

Döbörhegyi Ferenc

A NEM MORE/ÁLIS IGAZSÁGRÓL
A SCIENCE FICTION NÉHÁNY (IRODALOM)ELMÉLETI
PROBLÉMÁJÁNAK VÁZLATA

„A fikció szigorúan véve nem szólhat semmi olyanról, ami nem tényleges, minthogy nincs semmi, ami nem tényleges: nincsenek épphogy lehetséges, sem pedig lehetetlen világok, azt mondani ugyanis, hogy létezik olyasvalami, a mi fiktív, de nem tényleges, a nyit jelentene, mint azt mondani, hogy *van olyasvalami, hogy nincs olyan...* A fikció tehát, bármennyire hamis vagy túlzó, a ténylegesről szól akkor is, amikor valami másról szól.”

(Nelson Goodman)

Bioy Casares *Morel találmánya* című regénye áll dolgozatomban vizsgálódásainak középpontjában, ez a szöveg tölti be írásomban az „állatorvosi ló” (nem túl hálás) szerepét, kicsit másképp fogalmazva: mintaszövegként használom a science fiction teoretikus vonatkozású problémáinak részleges bemutatása során. Egy műfajról gondolkodva az irodalomtudomány általában az indukció logikai eljárását alkalmazza, tehát az egyes művekből kiindulva von le következtetéseket az általánosra, a műfajra vonatkozólag. Jelen keretek közt ez azt jelentené, hogy a több százezer megjelent sci-fi-ből kellene valamilyen (a saját prekonceptiót természetszerűleg támogató) szelekcióval kiválasztani egy tetemes korpuszt, majd ebből a hasonlóságokat kicsemegézve megalkotni egy (terjedelmében természetszerűleg nem korlátozott) definíciót. Vállalkozásomban egy másik utat választottam, ami talán közelebb áll a dedukcióhoz, de semmiképp sem azonosítható vele. Többek közt azért sem, mert nem egy általánosból következtetek az egyesre, tehát a szövegre, hanem az általánosokkal (különböző időszakokban született definíció-kísérletekkel) léptetem párbeszédbe a választott regényt (így a deduktív eljárás alapjait képező kauzális, ok-okozati, következtető viszony is átértékelődik). Ez a folyamat sokban rokonítható a jaussi recepcióelmélet eljárásaival, mert az (össze)olvasás során kijelölődnek azok az elváráshorizontok, amelyekkel az adott periódus sci-fi-vel foglalkozó teoretikusai fordultak a „műfaj” felé. Annyi különbség azonban kétségtelenül mutatkozik, hogy a „múltbéli” és a „mai” olvasat közötti

intervallumot nem töltik ki a felvázolandó folyamat periódusaihoz köthető kritikai munkák, mert ebből a szemszögből (a sci-fi felől) tudtommal nem elemezték Casares ezen szövegét. Ezért elmondhatjuk azt, hogy e dolgozat egyszerre kérdez rá a *Morel találmánya* műfaji státusára s a műfaj (a sci-fi) mibenlétére, és világítja meg az interakció során felmerülő elméleti problémákat.

Az elméleti érdeklődés a hatvanas években szembesült komolyabban a magyar terminológiában tudományos-fantasztikus irodalomként aposztrofált jelenséggel, amikor a harmincas években prosperáló „pulp paper” magazinokon felnőtt nemzedék a negyvenes évek közepétől megteremti és egyben „kanonizálja” is a műfaj (alműfaj?) jellemzőbb topológiáját (toposzait) és főbb narrációs technikáit. Ez a nemzedék (többek közt: Bradbury, Asimov, Lem, Clarke, Dick) tekinthető a „klasszikus sci-fi” generációjának. Ekkor lépett ki a sci-fi abból a vákuumból, ami a születése óta körülvette. „Az első számottevő „fajközi kapcsolatok” az ötvenes években költettek, amikor a sci-fi megkezdte a „felzárkózást” a bestseller-irodalom stilisztikai normáihoz. Generációjuk több más tagja is a bestseller-irodalom mintáit követve alkotta meg prózastílusát és narratív technikáit, míg néhány bestseller-író tipikus sci-fi-motívumokat, -témákat és -elemeket adoptált. Részben az e generációhoz tartozó szerzők sikerének köszönhető az, hogy a felzárkózás szakaszának poétikai normáit tekintik ma a sci-fi normájának.”¹ Casares *Morel találmánya* című szövege 1940-ben jelent meg, tehát történetileg is mindenképp része az imént felvázolt eseményeknek.

A szöveg magyarul a *Kozmosz Fantasztikus Könyvek* sorozatban jelent meg, 1981-ben, a harmadik oldalon lévő műfajmegjelölés szerint tudományos fantasztikus regény, tehát paratextusa alapján egyértelműen a sci-fi kánonjába sorolódik. Bár itt meg kell azt is jegyezni, hogy a szöveg magyar megjelenésének idejében a hasonló írások (Borges, Calvino egyes szövegei) is sokszor sci-fiként láttak napvilágot, ez valószínűleg az akkori magyar irodalmi tudományosság aszimmetrikus fejlődésével is magyarázható. A sci-fivel foglalkozó szakirodalom a 60-as, 70-es években jellemzően a műfajnak a tudománnyal való kapcsolataira kérdezett rá; a tudományos világképnek való megfelelés, meg nem felelés áll a definitív kísérletek középpontjában. Jól szemléltethető ez a folyamat a Vera Graaf² által egybegyűjtött meghatározások vizsgálatával. „A science fictiont elbeszélés-közegként határozhatjuk meg, amelyben állítólagos tudományos hipotézisek idézésével és eddig ismeretlen mechanikai eljárások felfedezésével látszólag lehetségesnek

¹ Brian McHale: *POSTcyberMODERNpunkISM*; in: Prae 1999/1-2. 61.

² Vera Graaf: *Homo Futurus*; Classen Verlag, Hamburg – Düsseldorf, 1971, in: *A holnap meséi*; szerk.: Kuczka Péter, Kossuth Könyvkiadó, 1973, 26-30.

ábrázolják a látszólag lehetetlent. A science fiction álom a jövőről; néha meg is valósul.”³ „A mai és tegnapi világ alapos ismeretében és a tudományos módszer természetének és jelentőségének alapos megértésében gyökerező realiztikus spekuláció lehetséges jövőbeli eseményekről.”⁴ „A science fiction az emberi képzelőerőt nem „megtisztítani”, hanem felszabadítani akarja. Nem részvét és félelem által hozza meg a felszabadulást, hanem csodálkozást és elképedést kiváltó kísérleteivel. A spekulációt a tudományos elemekhez való kapcsolódása révén bizonyos hihetőség jellemzi.”⁵ „A science fiction egyfajta fantasztikus irodalom, s arról ismerni meg, hogy az olvasó kétségeit szándékosan felfüggeszti, miközben fantáziadús spekulációit a természettudomány, tér, idő, társadalomtudomány és filozófia terén a tudományos hihetőség légkörébe burkolja.”⁶ Az idézett definíciók egytől-egyig a tudományhoz való viszony horizontjában vizsgálják a sci-fit, s a tudományágak közül is a természettudományokra helyeződik a hangsúly. Az egyetlen kivétel az utolsóként idézett Sam Moskowitz, aki a humán tudományokat is beemeli definíciójába. Úgy tűnik, hogy a mai napig is jórészt a fenti kritériumrendszer alapján sorolódnak, sorolhatók a konkrét szövegek a sci-fi kánonjába. Ez a vizsgálati szempont azonban sok tekintetben elégtelennek tűnik. Az első (és talán legfontosabb) érv a tudományossághoz kapcsolódó meghatározási kísérletek ellen az, hogy egy irodalmi szöveg milyenségéről semmit sem árul el az, hogy az adott szöveg milyen relációban áll az épp elfogadott természettudományos paradigmákkal. Bioy Casares regényében is könnyen felvázolható az az instrumentális háttér, ami alapján (többek közt) a szöveg bekerülhetett a sci-fi kánonjába. A történet főszereplője egy üldözött, aki egy lakatlan szigetre menekül, ahol megmagyarázhatatlan jelenségekkel találja szembe magát. A semmiből egy vidám baráti társaság bukkan fel, majd olyan hirtelen, ahogy előkerült, el is tűnik, s mindez periodikusan többször megismétlődik. Magyarázatért kutatva a nyomozás során lassan kiderül, hogy egy korát megelőző tudós (Morel) létrehozott a szigeten egy olyan felvevő, lejátsható rendszert, ami minden érzékre kiterjedően képes reprodukálni a felvett embereket, világot. Mindeközben az elbeszélő beleszeret a felvett társaság tagjai közül. Faustine-ba, kapcsolatba akar vele kerülni, ráébred, hogy ennek egyetlen módja az, ha felveszi önmagát is. Ennek viszont nagy ára van, hiszen akit felvettek, annak el kell pusztulnia, s csak a képek világában élhet tovább. Az azonban kérdéses marad, hogy milyen mértékben tudatos, milyen mértékben

³ A *The Readers Encyclopedia of American Literature* szócikke; New York, 1962.

⁴ Robert Heinlein: *The Science Fiction Novel*; Chichago, 1964.

⁵ Colin Wilson: *The Strenght to Dream*; Boston-Cambridge, 1962.

⁶ Sam Moskowitz: *Explors of the Infinite*; Cleveland-New York, 1960.

emberi az az élet, amit a berendezések újra generálnak. „Eddig még ismeretlen hullámokat és rezgéseket kerestem, hogy műszereket gondoljak ki, amelyekkel felfoghatom és sugározhatom őket. Viszonylag könnyen akadtam rá a szaglás hullámaira; a hő és tapintási hullámokhoz azonban szükség volt minden állhatatosságomra. Ezenkívül tökéletesíteni kellett a már meglévő eszközöket. A legjobb eredményekkel a fonográflemezek készítői dicsekedhettek. Már régóta állíthatjuk, hogy a hang tekintetében nem félünk a haláltól. A fényképezés és a film viszont igen tökéletlenül volt csak képes megőrizni a képeket. Munkámnak ez a része arra irányult, hogy rögzítsem a tükörben formálódó képet.”⁷ Kétségtelen, ezek után el lehetne merengeni a szaglás és a tapintás hullámainak mineműségéről, arról, hogy a film és a fotográfia mennyire tökéletesen avagy tökéletlenül képes megőrizni a képet stb., hasonló módon fel lehetne fedezni a Casares által konstruált világban több logikai buktatót, de sajnos ezek a megállapítások általában kevésbé hasznosíthatók irodalmi vizsgálódások során. Sokan üdvözlik a science fiction szövegeket (a vernei hagyományra való hivatkozással) a népszerű, lektűr-jellegű ismeretterjesztés egyik korszerű változataként, kiemelve azt, hogy fiatal olvasóit a tudományok iránt fogékonnyá teszi, tudományos pályára tereli őket. Erről a funkcióról értekezve Edmund Crispin kijelenti, „hogy a science fiction művek szinte kivétel nélkül etikát, politikát és szociológiát tanítanak, mintegy e problémák laikusoknak szóló tankönyvei. Általában kérdéseiket nem fogalmazzák meg tudatosan, de azok benne rejlenek a művekben.”⁸ Tekinthejük tehát a sci-fi tudományosnak, pszeudotudományosnak, állíthatjuk, hogy öl, butít, nyomorba dönt, érvelhetünk amellelt, hogy tanulásra serkenti a kevésbé pallérozott elméket, vizsgálhatjuk a z a ktuális tudományosság tükörében a z a dott írásokat, de m indezzel nem sokkal kerülünk közelebb a sci-fihez, mint irodalmi „műfajhoz”. Ugyanígy nem lehet a sci-fi történeteket a bennük felvonultatott hipotézisek, technikai eszközök referenciája alapján értékelni (irrelevánsnak tekinthető természetesen ebből a szempontból az is, ha elérkezik a szöveg jövőjének ideje, lásd például a *2001 Űrodüsszeáinak* vagy a *Marsbéli krónikáknak* az aktuális jelenhez, közelmúlthoz kötődő datálásait), például az a korai sci-fi, amelyik „megjósolta” a mozgójárdát, nem feltétlen jobb sci-fi, mint az, amelyikben semmi ilyen, mára már materializálódott találmány, tézis stb. nem szerepel, bár azt kétségtelenül elmondhatjuk, hogy ügyes.

⁷ Bioy Casares: *Morel találmánya*; Kozmosz Könyvek, Bp., 1981. 56. A továbbiakban a regényből vett idézetek oldalszámát az idézet után, zárójelben közlöm.

⁸ Edmund Crispin: *A science fiction és az erkölcs*; in: *A holnap meséi*. 128.

A sci-fivel foglalkozó szakirodalom jelentős része tipológiai szempontok szerint is értékeli, osztályozza a szövegeket. Jean Gattégno alapos, rengeteg részletre kitérő tipológiája négy fő osztályba (tudomány és technika, az ember, idegen világok és földön kívüli lények, az idő) sorolja tematikailag a sci-fit, mind a négy csoportja sok-sok alosztályba sorolódik, az alosztályok még további részekre oszthatók ad infinitum. Casares szövege mind a négy fő tematikai egységen belül elhelyezhető. A *tudomány és technika* főosztályán belül a *gépek* halmazában, azon belül a *gondolatalközlő eszközök* részhalmazában Villiers de L'Isle-Adam már 1885-ben „megszerkesztette a telexet; a reverzibilis televízió (a vetítövásznon játszotta a felvevőgép szerepét) mindennapos lett; a mozi sokkal előbb lett hangos és szagos, mint ahogyan a valóságban rájöttek volna akár a lehetőségére is.”⁹ Az *ember* című főcsoportban, az *emberisten* alosztályában a halhatatlanság és a tudományos hatalom összekapcsolása folytán, *idegen világok és földön kívüli lények* osztályában az *utazás* dobozkában: „olykor egyszerűen alkalmat ad {az utazás} a felfedezésekre, új látványokra, hihetetlen tapasztalatokra...”¹⁰, az *idő* főosztálya esetében az *idő meghódítása* alcsoportban: „Az ember hatalmát az Idő felett az teszi próbára, *képes-e módosítani.*”, itt van egy visszacsatolás az *emberisten* alosztályhoz a halhatatlanság kapcsán, továbbá köthető ide a *párhuzamos világok* halmaza is (a vetített kép világának és a narrátor világának párhuzama). Brian McHale¹¹ Darko Suvin és Marc Rose (és természetesen Jean Gattégno) nyomán az ábrázolt „világok” térbeli és időbeli elhelyezkedésére, a kapcsolat létrejöttének módjára (az emberiség aktív vagy passzív szerepe alapján) és a konfrontáció során kialakuló attitűdre (ellenséges, baráti) alapozza tipológiáját. Az általa megemlített tematikai eshetőségek közül az „elveszett világ” toposzához rendelhető különösebb nehézségek nélkül a *Morel találmánya*. Mindezek után a zonban sajnos egyet kell értenünk H. Nagy Péterrel: „Ez {a tipológia} ugyanis annyi kategóriát jelenthet, ahányféle ötlet merül fel ezekben az írásokban: robotok, világvége, parazita lények, időzsaruk... mítoszok reinkarnációja, adatbázisok önállósodása stb. stb. stb., hogy csak néhány közkedvelt besorolási lehetőséget említsünk az X közül. Világos tehát, hogy ezt a szempontot el kell vetnünk (mármint a tematikait), ha a „műfaj” egy lehetséges poetológiájához szeretnénk közelebb férközni.”¹² A tipológiáról gondolkodva még egy kérdéskört kell említeni. Talán itt adódik az a lehetőség, hogy megkíséreljük elkülöníteni a sci-fitől azokat az üroperetteket (bár általában a science

⁹ Jean Gattégno: *A science fiction témái*; in: *A holnap meséi*. 60.

¹⁰ ib. 77.

¹¹ Brian McHale: *Világok összeütközése*; in: *Prae* 1999/1-2. 26-27.

¹² H. Nagy Péter: *Imaginárium*; in: *Szép literatúrai Ajándék*, 1998/2-3. 134.

fiction ilyen irányú belső felosztása, értékelése esetén nagyon óvatosan kell bánni az esztétikai értékek meghatározásával, mégis érdekesnek tűnhet egy ilyen kísérlet.), amelyek a klasszikus kalandregény mintájára szerveződnek, semmi másban nem különböznek attól, csak a felhasznált tárgyi, instrumentális háttér változik át. A ló és a hintó helyett űrsiklókról és hatalmas űrhajókról, a kard és a löfegyver helyett például obskúrus sugarak halált hozó nyalábjairól olvashatunk, a hős imádott nemesasszonya egy másik világ hercegnője, a szereplők jók vagy rosszak, barátok vagy ellenségek, s a történet zárata is az unalomig ismert, ismételt hollywoodi happy ending valamilyen variációja. Hans Robert Jauss megvilágító erővel ír a problémáról: „Az a mód, ahogyan egy irodalmi mű megjelenésének történelmi pillanatában első közönségének elvárásait beteljesíti, túlteljesíti, kielégítetlenül hagyja vagy becsapja, nyilvánvalóan kritériumot szolgáltat esztétikai értékének meghatározásához. Az elvárási horizont és a mű, azaz a már meglévő esztétikai tapasztalatok bizonyossága és az új mű befogadásához szükséges „horizontváltás” közötti távolság recepcióesztétikai szempontból meghatározza a mű művészi jellegét: amilyen mértékben csökken az a távolság, azaz amilyen mértékben nem követeli a befogadó tudattól a még ismeretlen tapasztalatok horizontjára való átállást, oly mértékben közelíti meg a mű az „élvezetkeltő” vagy szórakoztató irodalom szintjét.”¹³

A sci-firől beszélve arra a kérdésre is fel kell hívni a figyelmet, hogy a „műfajjal”¹⁴ foglalkozó szerzők nagyon széles keretek közt határozzák meg a sci-fi történetileg felépülő kánonját. Ez többek közt abból is adódik, hogy a sci-fi „érdekes és közeli rokonságot mutat más irodalmi műfajokkal, amelyek az irodalom történetének különféle koraiban és helyein virágoztak: kezdve a görög és hellenisztikus „boldog sziget” történetétől az ókori „mesés utazás”-tól a reneszánsz és a barokk „utópiá”-in és „planetáris regény”-ein a felvilágosodás „államregényé”-n keresztül egészen a modern „anticipáció”-ig és „antiutópiá”-ig.”¹⁵ P. K. Alkon¹⁶ Mary Shelley

¹³ H. R. Jauss: *Az irodalomtörténet mint az irodalomtudomány provokációja*; in: *Recepcióelmélet – esztétikai tapasztalat- irodalmi hermeneutika*, Osiris, 1997. 55-56.

¹⁴ Meg kell említeni, hogy a sci-fi terminus technikus nem csak a nagyepikai formát, a sci-fi regényt jelöli, hanem beszélhetünk tudományos-fantasztikus novelláról, filmről, színdarabról, esetleg költeményről is. A műfajiság problémájával kapcsolatban jegyzi meg H. Nagy Péter, hogy „miért tekinthető olyan műfajnak a sci-fi, amelynek van (egyébként azonnali) kritikai irodalma – ez olyan, mintha a lírán belül lenne mondjuk óda-kritika, vagy a prózán belül családregény-kritika stb. stb. Miközben a sci-fi – legalábbis definíciókísérletei erről tanúskodnak – nehezebben körülhatárolható, mint bármely más prózai diszkurzusforma (?)” (H. Nagy Péter: *Imaginárium*; in: *Szépliteratúrai Ajándék* 1998/2-3. 130-131).

¹⁵ Darko Suvin: *A science fiction műfaj poétikája*; in: *Helikon* 1972/1-2. 44.

Frankensteinétől, Scott McCracken¹⁷ (sokkal egyetértésben) Morus *Utópiájától*, Cs. Berzerédi Ágnes és Csiszár Jolán¹⁸ bibliográfiájában Apuleius *AranySZamarától* beszél a sci-fi kánonjáról. Pierre Versins például amelletT érvel, hogy a sci-fi egykorú az irodalommal, kezdeteit a sumer hőskölteményekben, különböző ősi mítoszokban, eposzokban kereshetjük. Kiemelten foglalkozik a Gilgames-eposszal, megkeresi azokat a részeket, ahol a világ, az ember és az adott civilizáció létének alapjaira kérdez rá a szöveg. Hasonló módon több mitikus, vallási művet is kijelöltek a sci-fi kánonjának kezdőpontjaként, például a Jelenések könyvét. Kétségtelen, hogy adódhatnak párhuzamok a mitikus világkép és a sci-fi által létrehozott lehetséges világok között. Az időutazás, orvostudomány és sok más fondorlatos technika révén halhatatlanná vagy kvázi halhatatlanná tett emberek, utazók sokban hasonlóak az antik mitológia isteneihez, félisteneihez, hősZsaihoz, világokat konstruálnak, ember-szerű lényeket teremtenek s megvédik azt az ellenük törő idegenek pusztításától stb. Mivel azonban az ilyen érvelések nem állítanak fel és nem vesznek figyelembe semmilyen különbséget az irodalmi struktúrák között, így ideális esetben is valószínűleg csak az irodalom antropológiai, ontológiai meghatározottságát állíthatják. Az eredet keresésekor felvetődő másik fontos jelenség az, hogy minden újabb, születőben lévő „műfaj” visszamenőlegesen hozza létre (és e tevékenység a kitartó akarat és sok „nagyvonalú” asszociáció miatt mindig sikerrel jár) a saját kánonját, mivel ez az irodalmi tradíció természetes működése, ahogyan ezt T. S. Eliot is írja a *Hagyomány és egyéniség* című esszéjében.¹⁹

A szakirodalom egy jelentős hányada a magas és alacsony kultúra, másképp fogalmazva a „komoly” és populáris-, tömegkultúra viszonylatában kísérli meg elhelyezni a science fictiont. A legtöbb teoretikus természetesen a posztmodern kánon felől közelít a kérdéshez, a mára már közhellyé vált tétel felől, miszerint a posztmodernizmust a magas és az alacsony kultúra hierarchiájának felbomlása jellemzi. Majdnem mindenki a két regiszter oppozíciójának tarthatatlansága mellett foglal állást, ki-ki vérmérsékletének és a sci-fi iránti „elfogultságának” mértékében. Véleményem szerint Brian McHale elgondolásai a leginkább elfogadhatók ebben a

¹⁶ Paul K. Alkon: *Science Fiction Before 1900*; Twayne Publishers, New York, 1994. 1-15.

¹⁷ Scott McCracken: *Pulp*; Manchester University Press, Manchester and New York, 1998. 103.

¹⁸ Cs. B. Á. – Cs. J.: *Tudományos-fantasztikus, utópisztikus fantasztikus művek bibliográfiája*; Miskolc, 1979.

¹⁹ T. S. Eliot: *Hagyomány és egyéniség*; in: *Káosz a rendben*, Gondolat Könyvkiadó, 1981. 63-64.

kérdéskörben, aki így nyilatkozik a kérdésről: „A posztmodernizmus megkülönböztető jegye tehát *nem* a magas kultúra alacsony kultúrával való „beszennyezésének” pusztá ténye, ez ugyanis általánosnak bizonyult a kultúra történetében (és a modernizmust éppúgy jellemzi, mint a posztmodernizmust), hanem inkább a magas és az alacsony kulturális rétegekhez tartozó minták technológiailag felgyorsított mozgása. A gyors mozgás és a szoros kölcsönhatás azonban nem tévesztendő össze a hierarchikus rend felbomlásával vagy megszűntével.”²⁰ Ezt a feltevést McHale részletesen bemutatja különböző regiszterekbe sorolt szövegek elemzése során, majd arra a végkövetkeztetésre jut, hogy „a centrális posztmodernizmus és a sci-fi legújabb hullámának poétikája sosemvolt mértékben átfedik egymást.”²¹ Érdekes vállalkozás lehetne Casares regényének elhelyezése a posztmodernizmushoz való viszonyulása alapján, azaz annak feltérképezése, mennyiben előlegezi meg szövegünk a posztmodern poétikát. (Bár ez a kérdés – első korai posztmodern vagy az utolsó másodmodern – meglehetősen sok vitát kavart már J. L. Borges írásainak periodizációja kapcsán is, akinek alkotói köréhez Casares is tartozott, s akivel sokban hasonló poétikai talapzaton állt.) Ezeket a kapcsolatokat a szöveg interpretációja során felszínre kerülő kérdések több ponton is érintik. Mindenesetre nem tűnik reménytelen vállalkozásnak a *Morel találmányának* elhelyezése Jass²² posztmodern meghatározásának koordináta-rendszerében, bár kétségtelen, hogy a modernitáshoz is rengeteg szállal kapcsolódik a szöveg, és a McHale által említett kölcsönfolyamatok egyik korai letéteményese.

²⁰ Brian McHale: *POSTcyberMODERNpunkISM*; in: Prae 1999/1-2. 60.

²¹ ib. 68.

²² H. R. Jass: *Az irodalmi posztmodernség*, in *Recepcióelmélet – esztétikai tapasztalat-irodalmi hermeneutika*; Osiris, 1997. 217.

„Elfordulás egy aszketikus modernizmus ezoterikus kísérletétől az érzéki tapasztalat és a megértő élvezet, illetve a bőven adagolt szatíra és a szubverzív komikum exoterikus igénylése felé; a szubjektum proklamált halálának átcsapása a szoláris tudat határai oldódásának egy polifón Én és Te viszonyra nyíló tapasztalatába; az autonóm műalkotás, az önreferenciális poétika feláldozása a művészeteknek a nagymértékben industrializált jelenére és médiumaira való ráirányítása érdekében; továbbá messzemenően szabad rendelkezés minden elmúlt kultúra fölött (intertextualitás); a recepcióra és a hatásra áthelyeződő esztétikai érdeklődés; nem utolsósorban a magas- és tömegkultúra olyan elfogulatlan eggyéolvasztása, amely a fiktit, az imagináriust, a mitikust a kommunikáció médiumaként képes hasznosítani, s világunk információáradatával szemben felmutatni.”

A tudomány felől közelítő definitív kísérleteknél ígéretesebbnek tűnik Darko Suvin meghatározása, aki a science fictiont a „kognitív elidegenedés irodalmaként” definiálja. Suvin a tapasztalati világ jelenségeivel állítja szembe a sci-fi szövegekben konstruálódó, a referencialitáson túli térben megteremtődő újszerű elemeket. A különböző eljárások révén a sci-fi elidegenítheti világunkat, eltorzíthatja, szakadásokat idézhet elő a megszokott érzékelési folyamatokban, megkérdőjelezheti a tradicionális valóság- és személyiségképet, kihívásokat intézhet a megszokott episztemológiai és ontológiai eszmék ellen. „Az „elidegenedés” nála igen hasonló az orosz formalisták osztrenyenyije-fogalmához (defamiliarizáció), azzal a különbséggel, hogy ez egy speciálisan ontológiai defamiliarizáció, amely a mi világunk tapasztalatilag a dott jelenségeit állítja szembe valamivel, a mi *nem a dott*, ami a mi világunkon kívül, vagy azon túl van: egy különös újszerűség; valami *nóvum*”²³ Bár azt is meg kell jegyezni, hogy Darko Suvinnál a kognitív jelző még tartalmaz némi kötődést a technikai fejlődés ismeretelméleti struktúráihoz. Casares regényében is kiemelt szerepe van az ilyenfajta elidegenedésre tett utalásoknak. A szövegben narrátorként felismerhető (a regényben mindvégig név nélkül maradó) főszereplő összeütközésbe kerül a fennálló világrenddel: „Szeretném megírni a *Védőbeszéd a túlélők előtt* című munkát és egy másik művet *Malthus dicsérete* címmel. Ezeknek a lapjain támadást intézek majd az őserdők és a sivatagok felszámolói ellen; bebizonyítom, hogy a rendőrségekkel, igazolványokkal, rádiótelefonnal és vámokkal tökéletesített világ az igazságszolgáltatás bármely tévedését visszavonhatatlanná teszi, s így menekvés nélküli pokollá vált az üldözöttek számára.”(5) Ebben az alaphelyzetben jelenik meg *nóvumként* a Morel által kifejlesztett lejátszó-felvevő rendszer által mesterségesen teremtet, koreografált, zárt világ, s kínál valamiféle (paradox módon a technika fejlődésére, tökéletesedésére alapozott) menekvést a mindennapok racionalizált, a hatalom és a tudás egynemű igazságára felépített világából. Az így létrehozott utópisztikus univerzumban (Morel szerelmének és barátainak idilli környezetben eltöltött nyaralásának színhelyén) feloldhatónak tűnnek azok a problémák, amelyek az egyre ellenőrzöttebb és beláthatatlanabb tapasztalati világban kikerülhetetlenek. Ezek szerint az elbeszélő és a Morel-féle társaság is a „valóságos világ” kínálta lét helyett keres alternatívát a szigeten. A Morel által felépített, állandó ismétlődésben lévő mikrovilág létmódja ontológiailag biztosabb talapzatot, bejárhatóbb térre számíthat (akár az elbeszélőnek, akár Morelnek és nem utolsósorban akár az olvasónak is), hasonlóan más irodalmi szövegek fikciós világaihoz, ahogyan Eco is utal erre kérdésre: „Egy régi esszémben azt írtam, hogy jobban ismerjük Julien

²³ Brian McHale: *Világok összeütközése*; in: Prae 1999/1-2. 24.

Sorelt, mint tulajdon apánkat. Apánk számos vonása örökre megfoghatatlan marad számunkra (az elhallgatott gondolatai, a látszólag megmagyarázhatatlan cselekedetei, a ki nem mondott érzései, az elrejtett titkai, a gyermekkori élményei, története), Julienről viszont tudunk mindent, amit tudni lehet.”²⁴ Figyelemre méltó az is, hogy narrátorunk – akárcsak Morel – a halhatatlanság megvalósításának lehetőségeit keresi. „Végignézttem a polcokon, támpontot keresve bizonyos kutatásokhoz, amelyeket a per félbeszakított, s amelyeket igyekeztem folytatni a sziget magányában (azt hittem, a halhatatlanságot csak azért veszítjük el, mert a halállal szemben való ellenállásunk még nem fejlődött ki; az ellenállás tökéletesítése még mindig az első, kezdetleges elgondoláson alapul: egész testünk életben tartásán. Pedig csak azt kéne megőrizni, ami a tudatunk számára lényeges.”)(10) A science fiction „ontológiai meghatározottsága” mellett szólhat az is, hogy a technikának tulajdonított „természetfölötti” erő birtoklásának lelkesítő tudatával egyidőben megjelenik az aggodalom és bizonytalanság amiatt, hogy az ént és a testet végérvényesen elnyelheti maga-teremtette technológiai és (az ehhez szorosan kapcsolódó) társadalmi arzenálja.²⁵ A Darko Suvin által *nóvumként* meghatározott újszerűség azonban, mint McHale rámutat, nem tekinthető csak a sci-fi specifikumának. „Bármilyen műfajhoz tartozó bármilyen fikcióban van legalább egy *nóvum* – egy olyan szereplő, aki a tapasztalati világban nem létezett, vagy egy esemény, amely a valóságban nem történt meg –, de nagyon valószínű, hogy sokkal több. Ami a tudományos-fantasztikumot minden mástól megkülönbözteti, az nem más, mint hogy ez a *nóvum* nem (vagy nem csupán) a történet és a szereplők szintjén jelenik meg, hanem magának a megjelenített világnak a szerkezetében – ez az, amit Scholes „reprezentációs diszkontinuitás”-nak nevez, szemben azzal, amit „narrációs diszkontinuitás”-nak hív.”²⁶ Ennél a pontnál kell egy kis kitérőt tenni. Hogyan,

²⁴ Umberto Eco: ib. 120.

²⁵ A science fictiont Brian McHale szerint is az „ontológiai domináns határozza meg”. Aki a poszmodernizmust a modernizmussal az ontológiai – episztemológiai oppozíció mentén állítja egymással szembe. Ebben a felosztásban a modernizmus legjellemzőbb műfaji képviselője a detektívtörténet, míg a posztmoderné a sci-fi. McHale azzal érvel, hogy a sci-fi által felkínált alternatív világok, rendszerek a maguk egészlegességében kérdeznak rá jelen világunkra, létünkre, s ezáltal a posztmodern ontológiai bizonytalanságának reprezentációi. A tipológiai felosztáson belül kiemelten foglalkozik azokkal a lehetséges helyzetekkel, ahol „világok” konfrontációjáról beszélhetünk. Bár a felállított oppozíció az esetek nagy részében csak nagy nehézségek árán tartható fenn (ha egyáltalán fenntartható), mert az episztemológiai kérdések egy idő után nagy valószínűséggel az ontológia „felségvizeire” tévednek, s fordítva is hasonló a helyzet.

²⁶ ib. 24.

milyen módokon jöhet létre az említett „reprerentációs diszkontinuitás”? Mennyiben különbözik ez a felosztás a tipológiai vizsgálódások kínálta alternatíváktól, azaz hol húzható meg az a határ, ahol már a fikcionális világ szerkezeti felépítésének mássága elkülöníthető az őt konstruáló térbeli, időbeli, technológiai és „társadalmi háttértől”? Itt kell visszautalnom Sam Moskowitz definíciójára, aki a sci-fi társadalomtudományokhoz való kapcsolódásait is vizsgálja. Azt hiszem, kijelenthető, hogy az üroperett színvonala fölé emelkedő science fiction alkotások nagyobbik hányada (így a *Morel találmánya* is) sokkal szorosabban kötődik a filozófia, a pszichológia és a szociológia egyes elméleti kérdéseire, mint ahhoz a természettudományi, technológiai apparátushoz, amely az esetek jelentős részében csak egyfajta díszletként, háttérként funkcionál (pl. Asimov: *Alapítvány trilógia*, Bradbury: *Marsbéli krónikák*, Lem: *Solaris* stb.). Jogosabbnak tűnik tehát a „reprerentációs diszkontinuitást” létrehozó, a fikciós világ szerkezetében jelentős változásokat okozó *nóvumokat* a társadalomtudomány terepében belül keresni. Ennek a gondolatnak az érvényességét, remélem, sikerül kielégítően megindokolnom a *Morel találmánya* elemzése során. Azt gondolom, gyengéje még a Scholes által felállított teóriának az is, hogy segítségével nem lehet különbséget tenni a fantasztikum, a fantasy és a science fiction megjelenési formái között sem.

A sci-fit teoretikus vonatkozásban is elemző írások még egy lényegesnek látszó irányból közelítenek a műfaj felé. Többen vizsgálják a science fictiont a realista poétikához való viszonya felől. „A fantasztikus, alternatív világokat teremtő irodalmat vizsgálva Nash (Lotman és Brooke-Rose nyomán) arra a következtetésre jut, hogy a realizmus alapelvei közül a valóság törvényét megszegő elbeszélő formációk (SF, fantasy fiction) minden másban a realizmus reprerentációs konvencióit követik: imaginárius világot jelenítenek meg, de az első pillanattól úgy kezelik teremtett világukat (és a nyelvet), mintha az a világ valóban ott lenne. (...) Azért, hogy minél nagyobb szabadságot élvezhessenek a valóság kódjától való eltávolodásukban, fel sem merül bennük, hogy másokat is megsértsenek az elbeszélő szövegek reprerentációs stratégiái közül: minél szabadabb a nyelv paradigmatisz tengelye, annál szigorúbban érvényesül a szintagmatisz tengely szabályozottsága, és fordítva.”²⁷ Casares regénye ebben az értelemben *használja* a realizmus reprerentációs mintáit; a realista kódokat sokban fenntartva építi fel imaginárius világait, de mindezt azért, hogy a valóságos világ fikciós (nyelvben álló), teremtett voltára hívja fel a figyelmet. Az alkalmazott narrációs technikák (egyes szám első személyű elbeszélő, ráadásul a „hang” megnevezése nélkül, naplóforma) pedig a

²⁷ Bényei Tamás: *Átszivárgások: Kurt Vonnegut és a science fiction*; in: Prae 1999/1-2. 42.

szubjektum „világkonstruáló” szerepét nyomatékossítják, ezáltal szintén relativizálva a realista hagyományban fixként tételezett (objektív) világot²⁸, tehát a Christopher Nash²⁹ által megfogalmazott fordított arányosságokat megbontva, egymással ütköztetve hozza létre a szöveg a maga játéktérét. Veronica Hollinger szerint „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.”³⁰ A Morel találmányában (az imént említett alapvetéseken túl) több epizód is utal a nyelv és a kommunikáció esetlegességére, elégtelen voltára. Az elbeszélő heves vonzalmat érez a felvett társaság egyik hölgytagja, Faustine iránt, több kísérletet is tesz arra, hogy érzelmeit tolmácsolja, de ezek rendre meghiúsulnak. Ebből a szempontból talán a legérdekesebb próbálkozás az, amikor egy kertet³¹ akar építeni, virágokból, képileg formálva meg üzenetét (amit addig a beszéd segítségével képtelen volt megvalósítani): „Kissé szégyellem elmondani, mit tervezek. Egy hatalmas ülő nőt, amint a naplementét nézi, s összekulcsolt keze az egyik térdén nyugszik; és egy levelekből kirakott apró férfit, aki a nő előtt térdel (ez alá az alak alá zárójelben felírom az ÉN szót).”³² (23) A regényvilág felépítéséből adódóan azonban ez a próbálkozás sem jár eredménnyel: „Jövet és menet a kertem mellett haladt el, de úgy tett, mintha nem látná.” (25). A kudarc okai így fogalmazódnak meg: „Azt akarom

²⁸ Vö. a fentebbiekkel

²⁹ Christopher Nash: *World-Games: The Tradition of Anti-Realist Revolt*; London, Methuen, 1987. 80.

³⁰ Veronica Hollinger: *Kibernetikus dekonstrukció: cyberpunk és posztmodernizmus*; in: *Prae* 1999/1-2. 80.

³¹ Fontosnak tűnik ez a momentum a regény filozófiai, ismeretelméleti háttérének felvázolása során is. Zygmunt Bauman így fogalmaz a kérdés kapcsán: „A modern kultúra a kertművészettel analóg. Azt gondolja magáról, hogy mintát kínál az eszményi élet megtervezéséhez és az emberi létfeltételek tökéletes elrendezéséhez. Identitásának alapja a természettel és folyamataival szembeni bizalmatlanság. Igazából önmagát és a természetet is, valamint a kettejük közötti különbséget is annak révén határozza meg, hogy zsigerileg nem bízik a spontaneitásban, s egy jobb, magasabb rendű, ennél fogva szükségképpen mesterséges rendre vágyik” (in: *A modernitás és holokauszt*; Új Mandátum, Bp., 2001. 138.) Casares szövegében a kert tradicionális metaforája kettős szerepkörrel bír, egyszerre fogalmazza meg és problematizálja is jelentőségét, jelentését. A sziget toposza ebből a szempontból gondolatilag sok rokonságot mutat a kertével.

³² Itt megemlíthetjük még a szöveg pszichoanalitikus olvasati lehetőségeit is, talán leginkább a lacani elgondolások nyomán közelíthető meg a regény.

mondani, hogy itt az alkotás veszélyeivel, különböző tudatok egyidejű és egyenértékű vállalásainak a nehézségével kerültem szembe.” (26), egyértelműen utalva egyrészt az írás és a recepció egyik alapproblémájára, másrészt elbizonytalanítva a nyelv és a jelenségvilág kapcsolatának klasszikus referenciális modelljét.

A szöveg egyik fontosnak tekinthető kérdésiránya a valóság-fikció fogalmi oppozíciója, illetve ezen oppozíció elbizonytalanítása mentén szerveződik, figyelembe véve a fikció jelentéseit (kitalálás, elmeszülemény – képzelődés, agyrém). Az első jelentés természetesen az irodalom fikcióként való meghatározása miatt kerül értelmezésembe, tekintettel arra, hogy a sci-fi kategóriájába sorolt szövegeknek, úgy tűnik, van valamilyen specifikuma ebben a relációban. A másik jelentésre utalva pedig a percepció és a referencia vonatkozásában tesz kísérletet a vizsgált szöveg és a sci-fi ilyen irányultságú elhelyezésére. A klasszikus robinsonádokhoz hasonlóan Casares regényében is egy szigetre vetetett ember naplóját olvashatjuk, aki a racionalitás arzenáljával kísérli meg helyzetét felmérni, az észleléseit a kauzalitás megszokott formuláihoz próbálja igazítani, de az erre irányuló törekvései tapasztalatai tükrében rendre kudarcot vallanak. „Ma ezen a szigeten csoda történt. Idő előtt beköszöntött a nyár. Az ágyam az úszómedence mellé tettem, és nagyon későig fürödtem. Lehetetlen volt aludni. Két-három perc kint a szárazon elegendő volt ahhoz, hogy veritékké váljon a víz, amelynek a rekkenő hőség ellen kellett volna megvédenie.” (5) olvashatjuk a regény első mondataiban, és nem csak ez az egyetlen megmagyarázhatatlan esemény az induló regényvilágban. A szigeten emberek bukkantak fel, holott a szövegben arról értesülhetünk, hogy „a menekültelet éber alvóvá tett: biztosan tudom, hogy nem érkezett semmilyen hajó, semmilyen repülőgép, semmilyen léghajó.” (6) Az (egy-az-első szám első személyű) elbeszélői hang ezek után a tertium non datur elve alapján fel is teszi az egyetlen lehetséges kérdést, s egyben válaszol is rá: „Megmagyarázhatatlan felbukkanásukból arra következtetnék, hogy az egész csupán a tegnapi esti hőség vad rémképe agyamban; itt azonban szó sincs érzéki csalódásról vagy látomásról: ezek valódi emberek, legalábbis olyan valódiak, mint én magam.” (7) Az első megközelítésben arra hívnám fel a figyelmet, hogy a szöveg imént felvázolt kezdő jelenete eljátszik az Umberto Eco által „fikciós egyezménynek”³³ nevezett

³³ Umberto Eco: *Hat séta a fikció erdejében*; Európa Könyvkiadó, Bp., 1995. 105. „Amikor valamilyen fikciós művel van dolgunk, alapszabály, hogy az olvasónak hallgatólagosan el kell fogadnia egy fikciós egyezményt, amelyet Coleridge „a hitetlenkedés felfüggesztésének” nevezett. Az olvasónak tudnia kell, hogy amit elbeszélnek, az képzeletbeli történet, de azért még nem szabad azt hinnie, hogy az író hazugságokat mesél. John Searle szerint a szerző

jelenséggel. A regényt kézbevevő olvasó természetesen tisztában van azzal, hogy fikciós szöveggel van dolga, de egyáltalán nem mindegy, hogy az egyezményben milyen kompromisszumokat kell kötnie. Casares írása a lehető legtovább bizonytalanságban hagyja az olvasót afelől, hogy milyen „mértékű” engedményeket kell tennie; nem vagy csak nagyon nehezen dönthető el, hogy csak „narrációs diszkontinuitásról” avagy „reprezentációs diszkontinuitásról” van szó (jelen szituációban használhatónak tűnik a Scholes-féle oppozíció). Mindenképp említésre méltó még az idézet két záró tagmondata, ami ironikus kiszólásként is joggal interpretálható (mivel visszamenőleg át- és átértékeli az olvasottakat), ugyanis meglehetősen problematikus megfogalmazni, hogy egy fikció szereplője mennyire és miképp valóságos (és akkor még nem is vettük be szempontjaink közé a megbízható és a megbízhatatlan elbeszélői státushoz köthető problémákat). Ezekhez az elbizonytalanító mozgásokhoz szorosan kötődnek a szövegben található, az események menetét az időbeliségben is megtörő kitérők, amelyek a sziget flórájáról, faunájáról és topográfiájáról értekeznek, továbbá a narrátor szigetre való eljutását meséli el szigorúan adatolva, és egyben az adatokat meg is kérdőjelezve: „Az *hiszem* {kiemelés tőlem}, a sziget neve Villings, és az Ellice-szigetekhez* tartozik. További adatokkal Dalmazio Ombrellieri szőnyegkereskedő (Kalkutta, Ramkrishnapur előváros, Haidarabad utca 21.) tud szolgálni.”(8). A szövegben ráadásul még a fiktív kiadó lábjegyzete is olvasható: „* Ez kétséges. Egy dombról és különböző fákról beszél. Az Ellice-szigetek – amelyeket a lagúnák szigeteiként is szoktak emlegetni – laposak, s nincs rajtuk más fa, mint a korallporba kapaszkodó kókuszpálma. (A kiadó jegyzete)”.

A „kiadói” jegyzetekkel való játék példája az is, hogy a szöveg zárata felé önidézetként említődik egy korábbi szövegrész (ami meg is található a 8. oldalon), de a „kiadó megjegyzése” szerint passzus nem szerepel, de „mint minden kétséges helyen, az esetleges kritika kockázatát is vállalva, itt is az eredeti kéziratához való hűség mellett döntöttünk.” (79)

Az elemzett szövegnek fontos részét alkotja az elbeszélő nyomozása, ami arra irányul, hogy minél pontosabban meg tudja határozni az őt körülvevő világ(ok), jelenségek eredetét. Ez a keresés az előzőekben kifejtettek analógiája mentén szintén a racionalitás és verifikáció kérdésességét, esetlegességét is tematizálhatja. Egy nyomozó általában kauzális kapcsolatokat keres (és talál) a jelek és a nyomok közt, alkalmazva a természettudományok induktív módszerét, ebből a szempontból tekinthető Robinson kései utódjának is, aki a nyugati kánonban az önmagában bízó,

egyszerűen *úgy tesz*, mintha igazat mondana. Mi pedig elfogadjuk a fikció egyezményét, és úgy teszünk, mintha az elbeszélt események valóban megtörténtek volna.”

tetterős megismerő ember emblémája. Érdemes a nyomozás kapcsán visszautalni arra, hogy a sziget lakója az igazságszolgáltatás elől menekült el a „világból”. Michel Foucault hívja fel arra a figyelmet, hogy a mai formában ismert igazságszolgáltatás kialakulása milyen erős szálakkal kapcsolódik az empirikus tudományosság kialakulásához. „A nyomozás pontosan olyan politikai, ügyintézési, hatalomgyakorlási forma, mely a nyugati kultúrában, bírósági intézményesülésének köszönhetően, az igazság hirdetésének, az igaznak elfogadott ügyek felvállalásának és elfogadásának eszközévé vált. A tudomány a tudáshatalom egyik eszközévé vált.”³⁴ Ilyenképp a szöveg felkínálhat egy olyan olvasati lehetőséget is, amelyben a nyomozás az értelmező, megismerő tevékenység folyamatának metaforája. A *Morel találmányának* narrátora ezeket a princípiumokat alkalmazva (néha a jószerecsse segítségével) találja meg a felvevőgépet, jön rá funkciójára, működésére. Különösen érdekes, hogy a menekülésre kényszerítő, az ellenőrzésre épülő episztemológiai rendszert segítségül hívva milyen „felfedezést” tesz, „megoldást” talál nyomozása során. A gépek által teljességgel reprodukált (mikro)világ egészen más ismeretelméleti irányvonal segítségével lesz értelmezhető, többek közt a Berkeley által képviselt szubjektív idealizmus elgondolásai szerint. „Teljességgel felfoghatatlannak találtam ugyanis, hogy a nem gondolkodó dolgok abszolút létezéséről beszélnek, tekintet nélkül arra, hogy ezeket a dolgokat észlelte-e valaki. Lenni (esse) és észleltnék lenni (percipi) számunkra ugyanaz; és nem lehetséges, hogy az őket észlelő elméken vagy gondolkodó dolgokon kívül bármiféle létezéssel bírijanak.”³⁵ Az elemzett szövegben is szorosan összefonódik a létezés és az észlelés Berkeley-féle problematikája. A két konfrontálódó „világ” egyik markáns határvonala az, hogy míg a narrátor látja a „valóságban” nem létező „tárgyakat” (a szigetlakókról készült kópiákat), ily módon léttel ruházza fel azokat, addig saját léte messzemenően kérdéses, mert a felvett emberek egyszerűen nem vesznek róla tudomást. Létezésének és egyben Morel világának egyetlen bizonyítéka maga a szöveg, az általa íródó napló. „Ezek a sznobizmus hősei (vagy egy kihalt tébolyda nyugdíjas lakói). Bár nincs nézőjük – hacsak nem rám számítottak kezdettől fogva -, pusztán az eredetiség kedvéért a még elviselhető kényelmetlenség határát súrolják, s kihívják maguk ellen a halált.” (18) A szigetlakók zárt és szintén csak a különböző érzékek által megvalósuló, állandó ismétlésben, ismételhetőségben lévő terébe a regény végén „beiródik” a szemlélődő narrátor. Nagyjából kiismeri a felvevő-

³⁴ Michel Foucault: *Az igazság és az igazságszolgáltatási formák*; Latin betűk, Debrecen, 1998. 65.

³⁵ George Berkeley: *Tanulmány az emberi megismerés alapelveiről*; Gondolat, Bp., 1985. 176-177.

lejátszó rendszer működését, felveszi magát, úgy, hogy a sokszor látott hét eseményeihez koreografálja cselekedeteit. Ezzel a gesztussal azt akarja elérni, hogy a későbbi nézők, olvasók az „eredeti” történet szereplőjének véljék. Ezekből adódik a szöveg egyik lehetséges interpretációja: olvasható Casares regénye (mint annyi más modern és posztmodern írás) az irodalmi szövegek befogadási processzusának metaforájaként is. Az írás-mint-cselekvés, vagyis az írás pillanatának és/vagy fizikai aktusának *beleírása* a szövegbe egyfajta pszeudorealizmus, amely a fikcionális keret széttörését és az ontológiai szintek egymásba omlását is magában foglalja. A szöveg aktuális olvasója is hasonló módon „íródik” bele a konstruált „valóságba”, teszi azt értelmezhetővé, mint ahogyan a napló írója viszonyul a szigeten játszódó történésekhez. Mindezt kapcsolva a berkeleyánus felvetéshez, a szöveg-fikció casaresi létmódjáról is fontos információkat kaphatunk. A létezés és az érzékelés szoros érintkezéséből következhet a szöveg monolitikus jelentésének, „igazságának” több szinten megvalósuló destrukciója is, mivel az olvasatok szubjektív meghatározottságára helyeződik a hangsúly. Ezt a felvetést alátámasztja a képzetként felfogott világ schopenhaueri elgondolása is. „Minden, ami a megismerés számára létezik, tehát az egész világ, csak a szubjektumra vonatkozó objektum, a szemlélő szemlélete, egyszerűen képzet. Minden, ami valaha csak volt, vagy lehet a világon, kikerülhetetlenül hordozva ezt a szubjektum általi meghatározottságot, és csak a szubjektum számára létezik.”³⁶ Casares írásában a fikcióban tükröződő fikció tovagyűrűző útja lényeges szövegszervező elemmé válik. Többek közt tehát ezekről (a sci-fit általában jellemző pozitivistá felvetésektől idegen) filozófiai alapzatokról kiindulva közelíthetünk a szöveghez, s elmondhatjuk, hogy a regényben létrehozott fiktív technikai apparátus itt csak háttérként funkcionál.

A szöveg két kiemelt szereplőnek (Morel, Faustine) neve fontos jelentéseket hordoz. A 'morel' szóalak a regény ismeretében majdhogynem automatikusan asszociáltatja a moral/morál alakot, míg Faustine neve természetesen Faustra utal. Morel azért rögzítette a hét eseményeit, hogy magának, barátainak és a szeretett nőnek, Faustine-nak boldog „öröklétet adjon”, tehát egy elnyújtott „fausti pillanatot” szándékozott ajándékozni a társaságának. Az sem véletlen, hogy a szövegben sokszor előkerül az a probléma, hogy van-e lelük a felvett világ lakóinak, e kérdés felvetésével a narrátor lebegtet egy „visszacsatolási” lehetőséget megszokott világ felé, bár már a konstruált világ felépítése, a társadalmi valóságtól való menekülés gesztusa is világossá teszi azt, hogy ebben a világban törlődnek, átértelmeződnek az addigi értékek. „Amikor a dolgok, a jelek, a cselekedetek megszabadulnak az ideájuktól, a koncepciójuktól, a lényegüktől, az értéküktől és a végüktől, akkor végtelen

³⁶ Arthur Schopenhauer: *A világ mint akarat és képzet*; Európa, Bp., 1991. 33-34.

önreprodukció veszi kezdetét. A dolgok tovább működnek, amikor az eszméjük már rég letűnt.”³⁷ Ezért Morel világában elveszik a különbség az „eredeti” és a „másolat” közt, a referencialitás: a vonatkoztatási hely hiánya miatt dekonstruálódik, hasonlóképp érvényét veszti ebben a gondolatmenetben is a fikció-valóság oppozíciója, és elmosódnak a szubjektum határai is. Akkor, amikor az elbeszélő része lesz a konstruált világnak, egy véletlen összetételű “benső én” teremődik, mely “benső” már nem szegmentál a valós és szimulált személyek és események közt, így ingerreakciók termékévé válik. Az “én” mint “eredet” kirekesztése a szövegből az esetlegesre helyezi a nyomatékot, azokra az (esetünkben elektronikus eredetű) re-prezentációkra, melyek az én-tudatért valójában felelősek. „Ez a szimulálás állapota, amikor nincs más lehetőségünk, mint hogy újra lejátszunk minden forgatókönyvet valóságosan vagy virtuálisan, mert egyszer már mindegyikre sor került. Ez a megvalósult utópia állapota, minden megvalósult utópiáé, amelyben furcsa mód úgy kell tovább élni, mintha nem valósultak volna meg.”³⁸ Kibillen a sci-fiből jól ismert ember – gép oppozíció is, mivel a technikai apparátus segítségével egy „köztes létforma” hívódik életre, mely újraértelmezésre vár. Mindezek ismeretében talán nem lenne túlságosan vakmerő az, ha Casares szövegét a cyberpunk egyik lehetséges elődszövegeként is számításba vennénk (még akkor is, ha tudjuk, milyen erős a készítés a visszamenőleges kánonteremtésre). Morel világa tehát sokban rokonítható a virtualitás, a szimulakrumok és a transzparencia uralta baudrillard-i világ-vízióval.

Érdekes adalék még a regénnyel kapcsolatban az is, hogy egy 1995 júliusában készült interjúbán Adolfo Bioy Casares azt nyilatkozta az argentin *Film* című magazin hasábjain F. Martin Peñának és Sergio Wolfnak, hogy egy Louise Brooks nevű filmszínésznőbe nagyon szerelmes volt, s ez a szerelem ihlette a *Morel találalmányát*, róla mintázta a szerző Faustine alakját. Kétségtelen, hogy egy a szerzői autoritást elfogadó, biográfiai megalapozottságú interpretáció a regényt vizsgálva erre a tényre építené fel konstrukcióját, de ebből az irányból is hasonló „utakra” nyílna perspektíva. Az eddigiekből kitűnik, hogy a vizsgált szöveg egy átmeneti pozícióban, határhelyzetben van a magas- és popkultúra, a modernitás és a posztmodernitás, valamint a sci-fi és a fiktív voltukat tudatosító, önreflexív szövegek viszonylatában. Ennek következtében nehéz ellátni bármilyen előzetesen konstruált műfaji, poétikai és narratív indexszel. A *Morel*-ben felvetett kérdések bonyolult hálózata és a szöveg nyitott jelrendszere miatt sokban eltávolodik a sci-fi elvárásaitól, de sokban azonosul is vele, például a dolgozat elején idézett definíciók

³⁷ Jean Baudrillard: *A rossz transzparenciája*; Balassi Kiadó, Bp., 1997. 11.

³⁸ ib. 9.

minden egyes kritériumának megfeleltethető, de mint az elemzésből láthattuk, ezek a meghatározások a szöveghez és a műfajhoz kötődő elméleti vonatkozású problémáknak csak egy kicsi részhalmazát képezik. Ez az írás egy nagyobb terjedelmű dolgozat első iránykereséseit dokumentálja, ezért hallgat el, töredékes több alkalommal akkor, amikor komolyabb elméleti problémák kerül(né)nek felszínre.