

Rétfalvi Györgyi:

KIBERPUNK ÉRTELMEZÉSEK

Az irodalmi és filmes kiberpunk elméleti kontextusa: science fiction, populáris kultúra és posztmodern¹

Három évvel ezelőtt, mikor a Filmszemlén az Adás (Vranik Roland, 2009) és az 1 (Pater Sparrow, 2009) című filmek bemutatkoztak a HVG² és a Filmvilág³ is a magyar kiberpunk⁴ film nyomába eredt. A Monori Mész András rendezte, már klasszikusnak számító, 1989-es *Meteo* című film után ezek az újabb jelentkezések újból felvetik a kiberpunk létjogosultságának a kérdését. A motívumok felbukkanása időről-időre jelzi, hogy van még muníció a sokat temetett műfajban a globális és a magyar kultúrában is.

A kiberpunk behatárolását három horizontból kísérem meg, melyek: a kiberpunk és a science fiction viszonyának tisztázása, a kiberpunk elhelyezése a kultúra regiszterei közt, és a kiberpunk viszonya a posztmodern kultúrájához.

A kiberpunk korpusz olyan nemzetközi klasszikusokat tartalmaz, mint Philip K. Dick művei és az egyik novellájából forgatott *Szárnyas fejedelm* című Ridley Scott film (1982), William Gibson *Kibertér* trilógiája (1984-88), Neal Stephenson *Snow Crash* című regénye (1993), a Johnny Mnemonic című film (1995), a *Mátrix* trilógia (1999-2003), a *Ghost in the Shell* animék (1995-2006) és a sor tetszés szerint bővíthető például Gáspár András regényeivel vagy a magyar kiberpunk nagyopusával,

1 Ez a tanulmány 2004-ben megvédett, *A Gibson szövegek kanonizálhatóságának kérdései* című doktori disszertáció alapján készült. A disszertáció elérhető: <http://phd.lib.uni-miskolc.hu/?docId=5722>

2 Schreiber, András (2009): *A magyar kiberpunk nyomában a Filmszemlén*, HVG, elérhető: http://hvg.hu/kultura/20090202_filmszemle_vranik_sparrow_adas_1

3 Németh, Artilla (2009): *A magyar SF-irodalom és a film Mondjam vagy mutassam?*, Filmvilág, 10, 12-14.

4 A kiberpunk műfaj áruklodó jelei a következők: magas szintű technológia, és alacsony életszínvonal jelenik meg a történetekben, a marginalizált társadalmi rétegek kibebünözés útján keresik az igazukat a transznacionális cégek hatalmával szemben, hacker etika és punk érzékenység, mátrix, ember és gép összeolvadása: kiborgizáció, közeli jövő, katasztrófa utáni állapot, olyan katasztrófáról van szó, amin simán túlélték már a túlélők. V. ö. Rétfalvi, Györgyi (2011): *Gareth Branwyn Kiberpunk manifestumának lenyomatai a digitális kultúrában*, in. *Annales Tomus III.* szerk. Róka Jolán, Századvég, Budapest, 427-439.

Jake Smiles *1 Link* című 2001-es művével, melynek megfilmesítésével régóta adós a magyar filmipar.

A tanulmány tehát a kiberpunk létrejöttének, virágzásának és posztmodernben való eloszlásának az elméleti kereteit összegzi.

Kiberpunk és science fiction

„Cyberia művészete szakított a *Star Trek* és a 2001 *Ürodisszeia* egyenes vonalaival, sima felületeivel.”⁵

A kiberpunk recepció szempontjából (regények és filmek) érdekes megvizsgálni, milyen a viszony a kiberpunk és a science fiction között. A kérdés körülbelül így tehető fel: illeszkedik-e a kiberpunk a science-fiction hagyományba, s ha igen, hogyan, szerves vagy szervesen illeszkedéssel? A magyar recepcióban igen hangsúlyos helyet kap ez a probléma a kiberpunk posztmodernitálásának, valamint a magas- és az alacsony kultúra közé éléledésének kérdésével együtt. Azért, mert csak akkor kerülhet be a kulturális diskurzusbba egy mű, ha valamilyen módon elvégeztetik a kanonizációs aktus, illetve ha a diskurzus kanonizációs aktusként legitimálódik. A kérdés az, hogy a kiberpunkot a science fiction egy alműfajaként kezeljük, vagy önálló műfajként, ami elhatárolódik a science fictiontól.

Samuel Delany, posztmodern író és kiberpunk teoretikus, számára nem tét, hogy a kiberpunkot kiemelje a science-fiction gettójából. Szerinte a kiberpunk csak és kizárólag a sci-fi szöveghagyomány sajátos fejlődéstörténetében értelmezhető.⁶ Delany elmélete szerint minden igazi sci-fi író két párhuzamos teret generál a regényeiben: egy a valóságos világhoz hasonló, amely a realista szöveghagyomány logikáján működik és egy parateret,⁷ melyet úgy különít

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

6 *Forum*, Mississippi Review 1988/47-48, 28-35.

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

el a valóságos tértől, hogy az arról szóló szövegrészek nyelve nem a modernista sci-fi-re egyébként jellemző realista stílusban, hanem egy átlirizált stílusban íródik. Delany értelmezésében a sci-fi leglényegének, a paratér sajtószertű fejlődésének következménye a kibetér, és a kiberpunk éppen ezért szervesen illeszkedik a tudományos-fantasztikus irodalom szövegkorpuszába. William Gibson, aki ennek a mozgalomnak elindítója volt 1984-es *Neuromancer* című regényével egy interjúban így definiálja a műfajt: „...a sci-fi egyik mutáns fajtája - a szürrealizmust és a popkultúrát ezoterikus történelmi és tudományos információkkal ötvöző kiberpunk...”⁸ A meghatározásból nyilvánvaló, hogy a szerves illeszkedés híve.

Bruce Sterling a kiberpunk mozgalom egyik alapító teoretikusa is feltétlen híve annak a felfogásnak, hogy az szervesen illeszkedik a science-fiction hagyományba, szerinte a műfaj a kifáradt sci-fi megújítására jött létre.⁹ A science fiction szakma Gibson regényét, a *Neuromancer*t, mely a kiberpunk mozgalom elindítójaként van számon tartva, a két lehető legnagyobb díjjal az Hugo-val és a Nebulával jutalmazta. A kiberpunk vezető antológiájának (*Mirrorshades*) a bevezetőjében Sterling egyértelműen a science fiction-höz sorolja a kiberpunkot, íróit pedig sci-fi írók új nemzedékének kategorizálja. „The kiberpunks are perhaps the first SF generation to grow up not only within the literary tradition of science fiction, but in a truly science-fictional world. For them, the techniques of classical „hard SF” – extrapolation, technological literacy – are not just literary tools, but on aid to daily life.”¹⁰ – írja. Ez az idézet arról tanúskodik egyfelől, hogy a kiberpunkok a sci-fi szerzők legújabb, s nem egy különálló műfaj szerzőinek első generációja, másfelől pedig arról, hogy nem a Gutenberg galaxis, hanem a McLuhan galaxis szülöttei ők, akik napi rutinként használják azokat a technológiai fejlesztéseket, melyekről az Internet megjelenése előtti SF írók csak vizionáltak. Sterling a *Kiberpunk in the Nineties* című írásában¹¹ is arra céloz, hogy a kiberpunk írások bármennyire is csipkedték, támadták a sci-fi „műfajgurukat”, a céljuk az SF megújítása

nem pedig egy új műfaj létrehozása volt. Sterlingnek az imént idézett kijelentéseit támasztja alá Gibson:

„Sok írásom tudatos kritikája annak, amivé a sci-fi – különösen az amerikai sci-fi – a hetvenes évek vége, írói pályafutásom eleje felé lett. Tulajdonképpen annyira távol éreztem magam a fősdortól, hogy arról álmodoztam, kisebbfajta kultusz-szerző, afféle másodrangú Ballard is lehet belőlem. Az volt a benyomásom, hogy olyasmit csinállok, ami senkinek sem fog tetszeni, kivéve egy pár elborult „művészleket” – és talán néhány franciát és angolt, akikben mindig bízom, tudva, hogy egészen más az ízlésük, és hogy a franciák szeretik Dicket. Amikor nekivágtam, egyszerűen megpróbáltam akkori olvasmányaimmal szemben elindulni, melyek esztétikai viszolygással töltöttek el.”¹²

A kiberpunk atyja, a kibetér trilógia (*Neuromancer*, 1984, *Count Zero*, 1986, *Mona Lisa Overdrive*, 1988) megírásakor, nemhogy napi gyakorlatként, de állítása szerint gyakorlatban egyáltalán nem ismeri a számítógépet. Ugyanakkor, ha nem is használja a gépet, érzi a megjelenése által generált társadalmi és kulturális változást, és beépíti regényei szövetébe. A kibetér kifejezés is tőle származik, a trilógia regényeiben az események párhuzamosan zajlanak a közeli jövő katasztrófa utáni állapotának valós terében és a számítógépes kibetérben, ahová avatárként feltöltve önmagukat jutnak a szereplők. Michael Goldbergnek adott interjújában így beszél Gibson: „nem az én feladatom az elképzelhető jövő felfedezése, sci-fi íróként vagyok elkönyvelve, de valójában megnézem a kortárs valóságot és kiválasztom azokat az elemeket, amelyek szerintem kognitív disszonanciához vezetnek.”¹³ Tehát a kortárs valóság kognitív disszonanciához ve-

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

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

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

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

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

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

zető elemeiből generálja Gibson a közeljövő fiktív valóságát, olyannyira, hogy az már akár holnap is bekövetkezhet. Akkor pedig nem science-fictiont, hanem, ahogy Gibson reméli az előbb idézett interjúban, realista prózát ír. Aldiss és Wingrove a science-fiction történetével foglalkozó írók „rideg realizmust” lokalizálnak a Neurománóban.¹⁴

„A tudományos fantasztikus jövőképek azonban gyakorta pusztán a kortárs kulturális mitológiák vastag futurisztikus mázzal bevont reprezentációi.”¹⁵ – leplezi le ezt a nagyvonalú gesztust Veronica Hollinger, amerikai kritikus. A science-fiction definitív sajátossága ugyanis az, hogy a történetek a szöveg keletkezési idejétől távoli időben, vagy azonos időben, de egy alternatív térben mennek végbe. Gibson regényei pedig csak olyanok, mintha ma olvasnánk a holnapi újságot. „Realista sci-fi-szerző vagyok annyiban, amennyiben arról írok, amit magam körül látok. Ezért van az, hogy szövegeimben csekély a tudományos fantasztikus irodalmi hagyomány szerepe. Prózám azt nagyítja fel, azt torzítja el, ami a világból bennem lerakódott, bármily különös is ez a világ.”¹⁶ A realista szövegszervezés nem ellenkezik a science-fiction hagyományos világgal. Valójában inkább Csicsery-Rónai István irodalomkutató definícióját érzem adekvátnak, aki a kiberpunkot paradox-realista szövegszerveződésnek tartja.¹⁷ A kiberpunk talán átmeneti műfaj a science-fiction és a tematikájában is realista próza közt? Egyfelől bizonyosan. Másfelől még számos egyéb műfajközi átmenet lokalizálható a kiberpunk prózában, amit a recepció műfaji hibriditásként határoz meg.

A sterlingi besorolás, amely a kiberpunkot a science fiction részének tartja, tehát még több ponton kikezdehető. A sci-fi műfaj maga sem egységes, határai nem tisztázhatók egyértelműen – ahogyan egyébként a posztmodern korban más műfajok

14 Aldiss, Brian W., Wingrove, David (1994-1995): *Trillió éves dáridó. A science fiction története*. I-II. ford.: Nemes Ernő, Cédrus – Szukits, Budapest-Szeged, 492

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

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

17 Vö.: Csicsery-Rónay, István, Jr. (1991): *Kiberpunk and Neuromanticism*, Storming the Reality Studio A Casebook of Kiberpunk and Postmodern Science Fiction, ed.: McCaffery, Larry Durham and London, Duke University Press, 182-193

határai sem. Ugyanakkor tény, hogy a kiberpunk a science-fiction-tól az irodalomban és a filmben is radikálisan elkülönülő szerzői attitűddel, szeparált rajongói körrel, deklaráltan kiberpunk fanzinokkal, saját irodalmi és filmes nyelvvél, stílussal és jellemző motívumkörrel rendelkezik.

Constructing Postmodernism¹⁸ című könyvében, Brian McHale megkísérli a kiberpunk körülhatárolását és egyértelműen a sci-fi szerves továbbfejlődésének tekinti. A kiberpunk írók helyét a diszkurzusban a sterlingi kategóriák szerint jelöli ki: „...a sci-fi szerzők legifjabb generációja – az úgynevezett kiberpunk-nemzedék...”¹⁹

Sterling-hez és McHale-hez hasonlóan Eric S. Rabkin is a szerves illeszkedés mellett foglal állást, mikor *Eldönthetetlen és oxymoronizmus* című tanulmányában a kiberpunkot a science-fiction kurrens irányzatának definiálja. Így tesz Veronica Hollinger is, amikor a kiberpunk műfaji hovatarozásáról beszél, „A kiberpunk a tömegtermeléssel készült „kemény” sci-fi leszármazottja, amely általában a közeli jövőt illetőleg bocsátkozott többé-kevésbé hagyományos elbeszélő-technikájú jóslatokba...”²⁰ ugyanakkor egyértelműen a posztmodern mainstream-hez sorolja a műfajt. Scott Bukatman pedig, szintén a két műfaj szoros kapcsolatát alátámasztandó, a kiberpunk regények virtuális terét, a kiberteret egyértelműen a science-fiction regények paraterével azonosítja, a parateré Delany-féle értelmezésével összhangban, ahol a parateré az elbeszélés normál terével párhuzamosan létezik.

Darko Suvin is a science fiction műfajhoz szervesen illeszkedő, abból kiinduló irányzatnak tartja a kiberpunkot: „Gibson’s first two books have refreshed the language and sensibility of SF.”²¹ Gibson tehát felfrissíti a science-fiction-t mind annak stílusában mind pedig szenzibilitásában, de művei feltétlenül az SF-hez viszonyítva vizsgálándók.

18 McHale, Brian (1992): *Constructing Postmodernism*, Routledge, London and New York

19 McHale, Brian: *POSTcyberMODERNpunk ISM*, Prae, 1999/1-2.

20 Hollinger, Veronica: *Kibernetikus dekonstrukció Kiberpunk és posztmodernizmus*, Prae, 1999/1-2, 80.

21 Suvin, Darko (1991): *On Gibson and Cyberpunk SF*, Duke University Press, London, 350

Szintén nyelvi stílus horizontról vizsgálja a sci-fi és a kiberpunk viszonyát Ruth Curl: „A mozgalom legtöbb, önmaga által kinevezett tagja mélyen hisz a stílusban, úgy, mint az önmagában való végső megoldásban. A legjobb írók, mint William Gibson vagy Lucius Shephard mikro szinten elképesztő mutatókat adnak elő, a metaforát tisztult, kikristályosított formában használva...”. A „metaforikusság a kiberpunk lényege és ez a metaforikusság a science-fictionnak mindig sajátja volt.” – állítja, ugyanakkor: „A sci-fi a mágiát távol tartja magától. Úgy érzi, hogy ami a mai eszünkkel megvalósíthatatlan, az egy majd elkövetkező technológiával megvalósítható lesz. Éppen ezért a sci-fi a jelennek szól és a jövőben sokszor idejétmúltta, egyszerű mesévé válik.”²² Ruth Curl érvelése azonban hibás, mert ugyan metaforikusságában valóban hasonlít a sci-fi-re, de ami a kiberpunkban lélegzetelállító, az az, hogy miközben úgy tűnik a közeljövő áttechnologizált világáról olvasol, az a jövő tele van vudu mágiával, istenekkel és félistenekkel, csak néha másként nevezik őket, mondjuk agykártyának vagy mesterséges intelligenciának. A kiberpunk közel engedi magához a mágiát, tehát ebben feltétlenül különbözik a sci-fi-től.

A magyar recepcióban Kömlődi Ferenc deklarálja először, hogy tematikusan nem tartja a kiberpunkot a science-fiction irodalom részének. Így ír a kiberpunk szerzőkről, tematikájukban különítve el őket a klasszikus SF szerzőktől: „Ám, amennyiben a létező, vagy nem a homályos távoljövőbe vetített valóságról írnak – márpedig regényeik leggyakrabban a közeli XXI. századba kalauzolnak –, akkor egyáltalán nem nevezhetjük őket sci-fi íróknak. Történeteik nem messzi bolygókon, idegen naprendszerekben játszódnak, hanem a Földön és a kibertérben”²³ Azért ne feledjük az eredeti „cyberspace” kifejezés nem csak kibertert, hanem kiberűrt is jelenthet, s akkor csupán a science-fictionból ismert hyperűr alternatívája. Ráadásul Gibson regényeiben is van utalás az Alfa Centauri rendszerben létező mátrixra.

A magyar recepcióban Kömlődivel ellentétben Sz. Molnár Szilvia, láthatólag a külföldi recepció nagy részével egyetemben, a kiberpunk science-fiction szövegagyományba való szerves illeszkedésének híve. Sz. Molnár így ír kiberpunk filmekről

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

23 Kömlődi, Ferenc (1999): *Fénykatedrális*, Kávé, Bp, 96.

szóló tanulmányában: „A CP filmek tekinthetők tehát az SF-ek posztmodern változatának, hiszen már saját esztétikai látásmóddal rendelkeznek: úgy mutatkoznak meg, ahogyan az álom és hallucináció tudati állapota megtapasztalható: eldönthetetlen, hogy éppen melyik világban vagyunk jelen (a valóságban vagy a virtuálisban), mert a kettő nem csak átjárható egymásba, hanem éppen hogy egyszerre vagyunk képesek mindkettőben jelen lenni.” Ugyanakkor a „posztmodern” jelző és a „saját esztétikai látásmód” elhatárolni látszik a kiberpunkot a marginális, és ahogy majd a következő fejezetben szó lesz erről, populáris science-fictiontól. Veronica Hollinger így vélekedik: „Azáltal, hogy tárgyát különféle módokon dekonstruálja, lerombolva egyúttal a klasszikus természet/kultúra oppozíciót is, a kiberpunk a sci-fi-irodalom „posztmodern állapotának” egyik tüneteként is olvasható.”²⁴

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

A sci-fi és a kiberpunk szervesen illeszkedésének híve a magyar recepcióban H. Nagy Péter, aki „nem osztja McCaffery lelkesedését”. „A sci-fi egyik mutánsként aposztrofált, pillanatnyilag talán legelőkéesebb fajtája, a popkultúrát ezoterikus történelmi és kurrens tudományos információkkal ötvöző kiberpunk – amelyben összeér „a kibernetizálódó SF és a késői kapitalizmus simulacrum-kultúrájának poszthumanizmusa” jelentékenyen járult hozzá a jövőorientált irodalmi beszédmódok/műfajok át-

24 Hollinger, Veronica: *Kibernetikus dekonstrukció Kiberpunk és posztmodernizmus*, Prae, 1999/1-2, 80-90.

strukturálásához.”²⁵ „A Neuromancer a sci-fi alapvető 'intergalaktikus és univerzalisztikus' (a 'műfajból' adódó) érdeklődését áthelyezi a virtuális hipertér számítógépek által meghatározott/vezérelt világába és a hallucinációk tartományába. Azaz a Hálózat felől defigurálja a science fiction tematológiai esélyeit. Éppen ezért talán is lehet Bruce Sterling állítása: „Ez az, amiért az SF-et kitalálták?”²⁶ – írja *Imaginárium II.* című írásában, ahol bármily körülményesen is fogalmaz, valójában csupán tematikai változást regisztrál az új műfajban.

Ugyanakkor H. Nagy veti fel Brian McHale gondolatmenetével párhuzamosan, a science-fiction műfaji heterogenitásából adódó, magától értetődő problémát is: „milyen kérdésekkel szembesül az értelmező, ha a science fiction heterogén imagináriumát (mint nem identikus formációt) összeolvassa más lehetséges kánonok elvárásrendjeivel.”²⁷ „A kiberpunk ugyanis nyilvánvalóan nem vákuumban lebeg, hanem műfajok egész rendszere veszi körül, amelyben szórakoztató és magasművészetekhez tartozó műfajok egyaránt találhatók, és amely része a rendszerek rendszerének, vagyis annak a többretegű rendszernek, amit kultúrának nevezünk.”²⁸ Az egyes művek és alkotók science-fictionbe való kategorizálása megbicsaklik a műfaji határok elmosódásának következtében: „Philip K. Dick egyes művei és főként William Gibson nevezetes „kezdeményei” már nemigen illethetők problémátlanul a „sci-fi” jelölővel, hiszen legalább annyira távol vannak ama hagyománytól, mint amennyire annak diskurzusa is módosulásokon/töréseken át válik érzékelhetővé a „posztmodernség” nyelvi sokféleségében. Mivel Gibson szövegei innen nézve nem nélkülözik a radikalitás és a de/rekanonizáció stratégiáinak reflexív potencialitását – hiszen ama Cybertech és Kiberpunk nevű „műfajnak” paradigmatis elözményei –, érdemes a továbbiakban arra is utalnunk, hogy milyen jelképzési eljárásokon keresztül teszik hozzáférhetővé önnön szituálhatóságukat.” „Ugyanis a sci-fi mint felhasználható „univerzum” nyilvánvalóan módosul a konkrét szövegek megalkotottságában, és narratív „logikái” maguk is „fel-

használó”/„élősködő” kontextusként íródna hozzá a „küszöbhelyzet utánáság” tapasztalatához.”²⁹

Ugyanerre a problémára utal Sz. Molnár a kiberpunk filmekben is műfaji hibriditást, és ezzel párhuzamosan hagyománnyal való tudatos párbeszédet lokalizálva: „... a közelmúlt SF filmjeiben újabban mutatkozó effektusok, a hangsúlyos megrendezettség jelei: az önironikus imagináció, mely saját műfajának hagyományát, illetve annak befogadói hatását reflektálja; a technikai trükkök látványa, amik gyakran a cselekmény fölé kerekedve alakítják a film jeleneteit; a műfaji hibridek keletkezése (fantasy-akció-thriller-sf), amely megengedi a több olvasat/nézet együttes jelenlétét és a nézői szempontváltást/-választást (példaként Az ötödik elem, a Men in Black, a Starship Troopers, A függetlenség napja, az Armageddon, az Alien II. és IV., illetve a Lost in Space című filmek említhetőek).”³⁰

Kollár József úgyszintén felhívja a figyelmet a Mátrix című film elemzése kapcsán a műfaji hibriditásra: „Az opusz a jövő orwelli víziója, több műfaj: a sci-fi, a kung-fu, a love-story, a balett-film, az intellektuális mozi keresztezésének ütőképessé hibridje.”³¹ Kollár nem teszi meg azt a kézenfekvő gesztust, hogy ezzel a megállapítással visszacsatolja a Mátrixot a posztmodern szövegkorpuszba, de meglebegteti a kiberpunk műfaj populárisnál magasabbrendű műfajba tartozásának lehetőségét. Erre az intellektuális mozi, a hibrid műfaj egyik összetevőjeként való említése enged következtetnünk. A műfaji hibriditás kérdése a kiberpunk populáris kultúra és a kiberpunk posztmodern viszonylatában is fontos lesz.

Strausz László a kiberpunk filmek kapcsán a következőképpen vélekedik: „A hozzáértő ítések élesen megkülönböztetik egymástól a sci-fi és a cyber-film zsánerét. Egy sci-fi láttán nem szabad csodálkoznunk a meseszerű elemeken, hiszen megmagyarázhatatlan, számunkra irreális erők terepén mozgunk; a galaktikus regék szakítanak világunk tapasztalati rendszerével, hogy fiktív univerzumukban tetszés szerint alakíthassák a történetet, karakterei-

25 H. Nagy, Péter: *Imaginárium III*, Prae, 2001/1-2.

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

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

28 McHale, Brian: *POSTcyberMODERNpunk ISM*, Prae, 1999/1-2.

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

30 Sz. Molnár, Szilvia: *Virtuális teátrum II. SOFTMODERN megTESTesülések, avagy a Kiberpunk filmek vizualitása*, Prae, 2001/1-2.

31 Kollár, József (2000): *Hattyú a komputer vizén*, Pázmány Péter Katolikus Egyetem Bölcsészettudományi Kar, Piliscsaba, 29.

ket. Ezzel ellentétben a cyber-film nem attól az, ami, hogy negyvenkettedik századi technikával villog. Nem szalad sokkal túl azon a kényes határvonalon, amit korunk technológiai fejlettségi szintje jelent. Sokkal inkább lehetséges fejlődési irányokról vizionál, és arra a kérdésre ad sajátos választ: mire leszünk alkalmasak például az agyi implantátumok vagy az időutazás korában. A nyomvonalat ezeknél a filmeknél a már napjainkban látható fejlesztési tendenciák jelölik ki, és a cyber-film ezekhez igazodva teremti meg saját világát.³² Strausz, mint Kömlődi is, tematikusan különbözteti meg a kiberpunkot a sci-fi-től, és véleménye egybehangzik Gibson nyilatkozatával a kiberpunk nem a távoli jövőbe néz, hanem a „xx. század pulzusán tartja az ujját.”³³ Schreiber András praktikusán közelít a problémához, mikor azt mondja, a science-fiction filmek nagyon tökéletesek, de kiberpunkot kisebb költségvetéssel is lehet forgatni: „Millió díszletek, úrhajók és digitális trükkök híján valószínűleg soha nem készül igazi keményvonalas magyar science fiction, de úgy látszik, lehetséges a magyar cyberpunk.”³⁴

McHale Delany állításaival vitába szállva kísérletet tesz arra, hogy elismertesse a kiberpunkot a sci-fi szöveghagyomány szerves továbbfejlődéseként, ugyanakkor igazolja azt, hogy a posztmodernre jellemző műfaji határok felnyílásával lehetséges lett a kiberpunk más horizontú korpuszba csatolása is. „Delany meggyőzően érvel, de én azt szeretném bebizonyítani, hogy nem a tudományos-fantasztikus irodalmi hagyomány az egyetlen kontextus, amelyben a kiberpunk érdemben vizsgálható, valamint azt, hogy a kiberpunk jelentősége – Delany állításával ellentétben – részben annak a változó viszonyoknak köszönhető, amely e műfaj és a „centrális” irodalom között az utóbbi évtizedben kimutatható.”³⁵ McHale gondolatai átvezetnek a bevezetőben felvetett másik horizonthoz, a kiberpunk és populáris kultúra viszonyának feltérképezéséhez.

Kiberpunk és populáris kultúra

A tömegkultúra elmélete a művészetelmélet periférikus kérdéséből a tömegkommunikáció térhódításával a kommunikációelmélet és a kultúraszociológia egyik fő kérdésirányává vált. Umberto Eco³⁶ olasz teoretikus szerint elméletileg hibás a tömegkultúrát alapvetően rossznak tartani csak azért, mert ipari-jellegű és gazdasági törvényszerűségek irányítják, hiszen napjainkban éppenséggel már nem lehetséges elképzelni egy olyan kultúrát, mely képes kivonni magát az ipar kondicionáló hatása alól. Érdemes összevetni Eco horizontját Baudrillardéval: „Említsük meg még egyszer: haszontalan és abszurd dolog lenne értékben összehasonlítani és szembeállítani a tudós kultúrát a tömegkommunikációs kultúrával. Az egyiknek komplex szintaxisa van, a másik pedig elemek kombinációja, amely mindig felbomolhat stimulus/reakció, kérdés/válasz fogalmakra. Ez utóbbi ily módon a rádiós játékban talál rá legjobb illusztrálására. Ám jóval túlmutatva e rituális rádióműsoron, ez a séma uralja a fogyasztó viselkedését minden cselekedetében, általános magatartásában, amely különböző stimulusokra adott válaszok soraként rendeződik el. Ízlés, preferenciák, szükségletek, döntés: a fogyasztót mind a tárgyak, mind az összefüggések terén állandó sürgetések hajtják, folytonosan „kikérdezik”, és mindig válaszolnia kell.”³⁷ Eco szerint a posztmodern egyfajta megoldást kínál erre a kérdésre is, mert a posztmodern műalkotások unikális sajátossága az, hogy egyszerre több szinten is olvashatóak. Jákfalvi Magdolna és Kappanyos András³⁸ Eco gondolatmenetét azzal egészítik ki, hogy a többszintűség helyett a többirányúság fogalmának bevezetését ajánlják. A többszintűség fogalma ugyanis még mindig hierarchikus viszonyt tételez a kultúra szintjei között, míg a többirányúság fogalmának bevezetése lehetővé teszi a hierarchia felszámolását.

Eco szerint a három szint a kultúrában, a magas kultúra, a közepes kultúra és az alacsony kultúra köl-

32 Strausz, László (1999): *Celluloid implantáció A Titanic filmfesztivál Möbius-filmszalagjai*, Filmkultúra,

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

34 Schreiber, András (2009): A magyar kiberpunk nyomában a Filmszemlén, HVG. elérhető: http://hvg.hu/kultura/20090202_filmszemle_vranik_sparrow_adas_1

35 McHale, Brian: *POSTcyberMODERNpunk ISM*, Prae, 1999/1-2.

36 Eco, Umberto (1996): *A tömegkultúra és a kultúra „szintjei”*. In: *Kommunikációelméleti szöveggyűjtemény 14*. Budapest: Nemzeti Tankönyvkiadó, 71-99.

37 Baudrillard, Jean (1993): *A kulturális továbbképzés, (részlet „A fogyasztói társadalom mítoszai és struktúrái” c. könyvből)*, Szó, művészet, társadalom, szerk.: Lőrincz Judit, Múzsák, 176.

38 Jákfalvi, Magdolna, Kappanyos, András (1994): *A nagy detektív és a posztmodern*, Literatúra, 4, 359.

csönösen kiegészíti egymást, csupán azt kell elérni, hogy mindegyik egyaránt élvezhető legyen minden közönség számára, ebben nyilvánul meg a tömegkommunikációs eszközök szerepe és felelőssége.

Almási Miklós³⁹ végleg leszámol a kultúra szintjeinek térbeli, hierarchikus modelljével, a mai művészet hármasságáról írva, megkerülhetetlen tényként számol a modern – posztmodern oppozíciók radikálisan eltérő kultúrafelfogásával. „Nem volt még olyan korszaka az emberiségnek, hogy ennyire egymás mellett (sőt egymást részlegesen átfedve) éljenek különböző paradigmák által vezérelt művészeti szférák, mint a modern kor esztétikai környezetében. Csak a modern időkben tolult egymásra a teljes klasszikus örökség és a jelenbeli művészetek világa mexikói szobrocscák és Malamud, kínai porcelánok és modern design, manierista képek és karate-filmek, Jasper Johns és Schongauer együtt és egyszerre van jelen a látvány és élménykínálatban.”⁴⁰ Almási hármasságában a klasszikus, az avantgarde és a populáris kultúra egymástól teljesen különböző kódokra működnek, de még sincs közöttük áthághatatlan és folyton mélyülő szakadék, mindegyik kénytelen folyamatosan észlelni a másik kettő jelenlétét, egyszerűen azért, mert nem kerülhetik ki egymást. A befogadónak, a ma emberének többé-kevésbé mindegyikük familiáris, legfeljebb nem él, vagy ritkán él valamelyikkel. Almási, bár posztmodern horizontról szemlélődik a művészetfilozófiák labirintusában, úgy véli nem mosódnak össze ezek a kultúra szegmentumok, hanem egymás mellett bokrosodnak, virágzanak, s a gyökérzetük láthatatlanul bogozódik egymásba - titkos földalatti gyökerekkel táplálják és éltetik egymást. Kömlödi Ferenc pedig sajátos kiberpunk manifesztum stílusában radikálisan végez a magaskultúra - populáris kultúra dichotómiával. „A „magaskultúra” és a populáris kultúra szembeállítás, a kettő összehasonlítása divatjamúlt és felesleges: a határok teljesen összemosódtak.”⁴¹

A kiberpunk-recepció fordulópontja lehet a kiberpunk és a populáris kultúra viszonyának felértékelése. A művelet többféleképpen végezhető

el. A recepció által alkalmazott kanonizációs műveletek egyik típusa a science-fiction műfaj teljes egészének kánonba emelése, a másik művelet elhatárolja a kiberpunk műfajt a science-fiction egészétől és az így megcsiszolt korpuszt helyezi bele a kánonba. A harmadik művelet típusa radikálisan eltörli a magaskultúra és a populáris kultúra szembeállítását. (Valójában pontosabb lenne a hierarchikus struktúra alján elhelyezkedő alacsony kulturális szintről, (lowcult) beszélni a populáris kultúra helyett, mert a populáris kultúra vs. magaskultúra, korántsem olyan egyértelmű oppozíció, mint a lowcult vs. highculture oppozíció. A populáris kultúra és a magaskultúra ugyanis nem egy strukturális felosztás két végpontja, hanem két oppozíció egymásba csúsztatása: a populáris és nem populáris, és az alacsony és magas kultúra oppozícióké, és úgy tűnik, ettől a csúsztatástól válik lehetővé az oppozíció eltörlése.) Ezt a műveletet a megidézett teoretikusok szerint el is végezte a posztmodern. Ugyanakkor a negyedik verzió szükségszerűen eltörli, vagy legalábbis pluralizálja a művészeti kánont magát is, érdektelenné téve azt a kérdést, hogy a kiberpunk alkotásai a kultúra mely szegmentumában értelmezhetők. A kánon helyett állítja a többirányú, több interpretációs horizonton való értelmezhetőség eco-i illúzióját.

Első áthatolási kísérlet: Brian McHale a *POSTcyberMODERNpunkISM* című tanulmányában figyelmeztet arra, hogy a sci-fi és a magaskultúra közötti határ soha nem volt olyan egyértelműen és véglegesen zárt, mint ahogyan azt maguk az SF írók szeretik felróni a kultúra kritikának. „Mindig is voltak azonban kritikusok, akik amellet kardoskodtak, hogy a sci-fi kiállja a magasirodalommal való összevetés próbáját, és mindig akadt legalább néhány olyan sci-fiszerző, aki a legfinnyásabb irodalmi ízlésnek is megfelelt; bár ne feledjük enyhén szólva vitathatónak tűnik az az elképzelés, hogy létezik egy abszolút minőségi küszöb, melyet a legitimitációért folyamodóknak el kell érniük.”⁴²

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

39 Almási, Miklós (1992): *Anti-esztétika Séták a művészetfilozófiák labirintusában*, T-Twins, Lukács Archivum, 14.

40 Almási, Miklós (1992): *Anti-esztétika Séták a művészetfilozófiák labirintusában*, T-Twins, Lukács Archivum

41 Kömlödi, Ferenc (1999): *Fénykatedrális, Kávé*, Bp.

42 McHale, Brian, *POSTcyberMODERNpunkISM*, Prae, 1999/1-2.

A science-fiction műfajának a szépirodalmi kánonba lopására Magyarországon többek között Takács Ferenc⁴³ és Király Jenő⁴⁴ tettek tétova kísérletet még a posztmodern paradigma általános elterjedése előtt. Király Jenő a tudományos – fantasztikus bináris oppozíció felől vizsgálódik, és két nagyobb alműfajra az SF nagyformára és a science-fantasyra osztja a tudományos-fantasztikus irodalmat (eközben nem vesz tudomást a kiberpunkról, mint külön műfajról, jóllehet 1992-93 táján, Király tanulmányának első és második megjelenése idején, a kiberpunk már éppen a sci-fi érett trónkövetelőjeként lép fel Magyarországon is.) „Az SF nagyforma sikere olyan motívumok találásán múlik, melyek a szcientista érzék és a mítosz számára egyszerre tesz lehetővé a kibontakozást, megvalósítják a mesék szellemi hajlékonyságát, őrizve egyúttal valamit a prófécia komolyságából. A modern populáris mitológiák sci-fi változatai az eredeti értelemben vett mítoszhoz közelednek, mely úgy tekintette magát, mint beszámolót arról, ami megtörtént. Az SF-nagyforma úgy tekinti magát, mint beszámolót olyan dolgokról, melyekről nem állítható, hogy nem fognak megtörténni.”⁴⁵ A másik alműfaj, a science fantasy pedig „mely a játékos, mágikus, romantikus fantasztikum formákat a technikai és futurológiai motiváció védjeggyel látja el, mind találékonyabban kapcsolja össze a valószínűség növekvő extremitását a tudományos technikai gondolkodás képzeteivel. A technika díszletei és a tudományok összefüggéseiből kiszakított fogalmi pusztá jelmezként is motivációs értékkel bírnak, megkönnyítik az új generáció számára az azonosulást.”⁴⁶ Király rendszerében nem könnyű elhelyezni a kiberpunkot mert az mind az SF-nagyforma, mind a science-fantasy formajegyeit magán viseli, de egyikét sem teljesen. A királyi kritériumrendszerből azonban élesen látható, hogy az SF egésze a populáris mitológiák alá sorolódik, amelyek „az államigazgatási, hatalmi, politikai ambíciójú nagyművészettel ellentétben – mind az otthon és boldog-

ságkeresésről szólnak”⁴⁷. Király azt sugallja, ebben a kontextusban talán nem is vonzó a nagyművészetbe sorolódnia az SF-nek, hiszen a populáris kultúra, a populáris mitológia a tiszta, gyermeki fantázia világa, amely az utolsó kapocs az ősi mítoszok és a ma embere között.

Takács Ferenc tanulmánya a science-fiction gettó kultikus folyóiratában, a Galaktikában jelent meg, nem pedig a hivatalos irodalomtudomány valamely kanonikus orgánumban. Az a gesztus, hogy Takács Ferenc a kanonikus irodalom felől jött, és tanulmányában egyértelműen a science-fiction téma magaskultúrában való megjelenését regisztrálja, nem elégséges a sci-fi felértékeléséhez, mert ezzel csupán azt a tényt emeli ki, hogy a magaskultúra művelői egy új „virtuális játszótér”⁴⁸ kezdenek felfedezni. A sci-fi írókként számon tartott írói közösség szövegeit ez a gesztus nem emeli be a kanonikus szövegüniverzumba. A tanulmány a sci-fi fórumaként determinált Galaktikában jelent meg, melynek szubkulturális, szűk befogadói közössége miatt, a gesztus tulajdonképpen csupán a gettó újrazárását és a sci-fi meddő önigazolását szolgálta. „Az utóbbi évtizedekben érdekes újdonság figyelhető meg az angol és amerikai regény irodalomban: a komoly, kísérleti, szűkebb olvasóközönség érdeklődésére számot tartó regényírás felfedezte magának a sokáig gyanúsán tömegirodalmi jelenségként kezelt és lenézett science-fictiont. Számos, a mai angol és amerikai irodalom élvonalában álló, munkásságában a kísérletezés és újítás szellemét képviselő szerző mutat komoly érdeklődést a science-fiction elbeszélés formái, eszköztára, általános értelemben vett „világa” iránt, s ebben a világban érvényes ábrázolási lehetőséget, s egyben a regény megújításának fontos útját fedezi fel.”⁴⁹ A science-fiction pedig legyen hálás a kulturális kizsákmányolásért. A Brian McHale által levont konklúzió végső soron nagyon hasonlít Takácséhoz, az SF és a posztmodern regény, a két ontológiai testvérműfaj egymás mellett fejlődik, de az SF ettől nem lesz kanonikus. Viszont van a posztmodernnek egy olyan vonulata, amely,

43 Takács, Ferenc (1987): *Sci-fi és magasirodalom*, Galaktika

44 Többek között: Király, Jenő (1993): *Az SF nagyforma vázlat*, Szó, művészet, társadalom, szerk.: Lőrincz Judit, Múzsák, 161-169.

45 Király, Jenő (1993): *Az SF nagyforma vázlat*, Szó, művészet, társadalom, szerk.: Lőrincz Judit, Múzsák, 164.

46 Király, Jenő (1993): *Az SF nagyforma vázlat*, Szó, művészet, társadalom, szerk.: Lőrincz Judit, Múzsák, 165.

47 Király, Jenő (1993): *Az SF nagyforma vázlat*, Szó, művészet, társadalom, szerk.: Lőrincz Judit, Múzsák, 166.

48 A virtuális játszótér kifejezés Czeizer Zoltántól származik. Czeizer, Zoltán (1999): *Szerepjáték a kiberterében*, Internetmítosz, szerk.: Czeizer Zoltán, Csanádi Márton, KJF, Székesfehérvár

49 Takács, Ferenc (1987): *Sci-fi és magasirodalom*, sorozat, Galaktika

bár az írók néha sértődötten tiltakoznak, kölcsönöz az SF eszköztárából. A Világok összeütközése című tanulmányában McHale ezeket a kölcsönzött elemeket is sorra veszi, majd leszögezi: „Bőséges bizonyíték van tehát arra, hogy a posztmodern adósa a tudományos fantasztikus műfajnak. De ez a lekötelezettség fordítva is igaz. Ahogy a posztmodern ontológiai motívumokat kölcsönzött a sci-fitől, az utóbbi években a sci-fi is elkezdett kölcsönözni a posztmodernről.”⁵⁰

H. Nagy Péter Brian McHale nyomán, már a posztmodern paradigmán belül vizsgálva a sci-fit, kanonikus irodalomtudományi folyóiratokban közölt publikációiban (Helikon, Szép literatúrai ajándék, Prae), arra a következtetésre jut, hogy attól, hogy egy szöveg a science-fiction műfaji jegyeit hordozza, még nem nyer bebocsátást a kánonba: ahhoz hogy a bebocsátás megtörténhessen, még valami mást is fel kell mutatnia. A science-fiction műfaji követelményei tehát nem elégték ki a szépirodalmi műfajok közé kerülés műfaji követelményeit. „A világszerte (?) tért hódított science-fiction klasszikus korszaka utáni időszakban (nagyjából a legkülönbözőbb posztmodern teóriák disszenzusával egybehangzóan) igen sok eszmefuttatás keretében megfogalmazódott a regiszterek közötti kölcsönhatások funkcióinak kérdése. Eme horizontban nyilvánvaló közhellyé vált a magas- és mélykultúra (nem térszerkezetű metaforákkal élve: az elit- és tömegkultúra) „szimbiozisanak” tapasztalata. Ugyanakkor igen csekély elemzés bizonyította ennek az „összeolvadásnak” a hatáseffektusait, hiszen nem a műértelmezés „közöttiségében”, hanem inkább az elvi kijelentések szintjén fogalmazódtak meg „erős” állítások. Kétségtelen azonban, hogy a diszkurzív tér átrajzolásának egyik lehetőségét talán éppen eme kettősség lokalizálhatóságának uralkodó szövegei mentén érdemes keresnünk. Azon szövegek ugyanis, melyek pusztán/csak a sci-fi műfajiságából részesedve hozzák létre a maguk jelképezését – az értelmezések szerint – nemigen tekinthetők magasirodalomnak.”⁵¹ H. Nagy Gibson Gernsback⁵² Continuum című írását elemelve, a recepció általa ostromozott hiányosságait pótolva, egy konkrét mű (a recepcióban kitüntetett

szerephez jutó, Gibson szövegei közül Magyarországon először megjelent novella) értelmezése közben tesz kísérletet az említett összeolvadás hatáseffektusainak vizsgálatára.

Bényei Tamás irodalmár szerint a science-fiction és a magaskultúra kapcsolatát a Kurt Vonnegut Bajnokok reggelije című regényéből származó önelőrlő parabola modellezheti a legplasztikusabban. Kilgore Trout-nak, a Vonnegut több regényében szereplő sci-fi író karakternek a szerepváltásai dinamizálják a sci-fi műfaji pozícióit. „A paradoxon tehát teljes: a tiszta művészet képviselője a művészet kategóriáján kívül lévőnek gondolt SF kategóriájában ponyvaíró, a művészetét eszközzé silányító író viszont, mert a „nem-művészet” SF képviselője, bebocsátást nyer a magas kultúrán keresztül a művészetbe is. Úgy tűnik, a SF-t, hogy művészet lehessen, a nemes gondolatoknak kell megváltani: előbb a műfaj depoetizálására van szükség ahhoz, hogy utána – az SF-től mintegy megtisztított – poétikai érdekű beszéd tárgya lehessen. A SF parabolikus érthetőségére rákérdező, és az ilyen értésmód következményeit paradoxonként felmutató, önelőrlő Vonnegut-parabola jól érzékelteti a SF-nel kapcsolatos kérdések eldönthetetlenségét, és e kérdések kontextusában Vonnegut kettős pozícióját is.”⁵³

„Ha a SF és a „komoly” irodalom problematikus viszonyáról van szó, Kurt Vonnegut neve törvényszerűen előkerül; Vonnegut azonban nem válasz az esetleg felmerülő kérdésekre, hanem sokkal inkább a kérdések (a probléma kapcsán felmerülő bizonytalanságok, eldönthetetlenségek) része. A nagyon nagy százalékában érdektelennek tűnő, ugyanazokat a kérdéseket újramondó (szatirikus-e? optimista-e?) Vonnegut-recepció zavarba ejtően széttartó volta kiválóan illusztrálja a SF és magas irodalom kapcsolatának viszontagságait.”⁵⁴

Bényei szerint a sci-fi műfaján belül húzódik egy Möbius szalagként tekeredő, önmagába forduló hártya, „Kilgore Trout egy oldalon kétféle SF-író modelljét testesíti meg, s a kettő mintha a két SF-felfogás (elit- és ponyva-SF) különbségére – és megkülönböztethetőségére – utalna.”⁵⁵ Ugyanakkor

50 McHale, Brian, *Világok összeütközése*, Prae, 1999/1-2.

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

52 A sci-fi szakma legrangosabb díjának, az Hugo díjnak névadója Hugo Gernsback, aki a legendás Amazing Stories SF magazin elindítója volt.

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

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

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

ez a gondolat gyanúsán összefügghet a modernitás SF-felfogásával, mely – a recepció szerint leginkább a sci-fi írók saját (sértődött) elhatározásából – gettóba zárta az SF-et, s az elit és a ponyva közötti megkülönböztetést csak magán az SF műfaján belül tette értelmezhetővé. A műfaj nem kereste az általában vett magaskultúra kegyeit. Bényei a továbbiakban a science fiction posztmodern-kori szövegkorpuszából három réteg kihasítására tesz javaslatot, az egyik a posztmodern science-fiction, melyet olyan szerzők és művek fémjeleznének, mint Vonnegut SF-jei és Nabokov Ada című regénye, másik a kiberpunk olyan szerzőkkel, mint Gibson és Sterling, végül a harmadik réteg, a maradék, amellyel a szövegértelmezés mit sem tud kezdeni, a ponyva.

Mindebből az következhet, hogy az egész SF irodalom, az SF műfajába tartozó egész szövegkorpusz továbbra sem emelhető be maradéktalanul a kánonba – „végül is a sci-fi populáris műfaj”... s az SF író „teljesíti a népszerű írók feladatát is – vagyis azt, hogy „jó kis történetet” mondjon el.”⁵⁶

Második áthatolási kísérlet: Az előző fejezetben már elkülönítettük a kiberpunkot a science-fiction szövegahagyománytól, ezért itt csak a kiberpunk és populáris-kultúra viszonyában releváns gondolatokat idézem a recepcióból. „Mindez jól mutatja, hogy a kiberpunk olyan szervesen, a popkultúrával (vagy annak netán kánonközi szövegahagyományával, ezek jelentékenységét körvonalazó horizontokkal) érintkező formációként gondolható el, amely a tradíció autoritásával szemben inkább a kontextusok újrahasznosítását végzi el.”⁵⁷ – írja H.Nagy Péter Gibson elemzésében.

A recepcióban Brian McHale a Világok összeütközése című tanulmányban még nem beszél a kiberpunkról, a POSTcyberMODERNpunkISM-ben már igen, és arra a következtetésre jut, hogy a kiberpunk esetében is fennáll ugyan a hierarchikus viszony a magas és a populáris irodalom között, de a kölcsönhatás még szorosabbá válik, és felgyorsul az információcsere a két testvérműfaj között. Azonban ez még mindig nem a köztük lévő hierarchikus rend teljes felbomlását jelenti, hanem annak további gyengülését és problematizálódását. Brian McHale a kiberpunk posztmodernként való újra-

hasznosulásáról, és a posztmodern kiberpunk-ként való újrahasznosulásáról beszél, mindkét esetben a recycling szót használva, melynek konnotációjában ha tetszik, ha nem a szemét-újrafeldolgozás is ott kísért. Valószínűleg McHale ihlette a H.Nagy féle, az újrahasznosulás fogalmát körüljáró gondolat-sort is, melyhez kapcsolódóan Lev Manovich a remixelhetőség kategóriáját, mint a posztmodern digitális kultúra termékeinek természetét határozza meg.⁵⁸

Larry McCaffery szerint a kiberpunk műfaj egyértelműen a magaskultúra része, és ő maga, miként már említettem, erőteljesen részt vesz a műfaj kanonizációjában. Az 1988-ban megjelent amerikai Columbia Literary History kortárs prózával foglalkozó részében nem kevesebb, mint hét fejezetet szentel a 22-ből a tudományos-fantasztikus irodalomnak, és ezen belül is kitérően sokat foglalkozik a kiberpunk prózairodalmat reprezentáló Gibsonnal. A Columbia Literary History idevonatkozó fejezetei szerint a tudományos-fantasztikus irodalom „vitathatatlanul a leglényesebb jelensége a kortárs prózának” és „feltűnése a legfontosabb irodalmi műfajé” „napjaink amerikai prózájának legjelentősebb új irányzata”. A McCaffery által szerkesztett Storming the Reality Studio kiberpunk kézikönyv igazi több-műfajú szövegekből szerkesztett, posztmodern reader, melynek domináns szerepe volt a műfaj amerikai és angolszász kanonizációjában. Nem véletlen, hogy a magyar Prae folyóirat szerkesztői lényegében ennek a readernek a tanulmányait szelektálva és lefordítva állították össze saját szövegkorpuszukat, mely a műfaj magyar irodalomtudományi legitimációjának és recepciójának legfontosabb dokumentumává vált. A Storming the Reality Studio-ban a McCaffery-féle összefoglaló előszót egy ismertető/útmutató kiberpunk-geneológia követi, a felsorolt szövegek féloldalas ismertetésével, ez után kiberpunk írók regényeiből, novelláiból, költeményeiből olvashatók részletek, ezeket pedig tanulmány-részletek szelektív gyűjteménye követi. Már az alcím felkelti a gyanút: „A kiberpunk és a posztmodern science-fiction kézikönyve” (A Casebook of Kiberpunk and Postmodern Science Fiction) McCaffery tehát úgy véli, a posztmodern korban a science fiction iránya kettévált és mindkét irány a kanonizáció felé indult.

56 McHale, Brian: *Világok összeütközése*, Prae, 1999/1-2.

57 H.Nagy, Péter: *Imaginárium III. Gibson*, Prae, 2001/1-2.

58 Manovich, Lev (2007): *Remixelhetőség*, in: *Hatalom a mobiltömegek kezében Új média re:mix I.* (szerk. Halácsy Péter, Vályi Gábor, Berry Wellman) Typotex, Budapest, 79-90.

A Mátrix filmek elemzése kapcsán Deborah Knight és George McKnight a műfaji hibriditást hangsúlyozva írja, hogy a filmek a rendező szándéka szerint lettek műfajilag nem besorolhatóak az ismert közönségműfajok egyikébe sem, a filmek műfaji összetettsége abból adódik, hogy „az ismert közönségműfajok hagyományossá vált jegyeit, szerkezeti megoldásait és a bennük található motívumokat használja fel.”⁵⁹ Azt sugallja, hogy a tömegfilmek elemeinek újrahasznosításával valami más minőség jön létre a Mátrixban. A magyar recepcióban, mint már említettem Bényei tartja fontosnak hangsúlyozni a posztmodern science fiction létezését és elhatárolódását a kiberpunktól.

A legsikeresebb kanonizációs kísérlet a harmadik mely a magaskultúra és a populáris kultúra bináris oppozíciójának radikális felbontására és a mezők összeolvasztására a posztmodern elméletet használja. Ez a művelet a következő fejezetben tárgyalt viszonyrendszer, a kiberpunk és posztmodern kapcsolatának fontos eleme.

Kiberpunk és posztmodern⁶⁰

„Gibson cybertere egyszerre allegorizálja a technológiát és az olvasást, valamint alapozza meg a posztmodern narratíva folyamatosan elmozduló területeit a sci-fi technológiai lehetőségeiben.”⁶¹
/Scott Bukatman/

Mind az amerikai, mind pedig a magyar kiberpunk recepció magától értetődően központi helyen foglalkozik a műfaj posztmodernhez való viszonyával. Egyértelmű a kritika sugallta párhuzam a modern és a science-fiction, másfelől a posztmodern és a kiberpunk között. Ezt az egyszerű képletet árnyalja a modern és a populáris kultúra, illetve a posztmodern és a populáris kultúra viszony rávetülése a párhuzamra.

Larry McCaffery a Columbia Literary History-ben egyértelműen a populáris kultúra és

magaskultúra közötti áttörés, mint a posztmodern kultúrdomináns egyik karakterisztikus sajátossága horizontjáról vizsgálja a kiberpunk helyét a kultúrában. Ez a sajátosság megegyezik az előző fejezetekben tárgyalt áthatolási műveletek közül az utolsóval, melynek beindításakor a magaskultúra és populáris kultúra oppozíciójának felszámolására törekedve válik kanonizálhatóvá a kiberpunk irodalom és film.

Fredric Jameson munkássága óta megkerülhetetlen tétele a posztmodernnek a popokult felé közeledése. Jameson a posztmodern-t nem stílusként, hanem kulturális dominánsként fogja fel. A stílus és a kulturális domináns között a nyitottságban rejlik a különbség a felfogás tekintetében: a stílust összefüggőbb, egymáshoz rendeltőbb, szorosabban kötődő elemek jellemzik, a kulturális domináns pedig: „széleskörű, nagyon különböző, de egymásnak alárendelt sajátosságok jelenlétét és egyidejű fennállását teszi lehetővé.”⁶² Abádi Nagy Zoltán, bár nem használja a kultúrdomináns terminust, érzékelteti, hogy a posztmodernt nem egységes stílusként, hanem valami más entitásként fogja fel. Ekképp fogalmaz a posztmodern vitákban egymásnak feszülő ellentmondásokra utalva: „Ezek közt az ellentétpárok közt egynek sincs olyan pólus, amelyik egyedül érvényes a posztmodern regény egészére. Együttesen az összkép elemeinek tekintve őket viszont valamennyi igaz. Ha más-más csoportnál, szerzőnél, műben is, sőt más értelemben egyazon művön belül is, ezek a tendenciák mind érvényesülnek. A határokat megkérdőjelező kettős tendenciájúság tipikus posztmodern sajátosság.”⁶³ Kulcsár Szabó Ernő pedig Jameson és Abádi Nagy gondolataival párhuzamba állíthatóan azt mondja, hogy a posztmodern azért közelíthető meg nehezen, mert egyrészt szellemi kiterjedése a korstílusokhoz mérhető, ugyanakkor „mindezt anélkül, hogy akár csak a művészeti posztmodernnel kapcsolatban is közös stílusjegyekről beszélhetnénk.”⁶⁴

Az építészeti posztmodernből kiindulva Jameson így vélekedik: „E populista retorikát akár becsülhet-

59 Knight, Deborah, McKnight, George (2003): Igazi akciófilm virtuális filozófiával, Mátrix filozófia, szerk. William Irwin, Bestline Cinema, Budapest, 234.

60 V.ö. Rétfalvi, Györgyi (2005/1): *Cyberpunk and the Postmodern*, Freeside Europe, <http://www.kodolanyi.hu/freeside/issues/issue1>.

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

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

63 Abádi Nagy, Zoltán: *A posztmodern regény Amerikában*, Helikon, 1987/1-3, 14.

64 Kulcsár Szabó, Ernő (1996): *A máság, mint jelenlét Posztmodern kortudat és irodalmiság*, Beszédmód és horizont, Argumentum, 233-266.

nének is, legalábbis meg van az az erénye, hogy felhívja figyelmünket a fentebb említett összes posztmodernizmus alapvető jellemvonására: nevezetesen a magas kultúra és az ún. tömeg- vagy kommersz kultúra közti korábbi (alapvetően érett modern) határ eltörlésére, valamint újfajta szövegek keletkezésére, amelyeket pontosan annak a kultúripárnak a formái, kategóriái és tartalmi töltenei, amit a modernizmus összes ideológusa – Leavistól és az Amerikai Új Kritikától kezdve egészen Adornóig és a Frankfurti Iskoláig – oly szenvedélyesen elítélt. A posztmodernizmusokat éppen a bővli és a giccs, a TV-sorozat és a Readers' Digest kultúra, a reklám, a motelek, az éjszakai show-k és a B kategóriás hollywood-i filmek, a rémregény, a románc, a populáris életrajz, a bűnügyi történet, a science fiction vagy a fantasy regény repülőterei ponyva kategóriáival dolgozó ún. para-irodalom „lebecsült” tájképe nyűgözi le: nyersanyag, amit már nem egyszerűen csak „idéznek”, ahogy valószínűleg Joyce vagy Mahler tette volna, hanem saját lényegükké olvasztják.”⁶⁵ Ugyanakkor Jameson elítélőleg nyilatkozik a posztmodern irodalmi szöveghagyományt homogenizáló felfogásáról, mely minden hagyomány, minden szöveg egymásmellé helyezésével a szimulákrum hatásmechanizmusában kioltja azok különmemű elemeit. Kulcsár Szabó Ernő irodalmár pedig nyomatékosítja, hogy a (kiberpunk kultúra számára nélkülözhetetlenül fontos) visszacsatolás és újrahasonosítás posztmodern elem.⁶⁶

Jameson észreveszi, de nem értékeli a posztmodernnek „a hagyomány egészével szemben tanúsított ironikus toleranciá”⁶⁷-ját, annál inkább szívesen beszél erről az egybeolvadásról William „L.M. A popkultúra és a magas kultúra, a különböző műfajok, műformák közötti választóvonal áttörése úgy tűnik, felszabadító hatással volt az ön generációjához tartozó írókra. WG A tudat, hogy ez az egész áttörés-dolog a mi malmunkra hajtja a vizet, igencsak felszabadító. A posztmodern, úgy tűnik, nem más, mint a kulturális keverékfajták létrejötté-

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

66 Kulcsár Szabó, Ernő (1996): *A máság, mint jelenlét (Posztmodern kortudat és irodalmiság)*, Beszédmű és horizont, Argumentum, 233-266.

67 Béneyi, Tamás (2000): *Rejtélyes rend A krimi, a metafizika és a posztmodern*, Modern filológiai füzetek, Akadémiai, 47.

nek folyamata. Eredménye egy vad, eklektikus ízlésű generáció (és művészgeneráció), melynek tagjai punk- és Mozart-rajongók, és hol azokat a rémséges sci-fiket és horrorfilmeket bámulják, hol pedig iszapbirkózásra vagy felolvasóestekre hívnak. Ha valaki író, jól nyitva kell tartania a szemét és a fülét, mindent magába kell szippantania, de éreznie kell azt is, hogy mi szívároghat át az írásaiba; azt, hogy egy meghatározott kontextusban minek mi a helyi értéke. Tudom, nincs érzékem a parcellázó írásmódhoz, és az irodalmat sem tekintem másképp, mint a többi művészetet. Az irodalom, a tévé, a zene, a mozi képei, fordulatai, kódjai beszívárognak a szövegeimbe. Akár tudok róla, akár nem.”⁶⁸

Abádi Nagy Zoltán, Scott Bukatman, Sz. Molnár Szilvia és még sokan mások többször is nyomatékosítják – a kiberpunk irodalomban markánsan megjelenő – filmelvűség szerepét a jellegzetesen posztmodern prózában. „A mozira való utalás is a posztmodern irodalom sajátossága. Ez, amint azt McHale is jelzi, nem a filmes reprezentációs formák felhasználását jelenti, ahogy azt Joyce, Proust vagy a futuristák esetében láttuk. Sokkal inkább annak az óriási fenomenológiai erőnek és az ebből eredő ontológiai súlynak a bevonódását jelenti ez, amellyel a filmes eszközök a fikciót képesek felruházni.”⁶⁹ A kiberpunkban generálódó szövegek ezért is nagyon jó alapanyagai a filmes adaptációnak.⁷⁰

Jameson szerint a posztmodernben már egészen másképp viszonyul a kultúra alrendszere a gazdaság alrendszeréhez. Nem függetleníteni próbálja tőle magát, ahogy a modernitásban igyekezett, hanem önszántából aláveti saját szerűségét a gazdasági alrendszer szükségszerűségeinek, mind eszközhasználatában, mind tartalmában és tematikájában, de ez a reláció megfordítva is elmondható: a gazdasági alrendszer figyelme fókuszába állítja a kulturális alrendszert. „Az történt, hogy az esztétikai alkotás mára általánosan az áruterelés részévé vált: az az örült gazdasági kényszer, hogy minél eredetibbnek látszó termékek (a ruházattól a repülőgépekig) újabb és újabb áradatát hozzák létre a mindinkább növekvő mértékű áruforgalomban, egyre fontosabb strukturális funkciót és pozíciót tulajdonít az esz-

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

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

70 V.ö. Rétfalvi, Györgyi (2005): *A kiberpunk megjelenési formái, szöveg, film, zene – hypermediális művészet*, Bástya, Székesfehérvár, 207-215.

tétikai újításnak és kísérletezésnek.⁷¹ Baudrillard elméleti rendszerében így jelenik meg ez a gondolat: „A kultúra ma már nem azért születik, hogy tartósan fennmaradjon. Természetesen azért fenn tartja magát, mint egyetemes követelményt, mint eszményi referenciát, méghozzá annál erősebben, minél inkább elveszti jelentése lényegét, ... valójában azonban termelési módját tekintve ugyanannak az „aktuális”-küldetésnek van alávetve, mint az anyagi javak.”⁷² Baudrillard azonban Jamesonnal ellentétben úgy látja, hogy ez nem a kultúra ipari módszerekkel való terjesztésének a következménye, hanem a kommunikációs rendszer kényszerítő erejéé, ami a naprakészség kényszerében, a kommunikációs folyamatban való benne állás kényszerében érhető tetten, amelynek logikus következménye a tömegkultúra és a magaskultúra (Baudrillard-nál avantgarde-nak nevezett) közötti különbségtétel érdektelenné válása. Kulcsár Szabó Ernő ekképp foglalja össze a problémát: „A posztmodernség egyik korszakos jelentőségű művészetontológiai felismerése ugyanis ama feltételek tudatosítására vezethető vissza, hogy a high-tech társadalmakban a mindennapiság mind teljesebb átesztétizálása gyakorlatilag az ideologizmus eltűnésével párhuzamos folyamat, pontosabban, hogy e társadalmakban a mindennapi élet esztétizáltsága (az áruesztétikától a környezetesztétikáig) maga testesíti meg a késő polgári világ ideológiáját.”⁷³

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

A magyar recepció is, bár nem minden berzenkedés nélkül, átveszi a popkultúra és magaskultúra közti határ lebomlásának, az amerikai posztmodern recepcióban működő tételét: Abádi Nagy Zoltán

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

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

73 Kulcsár Szabó, Ernő (1996): *A másság, mint jelenlét (Posztmodern kortudat és irodalmiság)*, Beszédmód és horizont, Argumentum, 248.

összefoglaló munkájában a posztmodern világnézet alapélményeként határozza meg a tömegtársadalmat és a tömegmédiумok generálta tömegkultúrában való elveszettség érzését. „Irwing Howe kétségkívül a lényegre tapintott, amikor a „tömegtársadalom” kialakulásában jelölte meg a II. világháború utáni irodalom számára előállt új helyzet okát. Abban, hogy a társadalom komfortba, passzivitásba, közönybe süllyed és atomizálódik; a hagyományos kötődések fellazulnak vagy széttolódnak; a közösségi összetartó erők felmondják a szolgálatot; az egyén fogyasztóvá válik, s tudatilag eközben maga is a fogyasztott tömegkultúra tömegtermékévé konformizálódik.”⁷⁴ Majd a posztmodern alkotásokat és recepciót jellemző ellentétek ismertetése után megjegyzi: „Nem egy izgalmas könyv és tanulmány tárgya, például – ld. John Vernon, Malcolm Bradbury, Guido Carboni ezirányú töprengéseit –, hogy a posztmodern művészet egyszerre olvasztja magába a magas- és a popkultúrát, egyszerre tud avantgárd és pop lenni.”⁷⁵

„A kultúrkritikai olvasás bizonyos tekintetben „kedvez” a tömegkultúra műfajainak, hiszen az esztétikum ideológiájának lebontása megkérdőjelezi az érték kategóriájának ártatlanságát és érvényességét. Fellazulnak a hagyományos kánonokba tartozó szövegek közötti olyan típusú és élességű esztétikai különbségek, amilyenek például a modernizmus elitizmusát jellemezték. A posztmodern újraírás/újraolvasás nagyjából ugyanazokkal a kérdésekkel fordul egy kanonizált klasszikushoz és egy tömegkultúrába tartozó szöveghez (sokak szerint a posztmodern alapsajátossága „az elitkultúra és az úgynevezett tömeg- vagy kommersz kultúra közötti régebbi – főként modernista – határvonal eróziója.”)⁷⁶ – írja Bényei Tamás. Bényei stílusához hasonlóan, finoman, jelzésszerűen érintve csak a tömegkultúra és a posztmodern közti viszony barátságos voltát – miközben éppen e-viszonyrendszer manifestálódásában tapintva a posztmodern elkülönülését, mind a klasszikus modernségtől, mind pedig az avantgarde-tól – fogalmaz Kulcsár Szabó: „Míg a két nagy irányzat (vagy a hermetizmus vagy a közvetlen beavatkozás jegyében) elutasított min-

74 Abádi Nagy, Zoltán: *A posztmodern regény Amerikában*, Helikon, 1987/1-3, 11.

75 Abádi Nagy, Zoltán: *A posztmodern regény Amerikában*, Helikon, 1987/1-3, 14.

76 Bényei idézi Jameson, Fredric, *Postmodernism: Or the Cultural Logic of Late Capitalism*, Verso, London, 1991. könyvből.

denfajta hagyományt, s így áthághatatlan határokat állított magas- és tömegkultúra közé, addig a posztmodernség a hagyományozott művészi jelrendszerek korlátlan birtokolhatóságát vallja. S annak következtében, hogy a művészet elitisztikus különállása illúzióknak bizonyult a szemében, léte alapjait nem is úgy érzi – vagyis nem a tömegkultúrától érzi – fenyegetettnek, mint ahogy azt még a századforduló modernsége képzelte. Visszavonhatatlannak inkább az a tapasztalata látszik, hogy a művészet jelrendszereit, mint a magaskultúra „nyelvét” egyre kevésbé lehet szembeállítani a tömegkultúra nyelvével.⁷⁷ Bényei Tamás úgy vélekedik, hogy a tömegkultúra tematikája, eszköztára felrzza a magaskultúrát: „S ha ez lehetséges, akkor elfojtott formaként a tömegkultúrához tartozó műfaj potenciálisan képes arra – talán épp a kulturális elfojtás aktusa hozza létre ezt a látens képességet –, hogy a kanonikus szövegek és szövegtípusok által kimondhatatlan (bennük illetve a kanonizálódás révén általuk elfojtott) tartalmak, kérdések, kollektív vágyak és szorongások fogalmazódjanak meg benne.”⁷⁸

Kömlödi Ferenc egész eddigi, a kiberpunkkal kapcsolatba hozható munkásságában szenvedélyesen, és a kiberpunk mozgalom determinálta ellentmondást nem tűrő hangon érvel a kultúrszintek összeolvadásának dekrétuma mellett. Szerinte „A XIX. századi műveltségkép utóvédharcosai különítik csak el”, a magas és a tömegkultúrát, és ez az elkülönítés, írja rosszallóan Kömlödi, „tudós esztéták hermeneutikus belemagyarázása” csupán, hiszen „a műalkotások fogyasztói befogadását teljesen más kritériumok szabályozzák”⁷⁹.

A fogyasztói befogadás kritériumainak változása egyrészt a Jameson által hangsúlyozott árutertermelés-fogyasztás reláció magaskultúra involváló hatásával magyarázható, másrészt az ezzel egyidejűleg végbemenő, az új tömegmédiák gerjesztette befogadás-struktúra változási folyamattal relációban mutathatók ki. „Az a bizonyos auravesztés, amelyet Benjamin a mechanikus sokszorosításban ért tetten, s amelyet a korai tömegkultúra legnagyobb

veszélyeként és megkerülhetetlen sajátosságaként rajzolt elénk, ma minden bizonnyal megváltozottban van. A digitális sokszorosítás nem mechanikus másolatok készítése csupán. A participatív új média egészen egyszerűen új térképet, új szereposztást, új felfogásokat jelent. A néma és változatlan műalkotás, illetve a mindig változó olvasat eddig érvényes egyensúlya helyén az illékonyan változtatható szövegek és az aktív befogadás új egyensúlya áll. A megértés immáron nem rejtőzik el az olvasásban, az interpretáció immáron nem korlátozódik az olvasatra. Az átlagolvasó eltűnt, de helyette feltűnik a kalandor kedvű, együttműködést javasoló, a szöveget nem csupán kihívó, de bármikor gátolás nélkül átíró és újraalkotó társszerző, ha tetszik, médiafogyasztó alakja.”⁸⁰

McCafferyt interpretálva Brian McHale némi tudós iróniával Jameson tételére is irányuló óvatosságra int: „Mint más írásaiban is, McCaffery egy általános posztmodern jelenség fényében vizsgálja a kortárs kiberpunk sci-fit, tudniillik a műfaji határok állítólagos megszűntének fényében, ami egyúttal a „könnyű” irodalom (mint például a sci-fi) és a „komoly” irodalom közötti fal leomlását is jelentené. A többek között Fredric Jameson és Andreas Huyssen nevéhez fűződő alaptétel másként fogalmazva a következő: a posztmodernizmust a magas és az alacsony kultúra, tehát a „hivatalos” magaskultúra és a populáris- vagy tömegkultúra hierarchiájának felbomlása jellemzi. Oly vonzó és nagyhatású ez a tétel, hogy jobb, ha óvatosan bánunk vele.”⁸¹

McHale egyrészt arra figyelmeztet, hogy a magaskultúra termelő, elosztó és fogyasztó intézményei, noha a kultúrszintek keverednek a műveken belül, továbbra is elkülönülnek egymástól. Másrészt arra is figyelmeztet McHale, hogy a kultúrszintek egybeolvadásának egyértelművé válása éppen a kiberpunk egyik fontos műfaji sajátosságában rejlt erőtt csökkentené, a szervesen illeszkedés elvét, melyet pontosan a kulturális elemek hierarchikus struktúrájának megléte értet, és ezért hat. Ha az elemek egyműek lennének, a kiberpunk nem tűnhetne az egymáshoz nem illő elemek összeillesztésében rejlt esztétikai többlettel.

Harmadrészt McHale azzal gyengíti a Jamesontól származó tétel erejét, hogy figyelmeztet arra,

77 Kulcsár Szabó, Ernő (1996): *A máság, mint jelenlét (Posztmodern kortudat és irodalmiság)*, Beszédmód és horizont, Argumentum, 252.

78 Bényei, Tamás (2000): *Rejtélyes rend A krimi, a metafizika és a posztmodern*, Modern filológiai füzetek, Akadémiai, 42.

79 Kömlödi, Ferenc (1996): *Virtuális világnyelv*, Filmvilág, 7, 52-55.

80 György Péter, (é.n.) *Képek hatalma*, jegyzet.

81 McHale, Brian, *POSTcyberMODERNpunk ISM*, Prae, 1999/1-2.

hogy a modernizmusnak, (noha köztudottan számos értelmezése van,) csak egy meghatározott értelmezésével releváns szembe állítani a posztmodern felszabadító hatását. A modernista szerzők is használtak ugyanis populáris mintákat és műfajokat, és nem csak a Jameson által említett ironizáló, vagy parodisztikus célzattal. Ugyanakkor éppen McHale adja meg e kétely feloldásának lehetőségét is, mert akár tetszik, akár nem, bármennyire használjon is a modern pop elemeket, egészen más attitűddel teszi ezt, mint a posztmodern. „Mindez nem jelenti azt, hogy a szóban forgó kérdésben ne lenne említésre méltó különbség a modernizmus és a posztmodernizmus között, mert természetesen van, csak hogy ez legnagyobb részt önértelmezéseik különbözősége: mert míg a modernisták elutasították és álcáználni próbálták, addig a posztmodernisták nyíltan vállalják a populáris kultúra mintáitól való függőségüket.”⁸²

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

A tömegkultúra Bényei Tamás szerint is bizonyos szempontból megtermékenyíti a magaskultúrát. Bényei a posztmodern, metafizikus anti-detektívtörténet elterjedésében és abban, hogy felváltja a klasszikus krimi projektív, rendre, megoldásra, végeredményre, befejezésre törekvő, tehát modern szemléletét: a modernség projektumának lebomlásának szimbólumát látja. A kiberpunk és posztmodern anti-detektív történet egyik legjobb filmes példája a Szárnyas fejvadász című Ridley Scott film, mely Philip K. Dick Álmodnak-e az androidok elektronikus báránnyokkal? című novellájából készült 1982-ben. A teljesen tönkretett, katasztrófa utáni állapotban vegetáló Földön játszódik, ahol rebellis androidok (replikánsok) után nyomoz egy magádetektív, hogy kiiktassa őket. A

82 McHale, Brian, *POSTcyberMODERNpunk ISM*, Prae, 1999/1-2.

filmet a kiberpunk előfutárának, pre-kiberpunknak is kategorizálják.

A filmben a modernség projektumának lebomlása analógia kézenfekvő: az emberiség a legmagasabb szintű technológiája ellenére is tönkre tette és nem megvédte a bolygót, és az emberek meggyógyítása helyett a másolataik, a replikánsok tökéletesítésére fordította a tudomány és a technológia eszközeit.

A science fiction rendelvűségének és a kiberpunk entrópisztikus szerveződésének ellentmondásossága szintén átvihető arra a posztmodernben zajló folyamatra, mely a modernség projektumainak, a nagy elbeszéléseknek szimbolikus lebontására irányul. A posztmodern alapvető tapasztalata, hogy a technika magas szintre fejlődése sem teljesítette be a modernitás projektumait. A modernitás embere számára úgy tűnt, az emberiség eljutott egy univerzális társadalomszervezési modellhez, megismerési technikához, melynek segítségével beválthatná a felvilágosodás nagy ígéretét. Nevezetesen azt, hogy az ember kiteljesítheti saját lehetőségeit, egyre racionálisabb lényé válik, a tudomány pedig halad előre és a technotudomány révén ez a világ lesz minden világok legjobbika! Hatalmas, bizalmat keltő mítoszok születtek a tudomány és az ember mindenhatóságáról, arról, hogy a világ valahonnan valahová tart, és a dolgoknak van logikus rendjük. A posztmodern embere nem csak azt látja, hogy nem teljesültek még be a projektumok, hanem azt is, hogy nem is fognak. „Mi jön a poszt után? A modern aligha. A rendteremtés illúziója elillant, akár a széthullás mámor. A techno-kultúra nem reménykedik már magán vagy kollektív érdemekben: káosztársadalmat diagnosztizál. A jelek fokozatosan antirendszerré állnak össze.”⁸³ – írja Kömlődy. Ennek a szemléletnek a szükségszerű önkifejezése a tömegkultúrát a magaskultúrával vegyítő posztmodern kiberpunk.

Veronica Hollinger szintén a science-fiction/modern kiberpunk/posztmodern relációkat emeli ki: „A hagyományos sci-fi olyan ismeretelméleti elveket vall, melyek értelmében az ok-okozati narratív fejlődéslogikát részesíti előnyben, és általában optimista módon hisz az emberiség tudás által való előrehaladtában. Jellemző, hogy az 1940-es és 50-es években – az amerikai tudományos fantasztí-

83 Kömlődy, Ferenc (1995): *Techno, Trance, Ambient... A káoszlakó*, Filmvilág, 11, 6.

kus irodalom virágkorában – az űrhajó számított a műfaj legjellegzetesebb ikonjának. Nem kevésbé jellemző az sem, hogy a hagyományos sci-fi – a narráció szempontjából – a realista regényt tudhatja legközelebbi rokonának; mindkettő a tizenkilencedik század pozitívista tudományhitében fogant, mindkettő adása továbbá annak a hagyománynak, amely a nyelvet átlátszó „ablakként” gondolja el, ami kilátást enged egy nem túlságosan bonyolult emberi valóságra. Amikor azonban a posztmodern regényirodalom bekebelezi a sci-fit, egyúttal egy olyan esztétikába és látásmódba is beleolvasztja, amelynek központi előfeltevése a bizonytalanság és az eleve-el-nem-rendeltség, minek következtében mind „a világegyetem kauzális interpretációjának” lehetősége, mind a „híhetőség retorikájának” megbízható volta kérdésessé válik, mindaz tehát, ami addig e műfaj legfőbb, „lényegi” meghatározójának számított.”⁸⁴

Scott Bukatman szintén azt hangsúlyozza, hogy a modernista fikció kultúrdominánsa ismeretelméleti, míg a posztmodern fikció alapvetően az ontológiai kényszertől meghatározott. „Bukatman például azt állítja, hogy a kiberpunk „neuromanticizmusa” megfelel a sci-fi posztmodern állapotának: az ember *reintegrációja* az új, technológiai valóságba megkezdődött.”⁸⁵ „Általában azonban e művekben is befejezetlen marad a humanizmus kritikája, és ez részben a tömegpiacra való sorozattermelésnek köszönhető, részben pedig a műfaj konvencióinak, amelyek – ha többé-kevésbé hűen követik őket – úgy tetszik, elkerülhetetlenül visszavezetnek a sci-fire oly jellemző hatalmi fantáziákhoz.”⁸⁶

Brian McHale ezzel párhuzamosan nem csak Jameson tétele kapcsán int elővigyázatosságra, hanem azt is sugallja, hogy egyrészt megmarad a posztmodern korban is a határvonal a magas és a populáris kultúra között, és a kiberpunk (ugyanis noha McHale a kiberpunkról ír, többnyire a science-fiction műfaji megjelölést használja) ennek a határvonalnak a popkultúra felőli oldalán helyezkedik el. Másrészt azt bizonyítja, hogy a kiberpunkban és a posztmodern regényben tagadhatatlanul létező hasonlóságoknak a „független, de párhuzamos fej-

lődés”⁸⁷ a magyarázata. Később még egyszer hangsúlyozza: „Mindez újabb bizonyíték arra, hogy a két ontológiai testvérműfaj, a sci-fi és a posztmodern egymással analóg, de egymástól független utakon fejlődik.”⁸⁸ Számomra bizonyos szempontokból nem meggyőző McHale érvelése. Azzal ugyanis, hogy például a Gravity Rainbow tapintható jelenlétét elemzi a kiberpunk szövegekben, vagy éppen a Gibson szöveg intertextualizálódását Ackernél, éppen magának ellentmondva azt bizonyítja, hogy ez a fejlődés nem független utakon megy végbe, hanem tudatos közel/edés/ítés eredményeképpen. McHale tamáskodása a nyilvánvaló elmismásolása a hivatalos irodalomtudomány vélt pozícióvesztésének megelőzése érdekében. Ugyanakkor éppen azzal a gesztussal, hogy a diskurzus középpontjába helyezi ezt a problémát, mégpedig nem csak tanulmányaiban, de összefoglaló igényű munkájában, a Constructing Postmodernism-ben is több fejezetet szentelve a témának, szükségszerűen maga is részt vesz a műfaj legitimációs folyamatában.

Egészen más oldalról támadja a kiberpunk posztmodernitását Caren Cadora a feminista kiberpunk teoretikusa: „Kezdetben úgy forgalmazták a kiberpunkot, mint termékeny eljegyzést a posztmodern állapottal, amely folyamatában látatja, amint az emberi tudat belakja az elektronikus tereket, elmosva a határt ember és gép között. Az emberi test kiberpunk dekonstrukciója forradalmat jelzett a politikai művészetben.”⁸⁹ – írja, de a kiberpunk nem teljesítette be a hozzáfűzött elvárásokat. Cadora a kiberpunk kudarcát abban lát-

84 Hollinger, Veronica: *Kibernetikus dekonstrukció Kiberpunk és posztmodernizmus*, Prae, 1999/1-2, 80.

85 Hollinger, Veronica: *Kibernetikus dekonstrukció Kiberpunk és posztmodernizmus*, Prae, 1999/1-2, 80.

86 Hollinger, Veronica: *Kibernetikus dekonstrukció Kiberpunk és posztmodernizmus*, Prae, 1999/1-2, 88.

87 McHale, Brian: *Világok összeütközése*, Prae, 1999/1-2.

88 McHale, Brian: *Világok összeütközése*, Prae, 1999/1-2.

89 Cadora, Caren: *Feminista kiberpunk*, Prae, 2001/1-2.

ja, hogy a feminista science-fiction hagyományt⁹⁰ megkerülve, nem ad választ a posztmodern kor ontológiai kérdéseire. A visszacsatolást a feminista kiberpunk teszi meg, új horizontokat nyitva ezzel a haldokló kiberpunk előtt, és megtermékenyítve a posztmodern és kiberpunk eddig terméketlen viszonyát. „Ebből a célból kezdték az írók használni a kiberpunkot, hogy ellenálljanak a maskulin elődök konzervatív politikájának, megbirkózzanak a technológia realitásaival és a feminista szubjektum új formáit kutassák.”⁹¹ Samuel Delany és Veronica Hollinger is úgy látják, hogy a kiberpunk méltatlanul feledkezik meg manifesztumaiban elődjeként, ihletőjeként megjelölni a feminista science fictiont.

A populáris kultúra kihívásaira adandó lehetséges válasz Umberto Eco szerint a mű többszinten, vagy Jákfalvi/Kappanyos adekvátabb terminusával élve annak a többirányú olvashatósága. Az eco-i terminus kiigazítása azért szükséges, mert a többszintűség fogalma még mindig hierarchikus viszonyt tételez a kultúra szintjei között, míg a többirányúság fogalmának bevezetése lehetővé teszi a hierarchikus

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

91 Cadora, Caren, *Feminista kiberpunk*, Prae, 2001/1-2.

szerveződés felszámolását. Eco szerint a kultúra szintjei kölcsönösen kiegészítik egymást, csupán azt kell elérni, hogy mindegyik egyaránt élvezhető legyen az adott közönség számára.

Gibson és McCaffery a következőképpen reagálnak az interjúban erre a posztmodern tételre: „WG: Pontosan – és csak egy bizonyos fajta vírusgazda lesz képes eltartani a megfelelő számú mutációt. Tapasztalhatta, hogy az olyan könyv szerkezete, mint a *Neurománc*, egy ponton túlságosan bonyolulttá válik. Nem olyan "csodálatraméltóan komplex" módon, mint Pynchon regényei, hanem egyszerűen úgy, hogy a mindenféle limlomok egyszerre csak zavarni kezdik egymást.

LM: Zavarja, hogy az olvasók nagy része észre sem veszi a legtöbb utalást? Ahhoz, hogy kövessék a gondolatmenetét, persze nem kell tudniuk, hogy a „Big Science” egy Laurie Anderson-dal; mégis, többet értenek a szövegből, ha ismerik a dalt.

WG: Tetszik az elképzelés, hogy a szöveg egyes szintjei el vannak zárva a legtöbb olvasó elől. A populáris formákkal dolgozó íróknak tudniuk kell, hogy olvasóik nem mindig veszik észre a finomságokat – persze olyan is van, hogy kiderül, tökéletesen félreértettek; ironiát sejtnek ott, ahol komolyan beszélnek, vagy komolyan vesznek, amikor kifigurázok valamit.”⁹²

Összegzés: a kiberpunk széteszlik és újrahazsnosul a posztmodernben

A kiberpunk a 80-as években indult, a 90-es években érte el csúcspontját és napjainkban globális mainstreammá válna oszlik el a kultúrában, a populáris regények és filmek áradatában. A posztmodern újrahazsnosítja az elemeit a művészfilmekben és a populáris filmekben is.

A kiberpunk viszonya science-fictionnel ambivalens, míg a 80-as években felfrissíti, újratematizálja a science-fictiont, a 90-es években leválik róla. Mivel a kiberpunk alapeleme a kibertér, vagyis a mátrix, vagyis a tudományos-fantasztikus regények paratere, amely a történet normál, vagy valós terével párhuzamosan létezik, ez a leválás is csak virtuális marad.

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

A populáris kultúrával a kiberpunk viszonya szintén ambivalens, bár szubkulturaként indult és igyekezett elhatárolódni a tömegkultúrától, regényei a közeljövőre megjósolt technológiai forradalom ígéretével egyre népszerűbbek lettek, a szórakoztatóipar és a közönség egyre nagyobb fantáziát látott bennük. Az 1995-ös Johnny Mnemonic című film Keanu Reeves főszereplésével még megbukott, de a Mátrix szintén az ő főszereplésével 1999 és 2003 között három egészestés filmre talált közönséget, és kiadtak még egy anime sorozatot is az előzményeket bemutatva. Mamoru Oshii kultikus animéja, a Ghost in the Shell sem maradt marginális, több új rész és egy televíziós sorozat is készült belőle. Maga a mozgalom is megfáradt a nagy sikertől és megújulásra vár.

A posztmodern viszont harmonikus kapcsolatot ápol a kiberpunkkal. Ahogy a kiberpunk újrahazsnoította a science-fiction formát, úgy használja most újra a posztmodern a kiberpunkot. A kiberpunk szétoszlik a kultúra számtalan regiszterében, újra és újra felbukkannak motívumai, műfaji sajátosságai a művészfilmekben, a gyerekcsatornákon futó sorozatokban, a szórakoztató regényekben és az egészestés hollywoodi filmekben is. Legutóbb például az Éhezők viadala című film (Gary Ross, 2012) Arénáját formálták mátrixosra, ahol a kibertérbe valósidőben formázhatták a körülmények változását. Időjárás, napszakok és ragadozók alakulnak, ahogy az operátorok a térbeli érintőképernyőn keresztül a versenyzők számára valóságként érzékelhető elemeként létrehozják őket, hogy egy televíziós reality showt még izgalmasabbra alakítsanak.

Bibliográfia

- Abádi Nagy, Zoltán (1987): A posztmodern regény Amerikában, *Helikon*, 1-3, 14.
- Aldiss, Brian W., Wingrove, David (1994-1995): *Trillió éves dáridó. A science fiction története*. I-II., ford.: Nemes Ernő, Cédrus – Szukits, Budapest-Szeged,
- Almási, Miklós (1992): *Anti-esztétika Séták a művészetfilozófiák labirintusában*, T-Twins, Lukács Archívum, 14.
- Baudrillard, Jean (1993): *A kulturális továbbképzés*, (részlet „A fogyasztói társadalom mítoszai és struktúrái” c. könyvből), Szó, művészet, társadalom, szerk.: Lőrincz Judit, Múzsák, 176.

- Bényei, Tamás (1999): Átszivárgások: Kurt Vonnegut és a science fiction, *Prae*, 1-2.
- Bényei, Tamás (2000): Rejtélyes rend A krimi, a metafizika és a posztmodern, *Modern filológiai füzetek*, Akadémiai, 47.
- Bukatman, Scott (2001): Adatmezők közt: allegória, retorika és a paratér, *Prae*, 1-2.
- Cadora, Caren (2001): Feminista kiberpunk, *Prae*, 1-2.
- Curl, Ruth (2001): A kiberpunk metaforái: ontológiai, episztemológiai és science fiction, *Prae*, 1-2.
- Czeizer Zoltán (1999): *Szerepjáték a kibertérben*, Internetmítosz, szerk.: Czeizer Zoltán, Csanádi Márton, KJF, Székesfehérvár,
- Csicsery-Rónay, István, Jr. (1991): *Kiberpunk and Neuromanticism*, Storming the Reality Studio A Casebook of Kiberpunk and Postmodern Science Fiction, ed.: McCaffery, Larry Durham and London, Duke University Press, 182-193.
- Eco, Umberto (1996): *A tömegkultúra és a kultúra „szintjei”*. In. Kommunikációelméleti szöveggyűjtemény 4. Budapest: Nemzeti Tankönyvkiadó, 71-99.
- Forum*, Mississippi Rewiew 1988/47-48, 28-35.
- Goldberg, Michael, *Junk Collage, Nodal Points & Cognitive Dissonance: William Gibson Takes The Pulse Of The Late 20th Century*, Cover Story, www.adsys/getAd.
- György, Péter, (é.n.) *Képek hatalma*, jegyzet, kézirat.
- H.Nagy, Péter (2001): Imaginárium III, *Prae*, 1-2.
- H.Nagy, Péter (2001): Imaginárium II. A parciális „sci-fi a sci-firől” olvasatok lehetőségei, *Prae*, 1-2.
- Hollinger, Veronica (1999/1-2): Kibernetikus dekonstrukció Kiberpunk és posztmodernizmus, *Prae*, 80-90.
- Jameson, Fredric (1996): *A késői kapitalizmus kulturális logikája*, ford.: Vástyán Rita, in.: Testes Könyv I., szerk.: Kiss Attila, Kovács Sándor S.K., Odorics Ferenc, Ictus és JATE Irodalom-elmélet Csoport, 416.
- Jameson, Fredric (1991): *Postmodernism: Or the Cultural Logic of Late Capitalism*, Verso, London,
- Jákfalvi, Magdolna, Kappanyos, András (1990): A nagy detektív és a posztmodern, *Literatúra*, 4, 359.
- Király, Jenő (1993): *Az SF nagyforma vázlata*. Szó, művészet, társadalom, szerk.: Lőrincz Judit, Múzsák, 161-169.

- Kollár, József (2000): *Hattyú a komputer vizén*, Pázmány Péter Katolikus Egyetem Bölcsészettudományi Kar, Piliscsaba, 29.
- Kömlödi, Ferenc (1999): Fénykatedrális, *Kávé*, Bp, 96.
- Kömlödi, Ferenc (1995/11): Techno, Trance, Ambient... A káoszlakó, *Filmvilág*, 6.
- Kömlödi, Ferenc (1996/7): Virtuális világnyelv, *Filmvilág*, 52-55.
- Knight, Deborah, McKnight, George (2003): *Igazi akciófilm virtuális filozófiával*, Mátrix filozófia, szerk. William Irwin, Bestline Cinema, Budapest, 234.
- Kulcsár Szabó, Ernő (1996): *A másság, mint jelenlét* Posztmodern kortudat és irodalmiság, Beszéd-mód és horizont, Argumentum, 233-266.
- Manovich, Lev (2007): *Remixelhetőség*, in: Hatalom a mobiltömegek kezében Új média re:mix I. (szerk. Halácsy Péter, Vályi Gábor, Berry Wellman) Typotex, Budapest, 79-90.
- McCaffery, Larry (2001/1-2.): Larry McCaffery interjúja William Gibsonnal, *Prae*, Mirrorshades, *The Kiberpunk Anthology* (1986): szerk.: Sterling, Bruce, Arbor House, New York,
- McHale, Brian (1992): *Constructing Postmodernism*, Routledge, London and New York
- McHale, Brian (1999/1-2.): POSTcyberMODERNpunkISM, *Prae*,
- McHale, Brian (1999/1-2.): Világok összeütközése, *Prae*
- Rétfalvi, Györgyi (2005): *Cyberpunk and the Postmodern*, *Freeside Europe*, 1. <http://www.kodolanyi.hu/freeside/issues/issue1>.
- Rétfalvi, Györgyi, (2011): *Gareth Branwyn Kiberpunk manifesztumának lenyomatai a digitális kultúrában*, in: Annales Tomus III. szerk. Róka Jolán, Századvég, Budapest, 427-439.
- Rétfalvi, Györgyi: *A Gibson szövegek kanonizálhatóságának kérdései* kézirat. A disszertáció elérhető: <http://phd.lib.uni-miskolc.hu/?docId=5722>
- Rétfalvi, Györgyi (2005): *A kiberpunk megjelenési formái, szöveg, film, zene – hypermediális művészet*, Bástya, Székesfehérvár, 207-215.
- Rushkoff, Douglas (1994): *Cyberia. Life in the Trenches of Hyperspace*, Harper Collins, London, 17. ford. Kömlödi Ferenc.
- Suvin, Darko, (1991): *On Gibson and Cyberpunk SF*, Storming the Reality Studio A Casebook of Kiberpunk and Postmodern Science Fiction, ed.: McCaffery, Larry Durham and London, Duke University Press, 349-365.
- Strausz, László (1999): Celluloid implantáció A Titanic filmfesztivál Möbius-filmszalagjai *Filmkultúra*
- Schreiber András (2009): *A magyar kiberpunk nyomában a Filmszemlén*, HVG. elérhető: http://hvg.hu/kultura/20090202_filmszemle_vranik_sparrow_adas_1
- Sz. Molnár, Szilvia (2001/1-2.): Virtuális teátrum II. SOFTMODERN megTESTesülések, avagy a Kiberpunk filmek vizualitása, *Prae*,
- Takács, Ferenc (1987): Sci-fi és magasirodalom, *Galaktika*