untying the bow
that bound this book together.

Így szól az első strófa, mely megelőzi az album leírását. Az első sor – tétováztam – külön sorba szedve áll a vers élén. A beszélő az emlékek kiszabadítására, felszabadítására készül a fotóalbum kinyitásával. Ezen emlékeket az tartja össze, az szervezi őket egységgé, hogy e fotóalbumba rendezték őket. A következő négy versszak az album fizikai leírását közli az olvasóval: fekete Kodak album, melyen nyomot hagyott az idő. Borítóján a termékséria neve: *Agrippa*. Majd az ötödik versszakban az album tulajdonosát is megismerjük.

Inside the cover he inscribed something in soft graphite

²⁸⁹ Vö: James J. Hodge: *Bibliographic Description of Agrippa*, 4. Material and Aesthetic Resources: <http://agrippa.english.ucsb.edu/hodge-james-bibliographic-description-of-agrippa-commissioned-for-the-agrippa-files>

Now lost
Then his name
W. F. Gibson Jr.
and something, comma,
1924

Az imént idézett ötödik versszak több szempontból is érdekes számunkra. Először is itt derül ki az olvasó számára, hogy a fényképalbum a lírai-én-Gibson apjáé – aki a szerző gyermekkorában tragikus módon elhunyt –, valaha ő rendezte e képeket az albumba. Másodsorban már itt tematizálja a távollétet és a veszteséget a vers, hiszen az első sor a belső borítón – melyet a ma már halott apa puha grafittal írt fel – mára már olvashatatlaná fakult. Elhelyezkedését tekintve valószínű, hogy egyfajta cím lehetett (talán éppen az, hogy *Emlékek?*), melyet Gibson apja gyerekkorában adott az albumnak. Ez a sor éppúgy elveszett, ahogyan a képernyőn végiggördülő sorok is elvesznek, miután kifakultak az olvasó emlékezetéből, jóllehet fontos különbség, hogy a lemez esetében egy irányított program, tehát egyfajta szerzői öntudat parancsa a törlés, míg az album esetében spontán eróziós folyamatról van szó – mindenfajta szerzői kontroll nélkül. Harmadsorban szép példáját adja Gibson nyelvi játékosságának, amely más munkáiban is megfigyelhető, hiszen az „and something, comma,” sor egyszerre próbál reprezentálni valamit, ami eltűnt és már nem olvasható (*something*), miközben a versnek az írott vers jellegét is színre viszi azzal, hogy a vessző (*comma*) szó után és elé vesszőket rak és ezzel a fotóalbumba írt vessző reprezentációját is elvégzi, ez a jelölőmódokat váltogató ismétlés egyfajta sajátos játékosságot is magában hordoz. Végül pedig arra is ráirányítja a figyelmet, hogy a beszélő nem elsősorban az album felfedezését narrálja, hanem azt a tényt, hogy ezt az albumot az apja készítette. Az album elsősorban az apa és a nagypapa felől olvasva lesz jelentős. Az apja a fényképeken keresztül a nagypapa életének állít emléket, az ő életét dokumentálja, míg Gibson versben való újraírása az ő apja életét, tehát egyfajta szimbolikus ismétlésről, egyúttal pedig áthelyeződésről van szó. E hangsúlyeltolódásnak szép bizonyítéka, hogy az album minden részét, jellegzetességét az apja kezenyomaként értelmezi: The string *he* tied (...), *he* inscribed something (...), Then *he* glued *his* Kodak prints down (Kiemelés

tőlem - SZIZ),²⁹⁰ a személytelenebb, de szintűgy működő „the (tied) string”, „something was inscribed” vagy „glued Kodak prints” helyett, miközben az előzőekben már szoltunk arról, hogy a gibsoni prózára mennyire jellemző az elidegenítő, passzív, személytelen nyelvhasználat.

A következő versszakokban – egészen a számozatlan első nagyobb egység végéig – fényképek leírása következik, összesen kilenc fotóé. Ezek a képek egy-egy darabot idéznek meg a beszélő apjának és nagyapjának életéből. Az emlékek virtualitásának segítségével három generáció találkozik itt.

Minden fénykép egy-egy *memento mori*. Fényképezni annyi, mint részesévé válni valaki (vagy valami) halandóságának, sebezhetőségének, változékonyságának. Minden fénykép – éppen, mert kihatja és megdermeszti a pillanatot – az idő minden fölemésztő kérlelhetetlenségéről tanúskodik.²⁹¹
(Kiemelés az eredetiben - SZIZ)

Noha nem maga a beszélő/Gibson készítette a fotókat, mégis azzal, hogy az eltűnő versében aprólékosan dokumentálja a képeket, megismétli a fénykép készítés entropikus következményeit.²⁹² Így lesz a vers a reprezentáció reprezentációja: a fotografikus reprezentáció nyelvi reprezentációja. Apa és fia tehát ugyanazon logika szerint cselekszik akkor, amikor a képeket készíti és albumba rendezi, és akkor, amikor verset ír a fényképalbum képeiről.

Az első számozatlan rész egy olyan kép leírásával végződik, melynek a helyszíne azonos az első leírt kép helyszínével: mindkét kép Papa malmáról, vagyis Gibson nagyapjának a fűrészmalomról készült. A nagyapa emlékezete – a nagyapa kísértete – járja (át) a fotóalbum lapjait és a vers sorait egyaránt. Hiszen mi lenne az emlékezés, ha nem halottidézés és így maga a kísérteties? Valami távollévőnek a – legalábbis virtuálisan, ahogyan azt Proust kapcsán néhány fejezettel feljebb már kifejtettük – jelenlévővé tétele.

²⁹⁰ Ehhez lásd még: Raymond Malewitz: *William Gibson's Paternity Test*, 39.

²⁹¹ Susan Sontag: *A fényképezésről*. Ford.: Nemes Anna (Budapest: Európa, 2007) 27-28.

²⁹² Vö: Raymond Malewitz: *William Gibson's Paternity Test*, 30.

A második nagy egység elején tűnik fel az az alakzat, melyet Gibson a mechanizmus névvel illet:

The mechanism: stamped black tin,
Leatherette over cardboard, bits of boxwood,
A lens
The shutter falls
Forever
Dividing that from this.

A vers fordulópontjához érkeztünk. A fényképezőgép mechanizmusának leírása után annak működési mechanizmusát is megismerhetjük a szakasz utolsó három sorában, mely a zár kioldása után örökre elválasztja az akkort és a mostot, az ezt és az azt. A fényképezőgép mechanizmusa természetesen az idő működési mechanizmusának, az emberi emlékezet mechanizmusának metaforájaként értelmezhető. A mechanizmus mint megnevezés azt sugallja, hogy olyan több komponensű szerkezetről van szó, melyben az egyes elemek kapcsolatban állnak egymással és kapcsolatukon keresztül valósul meg a szerkezet funkciója. Igaz ez a fényképezőgép és a fegyverek esetében is – mely a mechanizmus egy másik példája később a versben – mindemellett fontos, hogy az analóg mechanizmusnak van egyfajta *tapinthatósága*, szemben a digitális struktúrákkal és működésekkel. Ennek analógiájára, az emlékezés is taktilis kontaktus eredménye, amennyiben minden asszociatív folyamat – így maga az emlékezés is – egyfajta érintkezésen alapuló működésmód. Ugyanebben a nagy egységben találkozunk a beszélő-Gibson első találkozásával a fegyverekkel. A pisztoly első elsütésének emlékét, melyet a női test első megérintésének, megcsókolásának izgalmához hasonlít (Absolutely alone / in awareness of the mechanism. // Like the first time you put your mouth / on a woman.) nem egy fénykép indukálja, hanem a fényképezőgép működési módjának hasonlósága indítja be az asszociációt. E második szakaszban nincsen szó sem az apáról, sem a nagyapáról. Itt a beszélő-Gibson saját emlékei tolulnak elő, mellyel az emlékezet mechanizmusát demonstrálja.

A mechanizmus az egy-egy pillanatot megörökítő állóképeken keresztül fragmentált narrációt hoz létre, hiszen az egyes (emlék)képek, az egyes pillanatok

egymástól függetlenek, nem alkotnak koherens egész történetet. Ahogyan az albumban lévő fényképek sem alkotnak összefüggő ívet. Így csupán egyetlen dolog fogja egységbe a fotóalbum tartalmát: a cím. Az *Agrippa* válik azzá az egységgé, mely egyfajta identitást ad ennek a sokféleségnek, ahogyan az emberek tulajdonnevei is valamifajta egységet – identitást – adnak annak a rendkívül sokrétű és gyakran széttartó mentális tartalomnak, amelyet az adott személynévvel illetünk, és amelynek fizikai teste is állandó változásban van. A fotók éppen annyira szegmentált és fragmentált reprezentációi az ember életének, amennyire a felbontott DNS szekvenciákat ábrázoló fotók is fragmentált reprezentációi a génállománynak, melyek az *Agrippa* belső illusztrációit alkotják.

Az emlékezés a mechanizmus működés módján keresztül a technikaival kerül kapcsolatba, azon keresztül értelmeződik. Ebből a nézőpontból a technika nem más, mint az emberiség kollektív emlékezete, mely nagyon hasonló a bevezetésben is említett Stiegler-féle gondolathoz, mely szerint a technika az az alakzat, amely nem genetikusan öröklődik. Nem genetikusan, de valahogyan öröklődik. A technika az, amely szupplementumként meghosszabbítja az emberi emlékezetet, és képes lehet a holtak megidézésére: egyfajta nekromanciára, vagy akár neuromanciára.²⁹³

A következő néhány egység narratíváját – az értelmezést megkönnyítendő és meggyorsítandó – parafrázálva foglaljuk össze, melynek során néhány motívumot is felmutatunk. A vers zárlatában pedig visszatérünk a szöveg szoros olvasásához.

A harmadik nagy egységben folytatódik a korai huszadik századból származó fotók leírása és az általuk megindított gondolatok rögzítése. Ebben a szakaszban már sokkal nagyobb teret kapnak a képek által beindított gondolatok, mint maguk a képek – szemben az első, számozatlan szakasszal.

A negyedik egységben a beszélő-Gibson arra emlékszik vissza, hogyan költözött Kanadába a vietnámi behívó – és így a vietnámi háború – elől menekülve. Az apa halála, a vers legtraumatikusabb eseménye, a harmadik és negyedik szerkezeti egység közötti üres térben, a távollétben megy végbe.²⁹⁴ A vers ezáltal egyik leglényegesebb

²⁹³ Ezen a ponton adná magát a versnek egy romantikus szempontú értelmezése. Jóllehet ehelyütt mi erre nem térünk ki, Alan Liu elvégzi ezt az értelmezést. Bővebben lásd: Alan Liu: *The Laws of Cool: Knowledge Work and the Culture of Information*. (Chicago: University of Chicago Press, 2004).

²⁹⁴ Ez a módszer egyébként Wordsworth költészetében is visszatérő jelenség (Lucy poems, Winander Boy). Az értelmezők – közöttük a már említett Alan Liu – gyakran vonnak párhuzamokat Wordsworth romantikus lírája és Gibson verse között.

momentumára távollétként utal. Az emlék nem idéződik meg, nem kerül a felszínre, jöllehet ettől a ponttól a narráció ritmusa és stílusa is megváltozik. E negyedik egységben a beszélő arra emlékszik vissza, ahogyan Torontóban egy pisztolyt vásárol, mely a nagyapja fegyverére hasonlított. Míg az előző alkalommal – ahol a fegyverrel való első találkozását írja le a beszélő – majdnem tragikus kimenetelű eseményeknek voltunk tanúi, a mechanizmus működése ezen a ponton már nem szorítkozik pusztán az *akkort a mosttól, az ezt az attól* való elválasztásra. Az itt ismét felbukkanó mechanizmus az emlékezés szükségszerű ágensévé válik. A fegyver – mely maga is mechanizmus – az emlékezet mechanizmusának eszköze lesz, és az időn keresztül összeköti a beszélőt a nagyapjával.

Az ötödik szakasz a beszélő-Gibsonnak az íróvá válásáról és egyéni fejlődéséről szól, melynek a végén ismét előkerül az emlékezet mechanizmusa. Ezúttal az éjjeli, néptelen város forgalomirányító lámpáinak időreléinek hangja, mely megindítja az emlékeket, melyek egyben a hatodik szakaszt alkotják.

Ebben a részben a határátlépés a zárkioldáshoz hasonlóan elválasztja a mostani pillanatot minden eddigitől, tehát az ország elhagyása egyfajta határhelyzetet jelöl:

They must have asked me something
at the border
I was admitted
somehow
and behind me swung the stamped tin shutter
across the very sky
and I went free

A mechanizmus tehát fel is szabadítja a beszélőt azzal, hogy a múltját elválasztja a jelentől. A határ kanadai oldalán a beszélő mentesül a vietnámi behívó előírásai alól. Egyedül van és szabadnak érzi magát.

A hatodik egység utolsó szakaszában a narráció átvált jelen időbe. A beszélő-Gibson Japánban, egészen pontosan Chiyoda-kuban, Tokió egyik városrészében tartózkodik:

They tore down the bus station
there's a chainlink there
no buses stop at all
and I'm walking through Chiyoda-ku
in a typhoon
the fine rain horizontal
umbrella everted in the storm's Pacific breath
tonight red lanterns are battered.

laughing,
in the mechanism.

Az emigráció ellenére mégis a Csendes-óceáni térségbe érkezik és a tájfun közepén áll, noha nem a háborútól sújtott Vietnámban, hanem az ultramodern Japánban. Az élete egyes állomásai közötti párhuzamok – emigrálás az Egyesült Államokból Kanadába, utazás Kanadából Japánba –, illetve a különböző helyszínek közötti asszociációkat keltő hasonlóságok (a harmadik nagyfejezetben leírt Wytheville és a modern Tokió) váltják ki a kísértetiesség érzését, mely a beszélő-Gibson nevetésre ingerlik a mechanizmus működésének érzékelése közben. A mára eltűnt wytheville-i buszállomás képe felsejlik előtte a tájfunban sétálva Tokióban, így a fizikai világban már nem, csupán az emlékek virtualitásában létező állomás felidézésekor érti meg a beszélő-Gibson, hogy ő maga is a mechanizmus része.²⁹⁵

Az emlékek megidézése, a múlt exhumálásának mechanizmusa végső soron egyfajta halottidézés. Ezért kerül halotti fátyol a könyvre, ezért temetik kevlár anyag alá, és így nyeri el értelmét a cím zárójeles része: *A Book of the Dead*, azaz a Holtak (egy) Könyve, hiszen az eredeti címben szereplő határozatlan névelő egyértelműen jelzi, hogy nem az egyetlen és eredeti *Holtak Könyvéről* van szó, hanem az egyik lehetségesről a sok közül. A cím logikájából következően ahány fotóalbum, ahány veszteség, ahány visszaemlékezés, annyi féle Holtak Könyve létezhet, ám az azt létrehozó szerkezet strukturálisan mindig azonos – ez a mechanizmus, mely nem csupán szétválasztja a múltat és a jelent, de virtuálisan jelenlévővé teszi a távollévőt egy olyan

²⁹⁵ Ehhez lásd még: Tom Henthorne: *William Gibson – A Literary Companion*, 19.

folyamat részeként, mely a szubjektum számára uralhatatlan. Az effajta – a fényképezőgépekhez és a fegyverekhez hasonló – mechanizmusok, melyek folyamatosan körülvesznek minket a világban, a vers sugalmazása szerint nem csupán medializálják a tapasztalatainkat, de ahogyan Tom Henthorne megjegyzi:

(...) újraalkotják őket, elidegenítve saját magunkat önmagunktól. Akár egy fegyver, akár egy jelzőlámpa formájában, a technika minden cselekedetünkről tudósít, a kamera zárja lezár „az egész égen keresztül.”²⁹⁶

Azzal, hogy a technika segítségével az emberi testen kívülre szervezünk bizonyos funkciókat, egyben el is idegenítjük ezeket magunktól. E mechanizmusok, működési formák nélkül azonban elképzelhetetlen az emberi élet, hiszen mindez a természet része. Így a természet és a technika – melyek viszonya nem alakítható homogén békévé, ugyanakkor tisztán kétosztatú szembenállásuk sem fenntartható – egyfajta ambivalens elegyet alkot, feszültséggel teli viszony marad közöttük. Mi magunk pedig e mechanizmusok részesei vagyunk. A medializálás a mechanizmus része, melynek folyamata mindig magával von valamilyen mértékű veszteséget. Az információs társadalomban mindenhol veszteséggel – információvesztéssel – találkozunk, e veszteség pedig az elidegenedés során manifesztálódik.²⁹⁷ Így a versben tematizált távollét, hiány, a lemezen lévő vers és a könyvtárgy önmegsemmisítő volta egységesen reprezentálják az emlékezet és az emlékezet szupplementumaiként használt technika működését.

A teljes *Agrippa* jelenség nagyon átgondolt, már-már túlgondolt tervezet, mely az eddigiekben bemutatott módon tesz fel kérdéseket a jelenlét és a távollét, az emlékezet és a technika, valamint az információ uralhatóságának kérdéskörében. Úgy tűnik, hogy az alkotók mindent részletesen, tervszerűen kigondoltak és rendkívül fókuszált módon teszik fel kérdéseiket az alkotáson keresztül, melyben forma és tartalom tökéletes összhangban találkoznak.

²⁹⁶ Tom Henthorne: *William Gibson – A Literary Companion*, 19.

²⁹⁷ Vö: Tom Henthorne: *William Gibson – A Literary Companion*, 19.

Ugyanakkor a lehetséges legvégsőbb pontig fokozott kontroll miatt a projekt a sterilitás, a kimódoltság érzetét kelti, miközben paradox módon az információ uralhatatlanságáról beszél a végletekig uralom alatt tartott beszédmódokon. Természetesen nincs olyan diskurzus, amelyet teljes egészében kontrollálhatna a beszélő – az *Agrippa* sem ilyen. Jó példa erre az Átvitel felvételének kiszivárgása, mely keresztülhúzta az alkotói szándék gondos számításait. Semmilyen ellenőrzési jog nem biztosítja a teljes kontrollt egy szöveg fölött.²⁹⁸ Azonban van egy másik olyan sajátossága is az *Agrippának*, amely nyilvánvalóan az alkotói szándék megghiúsulásáról tanúskodik, arról, hogy a műalkotás fölötti teljes kontroll lehetetlen. A technikai kivitelezés hibája miatt ugyanis az *Agrippa* tintája bizonyos véletlenszerű helyeken soha nem halványul el teljesen. A jelek egy része megmarad a papíron. Ez a hiba paradox módon sokkal tökéletesebb műalkotássá teszi az *Agrippát*, mint amilyen enélkül volna. Ezen a hibán keresztül ugyanis pontosabban reprezentálja az emberi emlékezet működését, mely a legritkább esetben tűnik el teljesen, miközben tudatosan uralhatatlan a szelekciók, kiesések és átértelmezések játéka.

²⁹⁸ Ezzel kapcsolatban lásd bővebben Jacques Derrida, Bernard Stiegler: *Ecographies of Television – Filmed Interviews*. Ford.: Jennifer Bajorek (Cambridge: Polity Press, 2007), „Right of Inspection” című fejezet, különösen a következő oldalak: 31-32.

Hidak

– Átvezetés –

„Az utca mindennek megtalálja a saját felhasználási területét.”

(William Gibson)

1984 óta William Gibson neve az irodalomkritikával egyetlen kifejezéssel forrt össze elsősorban, a cyberpunk kifejezéssel. Ez a munka arra tett kísérletet, hogy tágabb eszmetörténeti és irodalmi kontextusba helyezze a szerző szövegeit, ezzel megpróbálva kimozdítani a kritikában elfoglalt pozíciójából. Nem mintha a „Cyberpunk Atyja” kifejezés kínos vagy pontatlan volna. Nem mintha meg kellene menteni William Gibsont az „alacsony irodalom” mocsarától és valahogyan átjuttatni a „magas irodalom” fellegvárába. Sőt az irodalom effajta térmetaforák szerinti elgondolása alapvetően idegen ettől a dolgozattól. A probléma inkább abban áll, hogy miközben rácsodálkozunk a cyberpunk stílusos fatalizmusára, a sci-fi irodalomban addig nem használt formanyelvre, a technika emberi élethez közeli, a laboratóriumok sterilitását nélkülöző megjelenítésére, addig csupán egyetlen aspektusát olvassuk Gibson szövegeinek. Amíg a Sprawl-trilógia könyveit kizárólag a cyberpunk műfaj belügyének és a sci-fi történetének részeként tekintjük, a szövegeket olyan értelmezési lehetőségektől vágjuk el, melyek nem csupán intellektuálisan izgalmasak volnának – holott már önmagában ez is elég veszteség volna –, hanem attól a lehetőségtől is, hogy jobban megértsük a huszadik század végének, huszonegyedik század elejének irodalmát és technikai gondolkodását.

E dolgozat azt próbálta bemutatni, hogy Gibson ikonikus trilógiája olyan irodalmi hálózat része, melyben vannak sci-fi és nem sci-fi szerzők egyaránt, ezzel megpróbálta szélesebbre tární a kaput az interpretáció előtt. Ennek részeként megkíséreltük bemutatni azt, hogy a regényeket uraló technikafelfogás diskurzusba léptethető hatástörténetileg is jelentős technikafilozófiákkal. Jóllehet a bevezetésben is említett Spengler és Stiegler, de akár Mumford vagy a dolgozat egy későbbi pontján felbukkanó Karl Marx is olyan szerzők, akiknek a munkásságát termékeny volna aktívan beemelni a

Gibson-szövegek interpretációjába, e dolgozat mindenekelőtt Martin Heidegger és Jacques Derrida gondolkodásával léptette diskurzusba a regénytrilógiát. Ez a döntés ugyanakkor nem volt önkényes.

Az a művészet- és technikafogalom, mely Heidegger *Kérdés a technika nyomán* című munkájában megjelenik, több ponton is érintkezik a *Sprawl*-trilógiából felfejthetővel, ugyanakkor figyelemreméltó módon el is tér attól. A legszembeötlőbb hasonlóság talán az ábrázolt világ létezőinek állományjellege, hiszen a *Sprawl*-trilógiában – ahogyan azt fentebb, elsősorban a „Karbon” főfejezetben már bemutattuk – a lekötelezettségnek és az egymásrautaltságnak olyan láncolata áll fenn, melynek láncszemei állományként tételeződnek. Másik közös pontként mutattuk ki a művészet és a technika egylényegűségét, hiszen azok a német gondolkodónál egy töről fakadnak, a regényírónál pedig a technika a művészet médiumaként értelmeződik. Fontos különbség ugyanakkor az, hogy Gibson regényeiben a technika nem olyasvalaminek tűnik, ami minőségileg változott volna meg az ember történelme során. A regények technikaképe – úgy tűnik – csupán mennyiségi és nem minőségi különbséget sugall a különböző korok emberi technikahasználata között. Mivel a technikahasználat a legrégebbi koroktól kezdve valahogyan a természetből emelkedik ki, így nem is lehetséges olyan egyértelműen szétválasztani a regények által megjelenített technikát a természettől. Gibson világa azt sugallja, hogy a technika és a természet nem dichotomikus fogalmak, hanem olyan alakzatok, melyek között valamifajta nem szűnő, ambivalens feszültség figyelhető meg, valamifajta kölcsönhatás működik, miközben nem lokalizálható egy határvonal a kettő között, mely egyértelműen szeparálná őket egymástól. A *No Maps For These Territories* című film egy pontján Gibson azt mondja, hogy a technika voltaképpen rögzített emlékezet.²⁹⁹ Ez a gondolat pedig nagyon hasonló ahhoz, ahogyan Stiegler vélekedik a technikáról, amikor arról beszél, hogy a technika mindaz, ami nem genetikai úton öröklődik. A két állítás voltaképpen a technika ugyanazon jellegzetességéről beszél. Ám nem ez az egyetlen vonása a regények technikaképének, mely rokonítja azokat Stiegler filozófiájával, hanem egy a heideggeri elképzeléssel szembeni kritikus mozzanat. Míg a Heidegger által felvázolt technikában rejtőző veszély, és egyáltalán maga a technika, nem technikai eszközöket jelent – hiszen a

²⁹⁹ Mark Neale (rendező): *No Maps For These Territories* (Los Angeles: Mark Neale Productions, 2000) 53:11.

szöveg egyik legfontosabb, visszatérő állítása az, hogy a technika lényege maga nem valami technikai –, ezzel szemben Gibson regényeiben a technika által hordozott veszély sokkal egyértelműbben a technikai eszközökben testesül meg, mint amilyen például a mesterséges intelligencia is. Noha nem kizárólagosan csupán az eszközökben, hiszen a rendelkezésre állások láncolata szintén fontos jellegzetessége Gibson technikaábrázolásának. Stiegler Heidegger-kritikája ehhez hasonlóan éppen abban áll, hogy a német gondolkodó az objektumoknak, artefaktumoknak és általában a technikainak túlságosan kis jelentőséget tulajdonít rendszerében.

A *Sprawl*-triógia tényleges értelmezése előtt, áttekintettük a szerző életének legfontosabb állomásait és legfontosabb alkotásait, különös tekintettel azokra az irodalmi hatásokra, melyek a trilógia írásakor működhettek. Mindezek után a cyberpunk műfaját jártuk körül. Ennek során meghatároztuk a science fiction irodalomban elfoglalt pozícióját és kapcsolatba hoztuk a posztmodern eszmetörténeti korszakával is. Ennek részeként kimutattuk, hogy – más teoretikusok állításaival szemben – a cyberpunk nem csupán a sci-fi irodalom belső fejlődéstörténete felől értelmezhető, hanem számos kapocs köti ezt a hagyományt az irodalom „klasszikus” irányzataihoz és a filozófiatörténethez is. Habár e dolgozat Gibson mellett leginkább Martin Heideggerre, Jacques Derridára és – néha csupán az említés szintjén – Proustra, vagy akár Mallarméra irányítja az értelmezői tekintetet, elképzelhetőnek, sőt izgalmasnak tartunk más pozícióból induló értelmezést is, mely talán Platón, Spengler, Marx, Pynchon és William S. Burroughs nevét hozná egészen más módokon kapcsolatba William Gibson trilógiájával. Talán egyszer megszületik az az értelmezés is.

A „Króm” címet viselő második fejezetben az első fejezetben tett megállapításokat szem előtt tartva interpretáltuk a *Sprawl*-trilógiát, melyet Jacques Derrida gondolkodása felől olvastunk. Értelmezésünk szerint Gibson *Neurománca* és annak két folytatása, a *Számláló nullára* és a *Mona Lisa Overdrive* című regények kérdésessé teszik a nyugati metafizikai gondolkodást felépítő nagy oppozíciópárok hatékonyságát, pontosságát és a közöttük lévő hierarchikus viszonyok jogosságát. A dolgozat a természet-technika, az ember-gép, az isten-ember és a fizikalitás-virtualitás dichotómiáin keresztül kísérelte meg kritika alá vonni a metafizikai fogalomrendszert, miközben e kritikai folyamat a regények egyfajta értelmezését is kibontotta. A vizsgálat a dekonstrukció eszközkészletével, annak fogalmiságát szem előtt tartva valósult meg,

mivel a vizsgált trilógia működésmódja és a nyugati kultúra gondolkodásáról kialakított álláspontja számos rokonságot mutat a dekonstrukció filozófiájával. E hasonlóságokat szintén kimutattuk a dolgozat második fejezetében.

Végül a „Kobalt” címet viselő harmadik fejezetben a fikciós prózától elszakadva a szerző esszéisztikáját jártuk körül, mely sajátos módon ábrázolja világunkat. Az esszék beszédmódjának bemutatása közben ugyanis arra a megállapításra jutottunk, hogy a szövegek a science fiction eszköztárával írják le a valóságot. Úgy tűnik, ezt a huszonegyedik század természete maga kényszeríti ki. A sci-fi önálló műfajjá válása a huszadik század elejére tehető, ekkor pedig a huszonegyedik század jelentette az emberiség távoli jövőjét, gyakran ez a század volt a tárgya a science fiction szövegeknek. A jövő leírására létrehozott beszédmódot és elbeszéléstechnikát utolérte a valóság, századunk így bizonyos mértékben akkor is a sci-fi beszédmódján keresztül artikulálódik, mikor azt nem a tudományos fantasztikum, sőt nem a fikció eszközeivel írjuk le.

Végül Gibson egyetlen eddig közölt versét az *Agrippa (A Book of the Dead)* című költeményt állítottuk értelmezői tekintetünk fókuszába. E vers és a hozzá kapcsolódó könyvtárgy, valamint mindaz a komplex jelenségrendszer, mely holdudvarszerűen körbeveszi a szöveget, és amelyeket együttesen *Agrippaként* nevezünk meg, nem csupán a technika és a művészet fogalmaihoz szolgál további adalékként, de összekapcsolja ezeket a dolgozat előző részeiben is felbukkanó emlékezet kérdéskörével. Az *Agrippa* koncentráltan jeleníti meg mindazt a problémátömeget, melyet Gibson regényei mindig is feszegetnek – és nem csupán az általunk értelmezett *Sprawl*-trilógia –, s teszi ezt azokkal meglepő összhangban, így aztán tekinthetünk rá Gibson gondolkodásának foglalataként is. Ebből a szempontból különösen fontos alkotás Gibson egyetlen verse. Hogy az emlékezet és a technika összekapcsolása Gibson gondolkodásában nem önkényes lépés az értelmező részéről, azt – magán az értelmezésen kívül – William Gibson egyik interjújában elhangzott szavai is bizonyítják:

Könyveimben a számítógépek első megközelítésben egyszerűen az emberi memória metaforái: kíváncsi vagyok, miért és hogyan működik a memória, hogyan határozza meg, kik vagy mik

vagyunk, és hogy hogyan tudunk a segítségével bizonyos dolgokat jelenvalóvá tenni.³⁰⁰

Természetesen számos olyan téma és probléma merül fel az életműben, melyek akár a mi elemzési szempontjaink felől olvasva is érdekesek, értékesek volnának – elég csupán az információ természetére vonatkozó megállapításokra vagy a divatról tett megfigyelésekre gondolni –, ám mindez szétfeszítette volna e dolgozat kereteit. Ugyanakkor talán ez a munka is elég volt arra, hogy bizonyítsa, Gibson szövegeinek a sci-fi műfaján kívül is vannak felhasználási területei. Nem csupán a tudományos fantasztikus irodalom vonulatában értelmezhető szövegekről van szó, hanem a világirodalom vonulatába ízesülő művekről, melyek a kor filozófiai és társadalmi szempontból legérdekesebb és legégetőbb problémáit feszegetik.

Épp a fentiekben felvázolt értelmezések lehetősége miatt ezt az összefoglalót nem tekintem befejezésnek, hiszen az interpretáció, a felvillantott fogalmak mentén való gondolkodás nem állhat le. Sokkal inkább egyfajta átvezetésként gondolok minderre, mely az e disszertációban közölt olvasatok és a fent említett lehetséges interpretációk között alkot hidakat. Hogy mindez hogyan találja meg a helyét a kritikában, azt természetesen a szerző nem tudhatja. Ám bízok abban, hogy végül e munka is elnyeri valamiképp saját felhasználási területét.

³⁰⁰ Larry McCaffery: *Interjú William Gibsonnal* Ford: Elekes Dóra. In *Prae – Irodalmi Folyóirat*, 2000. elektronikus példány.

Függelék

1. függelék

William Gibson: Agrippa (A Book of the Dead)³⁰¹

AGRIPPA

(A Book of The Dead)

by William Gibson

I hesitated
before untying the bow
that bound this book together.

A black book:
ALBUMS CA. AGRIPPA
Order Extra Leaves By Letter and Name

A Kodak album of time-burned
black construction paper

The string he tied
Has been unravelled by years
and the dry weather of trunks
Like a lady's shoestring from the First World War
Its metal ferrules eaten by oxygen
Until they resemble cigarette-ash

Inside the cover he inscribed something in soft graphite
Now lost

³⁰¹ A vers William Gibson hivatalos írói oldalán jelent meg, ez az egyetlen, hivatalosan publikált – ebben az értelemben tehát definitív – verziója a szövegnek. A következő címen érhető el:
<http://www.williamgibsonbooks.com/source/agrippa.asp>

Then his name
W.F. Gibson Jr.
and something, comma,
1924

Then he glued his Kodak prints down
And wrote under them
In chalk-like white pencil:
"Papa's saw mill, Aug. 1919."

A flat-roofed shack
Against a mountain ridge
In the foreground are tumbled boards and offcuts
He must have smelled the pitch,
In August
The sweet hot reek
Of the electric saw
Biting into decades

Next the spaniel Moko
"Moko 1919"
Poses on small bench or table
Before a backyard tree
His coat is lustrous
The grass needs cutting
Beyond the tree,
In eerie Kodak clarity,
Are the summer backstairs of Wheeling,
West Virginia
Someone's left a wooden stepladder out

"Aunt Fran and [obscured]"

Although he isn't, this gent
He has a "G" belt-buckle
A lapel-device of Masonic origin
A patent propelling-pencil
A fountain-pen
And the flowers they pose behind so solidly
Are rooted in an upright length of whitewashed
concrete sewer-pipe.

Daddy had a horse named Dixie
"Ford on Dixie 1917"
A saddle-blanket marked with a single star
Corduroy jodhpurs
A western saddle
And a cloth cap
Proud and happy
As any boy could be

"Arthur and Ford fishing 1919"
Shot by an adult
(Witness the steady hand
that captures the wildflowers
the shadows on their broad straw hats
reflections of a split-rail fence)
standing opposite them,
on the far side of the pond,
amid the snake-doctors and the mud,
Kodak in hand,
Ford Sr.?

And "Moma July, 1919"
strolls beside the pond,

in white big city shoes,
Purse tucked behind her,
While either Ford or Arthur, still straw-hatted,
approaches a canvas-topped touring car.

"Moma and Mrs. Graham at fish hatchery 1919"
Moma and Mrs. G. sit atop a graceful concrete arch.

"Arthur on Dixie", likewise 1919,
rather ill at ease. On the roof behind the barn, behind him,
can be made out this cryptic mark:
H.V.J.M.[?]

"Papa's mill 1919", my grandfather most regal amid a wrack of
cut lumber,
might as easily be the record
of some later demolition, and
His cotton sleeves are rolled
to but not past the elbow,
striped, with a white neckband
for the attachment of a collar.
Behind him stands a cone of sawdust some thirty feet in height.
(How that feels to tumble down,
or smells when it is wet)

II.

The mechanism: stamped black tin,
Leatherette over cardboard, bits of boxwood,
A lens
The shutter falls
Forever

Dividing that from this.

Now in high-ceiling bedrooms,
unoccupied, unvisited,
in the bottom drawers of veneered bureaus
in cool chemical darkness curl commemorative
montages of the country's World War dead,

just as I myself discovered
one other summer in an attic trunk,
and beneath that every boy's best treasure
of tarnished actual ammunition
real little bits of war
but also
the mechanism
itself.

The blued finish of firearms
is a process, controlled, derived from common
rust, but there under so rare and uncommon a patina
that many years untouched
until I took it up
and turning, entranced, down the unpainted
stair, to the hallway where I swear
I never heard the first shot.

The copper-jacketed slug recovered
from the bathroom's cardboard cylinder of
Morton's Salt was undeformed
save for the faint bright marks of lands
and grooves so hot, stilled energy,
it blistered my hand.

The gun lay on the dusty carpet.
Returning in utter awe I took it so carefully up
That the second shot, equally unintended,
notched the hardwood bannister
and brought a strange bright smell of ancient sap to life
in a beam of dusty sunlight.
Absolutely alone
in awareness of the mechanism.

Like the first time you put your mouth
on a woman.

III.

"Ice Gorge at Wheeling
1917"

Iron bridge in the distance,
Beyond it a city.
Hotels where pimps went about their business
on the sidewalks of a lost world.
But the foreground is in focus,
this corner of carpenter's Gothic,
these backyards running down to the freeze.

"Steamboat on Ohio River",
its smoke foul and dark,
its year unknown,
beyond it the far bank
overgrown with factories.

"Our Wytheville
House Sept. 1921"

They have moved down from Wheeling and my father wears his city clothes. Main Street is unpaved and an electric streetlamp is slung high in the frame, centered above the tracked dust on a slack wire, suggesting the way it might pitch in a strong wind, the shadows that might throw.

The house is heavy, unattractive, sheathed in stucco, not native to the region. My grandfather, who sold supplies to contractors, was prone to modern materials, which he used with wholesaler's enthusiasm. In 1921 he replaced the section of brick sidewalk in front of his house with the broad smooth slab of poured concrete, signing this improvement with a flourish, "W.F. Gibson 1921". He believed in concrete and plywood particularly. Seventy years later his signature remains, the slab floating perfectly level and charmless between mossy stretches of sweet uneven brick that knew the iron shoes of Yankee horses.

"Mama Jan. 1922" has come out to sweep the concrete with a broom. Her boots are fastened with buttons requiring a special instrument.

Ice gorge again, the Ohio, 1917. The mechanism closes. A torn clipping offers a 1957 DeSOTO FIREDOME, 4-door Sedan, torqueflite radio, heather and power steering and brakes, new w.s.w. premium tires. One owner. \$1,595.

IV.

He made it to the age of torqueflite radio
but not much past that, and never in that town.

That was mine to know, Main Street lined with
Rocket Eighty-eights,
the dime store floored with wooden planks
pies under plastic in the Soda Shop,
and the mystery untold, the other thing,
sensed in the creaking of a sign after midnight
when nobody else was there.

In the talc-fine dust beneath the platform of the
Norfolk & Western lay indian-head pennies undisturbed since
the dawn of man.

In the banks and courthouse, a fossil time
prevailed, limestone centuries.

When I went up to Toronto
in the draft, my Local Board was there on Main Street,
above a store that bought and sold pistols.
I'd once traded that man a derringer for a
Walther P-38. The pistols were in the window
behind an amber roller-blind
like sunglasses. I was seventeen or so but basically I guess
you just had to be a white boy.
I'd hike out to a shale pit and run
ten dollars worth of 9mm
through it, so worn you hardly
had to pull the trigger.
Bored, tried shooting
down into a distant stream but
one of them came back at me
off a round of river rock
clipping walnut twigs from a branch

two feet above my head.

So that I remembered the mechanism.

V.

In the all night bus station
they sold scrambled eggs to state troopers
the long skinny clasp-knives called fruit knives
which were pearl handled watermelon-slicers
and hillbilly novelties in brown varnished wood
which were made in Japan.

First I'd be sent there at night only
if Mom's carton of Camels ran out,
but gradually I came to value
the submarine light, the alien reek
of the long human haul, the strangers
straight down from Port Authority
headed for Nashville, Memphis, Miami.
Sometimes the Sheriff watched them get off
making sure they got back on.

When the colored restroom
was no longer required
they knocked open the cinderblock
and extended the magazine rack
to new dimensions,
a cool fluorescent cave of dreams
smelling faintly and forever of disinfectant,
perhaps as well of the travelled fears
of those dark uncounted others who,

moving as though contours of hot iron,
were made thus to dance
or not to dance
as the law saw fit.

There it was that I was marked out as a writer,
having discovered in that alcove
copies of certain magazines
esoteric and precious, and, yes,
I knew then, knew utterly,
the deal done in my heart forever,
though how I knew not,
nor ever have.

Walking home
through all the streets unmoving
so quiet I could hear the timers of the traffic lights a block away:
the mechanism. Nobody else, just the silence
spreading out to where the long trucks groaned
on the highway their vast brute souls in want.

VI.

There must have been a true last time
I saw the station but I don't remember
I remember the stiff black horsehide coat
gift in Tucson of a kid named Natkin
I remember the cold
I remember the Army duffle
that was lost and the black man in Buffalo
trying to sell me a fine diamond ring,
and in the coffee shop in Washington

I'd eavesdropped on a man wearing a black tie
embroidered with red roses
that I have looked for ever since.

They must have asked me something
at the border
I was admitted
somehow
and behind me swung the stamped tin shutter
across the very sky
and I went free
to find myself
mazed in Victorian brick
amid sweet tea with milk
and smoke from a cigarette called a Black Cat
and every unknown brand of chocolate
and girls with blunt-cut bangs
not even Americans
looking down from high narrow windows
on the melting snow
of the city undreamed
and on the revealed grace
of the mechanism,
no round trip.

They tore down the bus station
there's chainlink there
no buses stop at all
and I'm walking through Chiyoda-ku
in a typhoon
the fine rain horizontal
umbrella everted in the storm's Pacific breath

tonight red lanterns are battered.

laughing,

in the mechanism.

2. függelék

Az Agrippa deluxe kiadásának tartó doboza³⁰²



Photograph (c) Kevin Begos Jr.

³⁰² A fotó a The Agrippa Files weboldaláról származik, Kevin Begos Jr. munkája.
<http://agrippa.english.ucsb.edu/images/book/medium-images/pages/agrippa-case.htm>

3. függelék

Az Agrippa deluxe kiadása a dobozban a fátyolszövet szemfedéllel³⁰³

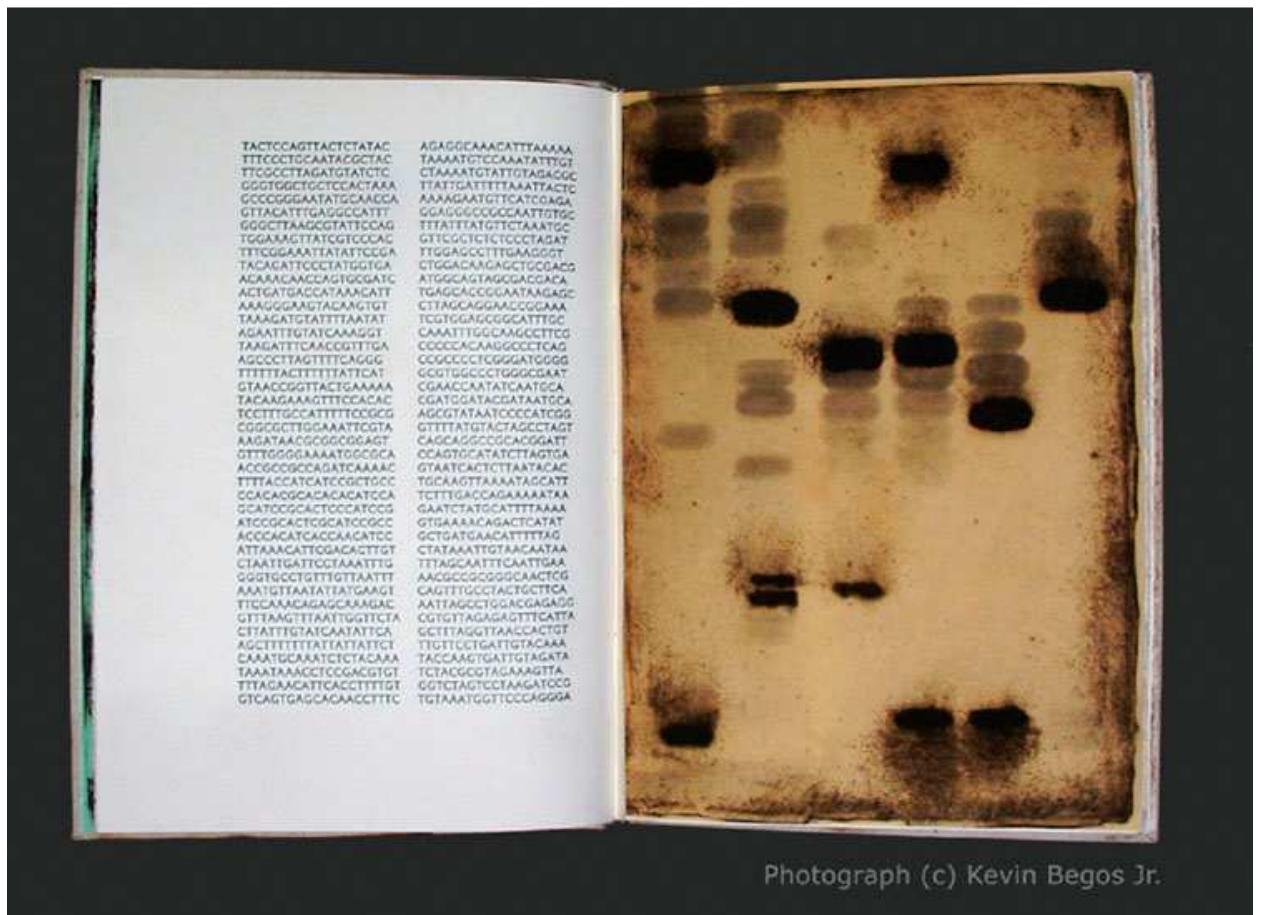


Photograph (c) Kevin Begos Jr.

³⁰³ A fotó a The Agrippa Files weboldaláról származik, Kevin Begos Jr. munkája.
<http://agrippa.english.ucsb.edu/images/book/medium-images/pages/agrippa-case-open.htm>

4. függelék

Az Agrippa deluxe kiadásának 10-11. oldala³⁰⁴ és a Gutenberg Biblia egy oldala



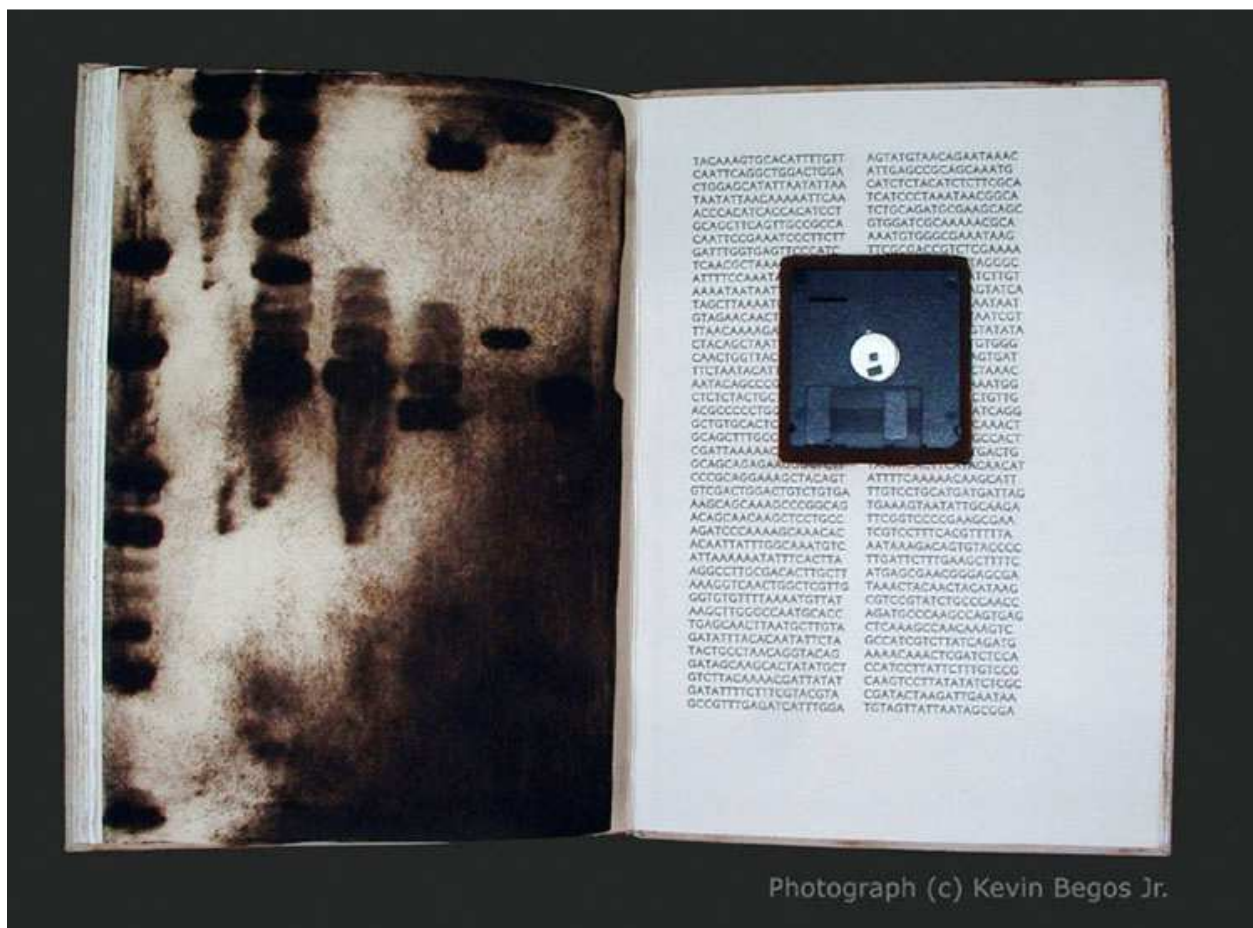
³⁰⁴ A fotó a The Agrippa Files weboldaláról származik, Kevin Begos Jr. munkája.
<http://agrippa.english.ucsb.edu/images/book/medium-images/pages/agrippa-10-11.htm>

Inquit plog⁹ bā ihōm pſtā
quatuor euāgē
Beatissimo pape damaso
 ieronim⁹, Nouū o-
 pus me facere cogis et
 veterē: ut p⁹ exemplaria
 scripturarū toto orbe di-
 spersa quasi quidā arbit⁹ sedā: et quia
 inter se variāt que sunt illa q̄ cū greca
 consentiant veritate decernam. Pius
 labor sed periculosa presumptio: iudi-
 care de ceteris: ipsum ab omnibz iudi-
 candū: senis mutare linguā: et cane-
 scunt mūdū ad initia ceterarū paru-
 lorum. Quis enī doctus pariter vel in-
 doctus cū in manus volumen assu-
 pserit: et a salua quā senel inibit vi-
 derit discepare qd̄ lectat: non statim
 erupat in vocē me fallariū me clamā⁹
 esse sacrilegū: q̄ audēā aliquid in ve-
 teribus libris addere: mutare: corrige-
 re? Aduersus quā inuidiam duplicē
 causa me consolā⁹: qd̄ et tu qui sumus
 sacerdos es fieri iubēs: et verū non esse
 qd̄ variat: etiā maledicorū testimoniū
 rōprobatur. Si enī latinis exemplari-
 bus fides est adhibenda: respondeāt
 quibz tot sunt exemplaria pene quot
 codices. Si in autē veritas est querenda
 de pluribus: cur nō ad grecā originē
 reuertentes ea que vel a viciosis inter-
 pretibus male edita vel a presumpto-
 ribus imperitiis emendata peruersius:
 vel a librarijs dormitantibus aut ad-
 dita sūt aut mutata corrigimur? Ne-
 q; vero ego de veteri disputo testamētū:
 qd̄ a septuaginta senioribus in grecā
 linguā versum tertio gradu ad nos
 usq; puenit. Non queto quid aquila
 quid symmachus sapian⁹: quare the-
 odozion inter novos et veteres medi-
 us inciderat. Sic illa vera interpretatō:

quam apostoli pbauerunt. De nouo
 nunc loquor testamento qd̄ grecū esse
 nō dubiū est: recepto apostolo mattheo
 qui primus in iudea euangelium xp̄i
 hebraicis litteris edidit. Hic certe cū
 in nostro seniore discordat: et diuer-
 sos riuulos raminēs ducit: uno de
 fonte querendus est. Pretermitto eos
 codices q̄ a luciano et elyrio munici-
 patores paucos hominū asserit puer-
 sa cōtento: quibus viciq; nec in veteri
 instrumēto post septuaginta interpre-
 tes emendare quid licuit: nec in nouo
 profuit emendasse: cum multarū gen-
 tium linguis scriptura atē mandata
 doceat falsa esse que addita sunt. Agi-
 tur hec pſens pſacūmcula pollueretur
 quatuor tantū euangelia: quorū ordo
 est iste: matheus: marcus: lucas: io-
 hānes: codicum grecorū emendata col-
 latione sed veterū: que ne unū a ledi-
 onis latine cōsuetudine disceparent:
 ita calamo impetrauim⁹: ut hīs tan-
 tum que sensum videbantur mutare:
 correctis: reliqua manere parerent ut
 fuerāt. Canonēs quoq; quos eusebi-
 us cesariensis episcopus allegādrinū
 secut⁹ ammoniū in decē numeros or-
 dinauit: sicut in greco habētur repres-
 simus. Qd̄ si quis deuriolis voluerit
 nosse que in euangelijs vel eadem vel
 vicina vel sola sint: rorū distinctiōne co-
 gnoscat. Magnus siquidē hic i nris
 codicibus error inoleuit: dum qd̄ i ea-
 dem re alijs euangelia plus dixit: in
 alio quia minus putauerint addide-
 runt: vel dum eundē sensum alijs ali-
 ter expressit: ille qui unū e quatuor pri-
 mum legerat: ad eius exemplū ceteros
 quoq; estimauerit emendandos: unde
 accidit: ut apud nos iuxta sunt om-
 nia: et in marco plura luce atq;

5. függelék

A verset tartalmazó lemez beágyazva az Agrippa deluxe kiadásának
63. oldalába³⁰⁵



Photograph (c) Kevin Begos Jr.

³⁰⁵ A fotó a The Agrippa Files weboldalaról származik, Kevin Begos Jr. munkája.
<http://agrippa.english.ucsb.edu/images/book/medium-images/pages/agrippa-62-63.htm>

Bibliográfia

BUKATMAN, Scott

Adatmezők közt: allegória, retorika és a paratér. Ford.: Kós Krisztina. In *Prae – Irodalmi Folyóirat*, 2001/1-2. (<http://magyar-irodalom.elte.hu/prae/>)

BUTLER, Judith

Jelentős testek. Ford.: Baráth Erzsébet és Sándor Bea (Budapest: Új Mandátum, 2005)

CADORA, Karen

Feminista cyberpunk. Ford.: Sánta Szilárd. In: *Prae – Irodalmi Folyóirat*, 2001/1-2. (<http://magyar-irodalom.elte.hu/prae/>)

CHANG, Angela

Q&A: William Gibson in. *PCMag*. 2007. január 10.,
<http://www.pcmag.com/article2/0,2817,2080922,00.asp>

CLUTE, John

The Case of the World in Excessive Candor. 2007. október 30.,
<http://web.archive.org/web/20071030090441/http://www.scifi.com/sfw/issue305/excess.html>

CONOLLY, William E.

Sebesség, koncentrikus kultúrák és kozmopolitizmus. Ford.: Kis Anna. In *Café Babel* 52. (Tempó) 2006/1.

CULLER, Jonathan

Dekonstrukció. Ford.: Módos Magdolna. (Budapest: Osiris, 1997)

DELANY, Samuel

Is Cyberpunk a Good Thing or a Bad Thing? in *Mississippi Review* 47-48, 1988.
28-35.

DERRIDA, Jacques

- Az el-különböződés (La différence)*. Ford.: Gyimesi Tímea. In. Bacsó Béla
(szerk.) *Szöveg és interpretáció*. (Budapest: Cserépfalvi Kiadó, 1991)
- A disszemináció*. Ford.: Orbán Jolán (Pécs: Jelenkor, 1998)
- Az idő adománya*. Ford.: Kicsák Lóránt (Budapest: Palatinus Kiadó, 2003)
- A struktúra, a jel és a játék az embertudományok diszkurzusában*. Ford.: Gyimesi
Tímea. In. Bókay Antal, Vilcsek Béla, Szamosi Gertrud, Sári László
(szerk.) *A posztmodern irodalomtudomány kialakulása –
Szöveggyűjtemény*. (Budapest: Osiris, 2002)
- Ecographies of Television – Filmed Interviews*. (Bernard Stiegler-vel közösen)
Ford.: Jennifer Bajorek (Cambridge: Polity Press, 2007)
- Grammatológia*. Ford.: Marsó Paula (Budapest: Typotex, 2014)
- Hit és tudás – A „vallás” két formája a puszta ész határain*. Ford.: Boros János és
Orbán Jolán (Pécs: Brambauer Kiadó)
- Levél egy japán barátához*. Ford.: Pörzsi Zsuzsanna és Takács Ádám In. *Nappali
Ház*, 1992/4.
- Marx kísértetei*. Ford.: Boros János, Csordás Gábor, Orbán Jolán (Pécs: Jelenkor,
1995)
- MÉMOIRES Paul de Man számára*. Ford.: Simon Vanda (Budapest: József
Műhely, 1998)
- Positions*. (London: The Athlone Press, 1981)
- Psyche – Inventions of the Other*. Ford.: Peggy Kamuf (Stanford: Stanford
University Press, 2007.)
- Without alibi*. Ford.: Peggy Kamuf (Stanford: Stanford University Press, 2002)

FOGARASI György

- Nekromantika és kritikai elmélet (Kísértetjárás és halottidézés Gray, Wordsworth,
Marx és Benjamin írásaiban)* (Debrecen: Debreceni Egyetemi Kiadó, 2015)

FOUCAULT, Michel

A bolondság története. Ford.: Sújtó László (Budapest: Atlantisz, 2004)

Felügyelet és büntetés – A börtön története. Ford.: Fázsy Anikó, Csűrös Klára.

(Budapest: Gondolat, 1990)

GIBSON, William

A Sprawl-trilógia:

Neuromancer. (New York: Berkley, 1984)

Count Zero. (New York: Ace Books, 1987)

Mona Lisa Overdrive. (New York: Spectra Books, 1997)

Neurománc. Ford.: Ajkay Örkény. (Budapest, Valhalla Páholy, 1999)

Számláló nullára. Ford.: Ajkay Örkény. In *William Gibson Teljes Neurománc Univerzuma.* (Szeged: Szukits Kiadó, 2005)

Mona Lisa Overdrive. Ford.: Kornya Zsolt. In *William Gibson Teljes Neurománc Univerzuma.* (Szeged: Szukits Kiadó, 2005)

AGRIPPA (A Book of the Dead)

Distrust That Particular Flavor. (New York: G. P. Putnam's Sons, 2012)

Introduction to AGRIPPA: A BOOK OF THE DEAD. Megtalálható a szerző

weboldalán: <http://www.williamgibsonbooks.com/source/source.asp>

Izzó Króm. (Budapest: Valhalla Páholy, 1995)

H. NAGY Péter

Imaginárium III. Gibson. In *Prae.* (2001. december)

HEIDEGGER, Martin

A műalkotás eredete (ford: Bacsó Béla) in *Rejtekek* (Budapest: Osiris, 2006)

Az állvány (ford: Fogarasi György), kéziratban.

Kérdés a technika nyomán (ford.: Geréby György) in *A későújkor józansága II.* kötet (szerk.: Tillmann J. A.), (Budapest: Göncöl, 1994)

HENTHORNE, Tom

William Gibson – A Literary Companion (Jefferson, NC & London: McFarland & Company, 2011)

HODGE, James J.

Bibliographic Description of Agrippa.

<http://agrippa.english.ucsb.edu/hodge-james-bibliographic-description-of-agrippa-commissioned-for-the-agrippa-files>

HOLLINGER, Veronica

Kibernetikus dekonstrukció: Cyberpunk és posztmodernizmus. Ford.: Elekes Dóra. In *Prae – Irodalmi Folyóirat*, 1999/1-2. (<http://magyar-irodalom.elte.hu/prae/>)

HOLSTEIN, Eric

Interjú William Gibsonnal, Actusf: <http://www.actusf.com/spip/article-5710.html>

KIRSCHENBAUM, Matthew G.

Hacking 'Agrippa': The Source of the Online Text In: *Agrippa Files* archívum: <http://agrippa.english.ucsb.edu/kirschenbaum-matthew-g-hacking-agrippa-the-source-of-the-online-text#13>

KÖMLÖDI Ferenc

Fénykatedrális. (Budapest: Kávé Kiadó, 1999)

JAMESON, Frederick

A posztmodern, avagy a késői kapitalizmus kulturális logikája (ford.: Dudik Annamária Éva) (Noran Libro: Budapest, 2010)

KOVÁCS Sándor

„Gomi”: A retróról W. Gibson Sprawl-trilógiájának ürügyén. In: Milián Orsolya és Odorics Ferenc (szerk): *Retró* (Budapest – Szeged: Gondolat Kiadó – Pompeji; 2013).

LEARY, Timothy

A Cyberpunk: Az individuum, mint a Valóság Kormányosa. Ford.: Elekes Dóra. In *Prae – Irodalmi Folyóirat*, 1999/1-2.

LEONARD, Andrew

Nodal Point – interview with William Gibson, 2003.

http://www.salon.com/2003/02/14/gibson_5/

LIU, Alan

The Laws of Cool: Knowledge Work and the Culture of Information. (Chicago: University of Chicago Press, 2004.)

MALEWITZ, Raymond

William Gibson's Paternity Test. In: *Configurations*, 2011/19.

MARX, Karl

A tőke. Ford: Rudas László és Nagy Tamás (Kossuth: Budapest, 1974)

McCAFFERY, Larry (ed.)

Storming the Reality Studio. A Casebook of Cyberpunk and Postmodern Fiction. (Durham and London: Duke University Press, 1991)

McHALE, Brian

POSTcyberMODERNpunkISM. Ford.: Elekes Dóra. In *Prae – Irodalmi Folyóirat*, 1999/1-2. (<http://magyar-irodalom.elte.hu/prae/>)

McLUHAN, Marshall

Understanding Media: The Extensions of Man (Berkeley: Ginko Press, 2013)

MURRAY, Noel

Interview – William Gibson, 2007.

<http://www.avclub.com/article/william-gibson-14143>

NEALE, Mark (rendező)

No Maps For These Territories (Los Angeles: Mark Neale Productions, 2000)

OWENS, Jill

William Gibson's Country, interjú William Gibsonnal, 2007.

<http://www.powells.com/post/interviews/william-gibson-country>

PROUST, Marcel

A megtalált idő. Ford.: Jancsó Júlia (Budapest: Atlantisz, 2009)

PUNDAY, Daniel

The Narrative Construction of Cyberspace in College English, vol 63. 2. (2000. november)

PUTNAM, Hilary

Agyak a tartályban, Ford.: Ruzsa Ferenc. In *Magyar Filozófiai Szemle* 2001. 1-2.

PYNCHON, Thomas

A 49-es tétel kiáltása. Ford.: Széky János (Magvető: Budapest, 2007.)

Súlyszivárvány. Ford.: Széky János (Magvető: Budapest, 2009.)

SCHWENGER, Peter

Agrippa or The Apocalyptic Book. In: *South Atlantic Quarterly* (ősz) 1993.

SHIELDS, Rob

The Virtual. (London and New York: Routledge, 2003)

SOKAL, Alan & BRICMONT, Jean

Intellektuális impostorok – Posztmodern értelmiségek visszaélése a tudománnyal. Ford.: Kutrovácz Gábor (Budapest: Typotex, 2008)

SONTAG, Susan

A fényképezésről. Ford.: Nemes Anna (Budapest: Európa, 2007)

SPENGLER, Oswald

Ember és Gép – Egy új életfilozófia gondolatai. Ford.: Sz. Mátray Sándor (Budapest: Pannon Alapítvány, 2001)

SPONSLER, Claire

Cyberpunk and the Dilemmas of Postmodern Narrative in Contemporary Literature, vol 33. 4. szám (1992. tél)

STIEGLER, Bernard

Technics and Time, 1: The Fault of Epimetheus. Ford.: Richard Beardsworth & John Collins (Stanford: Stanford University Press, 1998)

VIRILIO, Paul

A harmadik intervallum. Ford.: Gyimesi Tímea. In *Café Babel* 27. (ERŐ) 1998/3.

Tiszta háború. (Sylvére Lotringerrel) Ford.: Bánki Dezső. (Budapest: Balassi Kiadó – BAE Tartóshullám, 1993)