

Bt1

# helikon

VILÁGIRODALMI FIGYELŐ

*A tartalomról:*

SCIENCE FICTION

✱

A műfaj esztétikai és poétikai kérdései

Tanulmányok

Könyvek

✱

1972 | 1

# HELIKON

VILÁGIRODALMI FIGYELŐ

A MAGYAR TUDOMÁNYOS AKADÉMIA  
IRODALOMTUDOMÁNYI INTÉZETÉNEK  
FOLYÓIRATA

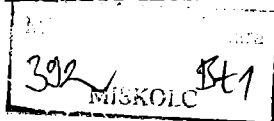
## Szerkesztő Bizottság

BODNÁR GYÖRGY  
BOR KÁLMÁN  
T. ERDÉLYI ILONA  
HOPP LAJOS  
KÖPECZI BÉLA  
MIKLÓS PÁL  
SARGINA LUDMILLA  
SZIKLAY LÁSZLÓ  
VAJDA GYÖRGY MIHÁLY

Főszerkesztő  
KÖPECZI BÉLA

Felölős szerkesztő  
HOPP LAJOS

Szerkesztő  
T. ERDÉLYI ILONA



Szerkesztőség  
Budapest XI., Ménési út 11–13  
Tel.: 665–861 és 660–785.  
Szerkesztőségi órák: szerdán 10–12  
óra között  
Titkár: SZ. ZEHÉRY ÉVA  
Könyvrovat: VARGA LÁSZLÓ  
Belső munkatársak: BOJTÁR ENDRE  
és KOVÁCS JÓZSEF

1972/1. XVIII. évfolyam  
Megjelenik évente négy füzetben

## Comité de Rédaction

GYÖRGY BODNÁR  
KÁLMÁN BOR  
ILONA T. ERDÉLYI  
LAJOS HOPP  
BÉLA KÖPECZI  
PÁL MIKLÓS  
LUDMILLA CHARGUINA  
LÁSZLÓ SZIKLAY  
GYÖRGY MIHÁLY VAJDA

Directeur de la Revue  
BÉLA KÖPECZI

Rédacteur en chef  
LAJOS HOPP

Rédacteur  
ILONA T. ERDÉLYI

Secrétariat de la  
Rédaction  
Budapest XI., Ménési út 11–13.

# HELIKON

REVUE DE LITTÉRATURE COMPARÉE  
DE L'INSTITUT D'ÉTUDES  
LITTÉRAIRES  
DE L'ACADÉMIE HONGROISE  
DES SCIENCES

1972/1. XVIII. année  
Revue trimestrielle

# Science fiction

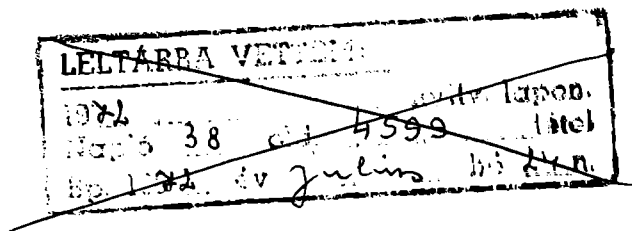


Folyóiratunknak ezt a számát teljes egészében a science fiction néven ismert irodalmi műfajnak szenteljük. Nem is tudjuk, joggal nevezzük-e műfajnak, hiszen vannak, akik csak a szórakoztató irodalom egyik „ágának”, sajátos modern világának tartják, mások viszont az utópiákhoz vagy a fantasztikum néven összefoglalt irodalmi jelenségekhez kapcsolják s mint ilyen, minden korok irodalma szerves részeként — egyben a valósághű, realisztikus tendenciák ellenpólusaként — fogják fel. Nos, az ilyen s a többi, a ma már tengernyívé duzzadt szakirodalom által elemzett és vitatott problémának az eldöntését az olvasóra bizzuk: a számunkban összegyűjtött anyagok foglalkoznak a fantasztikum és a realizmus viszonyával, a science fiction általános irodalmi, filozófiai és etikai kérdéseivel, továbbá a tudományos fantasztikus irodalom sajátos poétikai kérdéseivel, egyes művek elemzésével.

Hazánkban ugyan csak most észleljük a science fiction divattá válásának első jeleit — sorra jelennek meg ennek az elbeszéléstípusnak a klasszikusai és új, köztük magyar szerzőktől származó kísérletei. Éppen ez teszi aktuálissá ezt az összeállítást. S az is, hogy az elmúlt évben hazánkban gyűltek össze a science fiction szocialista országokban működő képviselői — írók és teoretikusok —, s az idei világkongresszuson (Triesztben) a szocialista országok science fiction irodalmát képviselni fogják magyar írók is. És főképpen azzal magyarázzuk témaválasztásunkat, hogy a tudományos fantasztikus irodalom — ha kalandos formában is, ha olykor olcsóbb, nem éppen az „elit” irodalom eszközeivel is, de mindenképpen — az emberiség fontos és mindenkit egyre inkább érdeklő gondoljaival foglalkozik.

Az anyagok válogatásában nyújtott segítségért ezúton is köszönetet mondunk Kuczka Péter írónak, a science fiction jól ismert magyar szakemberének. (A szerkesztőségéből a szám gondozója Miklós Pál volt.)

A Szerkesztő Bizottság



## Science—Fiction

Le présent numéro de notre revue est entièrement consacré au genre littéraire connu sous le nom de «science-fiction». D'ailleurs nous ne savons pas exactement comment interpréter cette notion. Est-ce vraiment un genre de la littérature? Certains la considèrent tout simplement comme une «branche» des lettres divertissantes, tandis que d'autres la rattachent aux phénomènes littéraires connus sous le nom d'«utopies» ou de «fantastiques» et la considèrent comme le composant organique de la littérature de toutes les époques — pôle opposé des tendances réalistes. Nous invitons nos lecteurs à trancher cette question et à porter un jugement sur des problèmes analysés et discutés par une abondante littérature spécialisée. Les articles que nous vous présentons s'occupent des rapports du fantastique et du réalisme, des problèmes littéraires éthiques et philosophiques de la science fiction en général, des questions spécifiquement poétiques de la littérature scientifique-fantastique, de l'analyse de telle et telle oeuvre.

En Hongrie ce n'est que ces derniers temps que la science-fiction connaît une certaine vogue avec la publication des classiques du genre et des tentatives nouvelles des écrivains hongrois. C'est ce qui fait justement l'actualité de ce numéro.

L'année dernière c'est dans notre pays que ce sont réunis les représentants — écrivains et théoriciens — de la science-fiction des pays socialistes et cette année ci au Congrès mondial de Trieste, parmi les représentants de la science-fiction des pays socialistes on retrouvera aussi les écrivains de Hongrie. Mais notre choix s'explique surtout par le fait que la littérature scientifique-fantastique — même si elle choisit l'aventure et des moyens de «bon marché» que la grande littérature refuse — s'occupe des grands problèmes de l'humanité qui éveillent de plus en plus l'intérêt.

Nous devons vivement remercier M. Péter Kuczka, poète et spécialiste bien connu de la science-fiction de l'aide qu'il nous a accordée. (De la part de la rédaction c'est M. Pál Miklós qui a soigné ce numéro spécial.)

*Comité de rédaction*

## НАУЧНАЯ ФАНТАСТИКА

Настоящий номер нашего журнала целиком посвящён литературному жанру, известному под названием «научная фантастика». Мы даже и не знаем, правомерно ли её называть жанром, ведь некоторые считают её просто видом развлекательной литературы, а другие относят её к ряду утопий и литературных явлений под общим названием «фантастика» и поэтому трактуют её как органическую часть литературы всех эпох и одновременно как противоположность реалистическим тенденциям, верно отображающим действительность. Разрешение этих проблем — также как и других, выдвинутых специальными исследованиями как предмет анализа и спора — мы предоставляем читателю: материалы, собранные в нашем номере, освещают соотношение между фантастикой и реализмом, общелитературные, философские, этические и также особо поэтические вопросы научно-фантастической литературы, содержат разбор конкретных произведений и наконец указывают, как связано это явление с политикой.

У нас только сейчас наблюдаются первые признаки того, что научная фантастика начинает становиться модной: одна за другой выходят книги классиков этой формы повествования, и наряду с ними появляются первые попытки венгерских авторов. Именно это придаёт актуальность нашему номеру. И ещё то, что в прошлом году в нашей стране собрались представители научной фантастики — писатели и теоретики — из социалистических стран, и в нынешнем году в работе мирового конгресса в Триесте будут принимать участие и венгерские писатели. Кроме этого выбор нами как раз этой темы объясняется главным образом тем, что научно-фантастическая литература — может быть, в приключенческой форме и иногда при помощи более дешёвых средств по сравнению с «элитарной» литературой — своё внимание всегда обращает на важные и всех всё более интересующие заботы человечества.

Здесь мы хотели бы поблагодарить Петера Куцку, крупного венгерского специалиста по вопросам научной фантастики за незаменимую помощь, которую он оказал нам в подборке материала. (Ответственным редактором этого номера был Пал Миклош.)

*Редакционная коллегия*



## „Látod, barátom, mivé lett a Föld”?



Bármennyire is pontatlan, homályos vagy akár ellenszenves a megnevezés, mint ahogy újabb időkben maguk a tudományos fantasztikus irodalom művelői és kutatói is érzik, úgy látszik, el kell fogadnunk a „science fiction”-t valaminek a megjelölésére, már csak azért is, mert jobbat nem tudunk, és talán azért is, mert a névben rejlő, korunkban feloldhatatlannak látszó ellentmondás magának a „műfajnak”, „műformának”, „gondolatnak” vagy akár „mozgalomnak” alapvető ellentmondását jelzi első pillantásra is szemérmetlen nyíltsággal. Vannak esztéták és kritikusok, akik megragadva a könnyű tréfa lehetőségét „tudománytalannak” és „fantáziátalannak” mondják ezt a „valamit”, vannak írók, akik inkább a „spekulatív fikció” elnevezést tartanák helyesnek, vannak, akik egyszerűen a „tisztá” fantasztikum huszadik századi, vagy szűkebben amerikai változatának tartják a science fictiont, de ezek a gondolkozók hasonlatosak a régi biológushoz, aki nem tudva megmagyarázni az élet keletkezését a Földön, áttette a problémát a világűrbe. Ha nem értjük a jelenséget, a név megváltoztatása nem segít rajtunk.

Századunk egyik legkülönösebb irodalmi, vagy művészeti, vagy kulturális jelenségével állunk szemben, s akár szeretjük, akár nem, kitérni nem tudunk előle, mert a tudományos fantasztikum, cáfolva a jövőjére vonatkozó minden eddigi jóslatot, egyre nagyobb területet hódít, áthatja a tömegkultúrát, sznobok és ingyenec csemegejévé válik, „kilép a magateremtette gettóból”, és szinte hihetetlen dinamizmusról és fejlődőképeségről téve bizonyosságot, benyomul a „magas” kultúrába, illetve az irodalom és a művészetek „főáramlataiba” is. „A halott művészet megeszi a haldokló művészetet” — írta egy amerikai esztéta, s bár pesszimizmusát nem fogadhatjuk el, azt a felismerést igen, hogy a science fiction meghökkentő bátorsággal nyúl a kulturális értékek után, onnan veszi a jót, ahol találja, s a megszentelt hagyományokat, akár formákról, akár tartalmakról, akár ezek „magántulajdonáról” van szó, a szürrealisták fesztelenségével tekinti magáénak. Emil Petaja kérkedve írja át tudományos fantasztikus regénysorozattá a *Kalevalát*, Roger Zelazny a hindu szent könyveket, L. Sprague De Camp a középkor germán epikáját, Isaac Asimov Gibbon római történetét, de hogy egy közelebbi példát is említsünk, a nyájas olvasó nagy lelki gyönyörűséggel ismeri fel a népmesék, az *Ezeregyéjszaka*, a *Gesta Romanorum* vagy akár a *Legenda Aurea* szabadon átvett motívumait, illetve parafrázisait Stanisław Lem *Kiberiáda* című könyvében. Nem is beszélve azokról a jellegzetesen science fiction találmányokról (időgép, antigravitáció, miniatürizálódás, láthatatlanság, fénynél nagyobb sebességű űrhajó, antivilág, párhuzamos világok, robotok, androidok, Marslakók stb., stb.), amelyeket szinte egymással versengve, a szerzői joggal mit

sem törődve, fejlesztenek tovább és alakítanak közös motívumkinccsé az írók ötletes vagy ötlettelen seregei.

A tudományos fantasztikus irodalomról és művészetéről beszélünk tehát, elkerülve az új, esetleg századik definíció megfogalmazásának csábító nehézségét (J. D. Bernal: „Emberi tevékenységre, amely maga csak a társadalmi fejlődés egyszeri és megismételhetetlen folyamatának egyik elválaszthatatlan oldala, nem alkalmazható szigorúan véve a definíció eszméje.”), mellőzve az apologetikát és a kisebbségi érzést kompenzáló gőgöt, amely értéket csak a tudományos fantasztikumban lát, és elhagyva apró és finom részleteket és helyenként lényeges elméleti igazságokat is.

Az irodalom vagy a művészet kutatója alig találhat érdekesebb témát, mint megfigyelni és nyomon követni egy gondolat születésének és növekedésének folyamatát, a bimbózást, a kibomlást, az érést, az önvizsgálat első bátor-talan jeleit, az öntudatra ébredést és a teljes magabiztosságot — magyarul a művészet és a reá vonatkozó elmélet egymást ösztönző, egymásra ható, egymást segítő vagy akadályozó fejlődését. A XX. század kétszer is felkínálta a lehetőséget: néhány évtizeden belül, szinte lombikban nevelte fel a példákat, mint a homuncult. A film esetében a lehetőséget lényegében elszalasztottuk. A film felnőtt, a filmelméletek is felnőttek. A science fictionnál most szalasztjuk el. Nem vesszük észre, vagy csak a tények kényszerítő nógatására, hogy körülöttünk új, sokszor ijesztően új kultúra születik, az elmélet nem siet az „ösztönös” fejlődés segítségére. Látjuk például a regény bomlását, a magán-üggé degradálódó verset vagy zenét, s nem gondolunk arra, hogy csak bizonyos regény bomlik, csak bizonyos vers vagy zene veszti közlő szerepét. s a szűkre méretezett láthatáron túl valami új születik, kezdetleges és naiv, de élő és virulékony. A kor szülötte, minden ellentmondásnak és paradoxon-nak hordozója, védtelen és mégis erős, alkalmas minden vizsgálatra és talán még az élveboncolást is túléli.

„Minden forradalmi jelenséghez hasonlóan — írja kitűnő tanulmányában Darko Suvin — a tudományos fantasztikus irodalom (science fiction, SF, sci-fi) számos paradoxon kútforrása. Az első már a nevéből fakad . . . Hiszen azt állítani a még erősen elidegenült emberiség korában, hogy létezik tudományos művészet, annyit jelent, mint a jövő elméletét mainak elfogadni, beskatulyázni az irodalmat, elvágni gyökereitől, — megfosztani a fantáziához való jogától . . .”

„A science fiction másik paradoxonja az a tény, hogy a mai irodalomban úgy jelenik meg, mint a legfiatalabb és a legősibb irodalmi műfaj . . .”

Egyetértve Suvin véleményével s hallgatva most a többi paradoxonról, néhány vonással fel kell vázolnunk a science fiction útját, s nemcsak azért, mert nálunk ez az út a művek hozzáférhetetlensége következtében tulajdonképpen ismeretlen, hanem azért is, mert a science fictionra vonatkozó elméletek sokkal eleveenebb kapcsolatban álltak a művekkel, sokkal közvetlenebbül hatottak, mint az irodalom más ágaiban. Egy-egy tekintélyes magazinszerkesztőnek, például az amerikai John W. Campbellnek, akit Asimov a „science fiction atyja”-ként siratott el a múlt év őszén, volt akkora irodalomszervezői vagy ideológusi szerepe, mint mondjuk Osvát Ernőnek. A science fiction történetében szinte beláthatatlan szerepet játszottak a magazinok, pontosabban azok a havonként vagy kéthavonként megjelenő ponyvafüzetek, melyeket a jobb ízlésű olvasók a kezükbe sem vettek, vagy csak otthon, titokban, s a címlapot akkor is letépték róluk. Ha manapság megnézünk egy ilyen, sárguló,

töredező papírra nyomott magazint, s látjuk címlapján a dúskeblű, félmeztelen hősnőt, aki sugárpisztollyal a kezében — óh, Freud! óh, tudatalatti! óh, kamaszos manipulációk! — óriási hernyóval, polippal, gülüszemű szörnnyel vagy Mars-lakóval verekszik, nehezen hisszük el, hogy novellái között esetleg „klasszikusok”, standard antológiadarabok is szerepelnek. Dehát az örök Buddha reinkarnációját néha piszkos putriban találják meg a kereső lámák . . .

Minden a magazinokban kezdődött, de nem annyira, hogy elhiggyük Sam Moskowitznak, a jó rajongónak és ezért rossz „hivatásos” SF irodalomtörténésznek, hogy a tudományos fantasztikus irodalom Amerikában, s ott is Hugo Gernsback vagy Jack Williamson agyából pattant ki, 1926-ban, 1928-ban vagy 1931 szeptemberében. Más történt ott. Egy gondolat — valóban ősi és az irodalomban mindig bújkáló gondolat — helyet, teret és mohó olvasóközönséget kapott. És természetesen — hiszen Amerikáról van szó — áruvá változott.

„Bizonyos, hogy az amerikaiak — idézi egy tanulmány Boris Viant — semmit sem találtak fel, de anélkül, hogy képesek lettek volna kigondolni az autóbombát vagy az atomhasadást, ma az ő kezükben van az autók legnagyobb tömeggyártása s az eszközök legmagasabb fokán az atombomba. Ez az irodalmi műfaj, éppen úgy, mint annyi minden más, egyszerűen visszakerült hozzánk Amerikából.

„Valóban nem tagadhatjuk meg Amerikától, hogy az idegen kezdeményezéseket kamatostul adta vissza a világnak. Nem mondhatjuk, hogy nem popularizálta ezeket tökéletesen, hogy nem sokszorozta meg nagytermelői és szervezői géniuszának szellemében, s hogy nem olcsón, ízléses és jó csomagolásban adta vissza . . .”

Ha ehhez hozzátesszük, hogy a magazinokat antológiák követték, az antológiákat paperback és kemény kötésű könyvsorozatok, a könyveket klubok, kongresszusok és irodalmi díjak, majd ennek a folyamatnak kiterjesztése, vagy megismétlése Nyugat-Európa országaiban, akkor nagyjából el is mondtuk az amerikai SF-nek mint mozzalumnak a történetét. De nem mondtuk el tartalmát, esztétikáját, nem beszéltünk divatjairól, emelkedéseiről és hanyatlásairól, szerepéről, sikerének okairól és hatásáról, sem azokról a vitákról, melyek következtében az amerikai science fiction művészileg és politikailag radikálizálódott és polarizálódott.

Hogyan ébredt öntudatra az amerikai science fiction, hogyan jutott el önmaga természetének és céljainak felismeréséhez, hogyan lépett túl — legalábbis legjava íróiban és műveiben — a ponyván és az olcsó szórakoztatáson, hogyan vállalja kritikai szerepét és azt, hogy az utópiák valódi örököséként őrizze az emberi reményt és „a megismerés és öröm új eszköze legyen, a tudomány-nak és technikának költészetté alakítója, amely az emberi értelmet új érzékszer-vekkkel látja el”? Ha állandóan az amerikai science fictionról beszélünk, nem azért tesszük, mert elfeledkeztünk más országok tudományos fantasztikus irodalmáról és művészetéről, melyeknek ugyanolyan vagy még nagyobb szerepük van a science fiction történetében, hanem azért, mert a jelenkori amerikai science fictionban találhatók meg legtisztábban a különböző ellentmondások, többek között az is, hogy problematikáját csak szocialista világnézetre épülő irodalomelméleti munkák látták át és értették meg igazán, akár az Egyesült Államokban írták ezeket, akár Európa kapitalista vagy szocialista országaiban.

Nincs az irodalomnak és művészetnek ága, amelynek olyan erőteljes és

közvetlen kapcsolata volna olvasóival, mint Amerikában a tudományos fantasztikumnak. Már az első magazinok idején, részben spontánul, részben kiadói vagy szerkesztői ösztönzésre, olvasókörök, klubok, társaságok alakultak, rajongókból és amatőrökből, akik a hobbyt kiterjesztve, azonnal elkezdték vizsgálni kedves olvasmányaikat, keresték a hagyományokat, kialakították a kutatási területeket és a kritikai szellemet. Már az első magazinok mellett megjelentek a rajongók társadalmi munkával készített sokszorosított kis lapjai, az úgynevezett „fanzine”-ok, és ezekben a függetlenségükre kényes és büszke lapocskákban, a kiadói reklámmal mit sem törődve indult meg az elméleti munka. Komoly esztéták, irodalomtörténészek vagy kritikusok ugyanis évtizedekig nem vettek tudomást a science fictionról, még a szövegkultúra részeként sem. A változást tulajdonképpen az atombomba — a számos science fictionban régen és sokszor megjósolt atombomba — hozta és annak felismerése, hogy az emberiség új korba lépett, és ennek a kornak valamiképpen több köze van a tarka-barka magazinok novelláihoz és regényeihez, mint bármi másnak. Amikor J. O. Bailey a *Pilgrims Through Space and Time* című, alapvető és mindig idézett, a jelenséget „leíró és analizáló” könyvében ezt a gondolatot kimondta, már alaposan elkésett. A fanzine-ok már mindent előkészítettek. A rajongók összeállították a bibliográfiákat, megírták a kritikákat, magánkönyvtáraikban összegyűjtötték mindent, ami a tárgyra vonatkozott és fennhangon, de nagyon kis példányszámban hirdették az új kor eljövételét. Sőt, megszervezték a „világkongresszusokat”, megalapították a díjakat is. Szekták nem lehetnek meg eretnekségek nélkül. A rajongók csoportjai szét-töredezték és egymást vadul marva, egymás nézeteit támadva, engedelmeskedtek a törvénynek: az irodalmat kísérnie kell az elméletnek, a spontán tevékenységet a tudatosság szintjére kell emelni. A korai science fiction olvasói, a rajongók kis csoportja megértette a készülő világot. Így hát az irodalomtörténész Bailey a rajongóknak és gyűjtőknek és nem irodalomtörténészeknek és esztétáknak mondott köszönetet a segítségért könyve előszavában.

Bailey megtalálta az ősök árnyait és legalább is fővonásokban megrajzolta a múltból a science fictionhoz vezető utat. Lukiánosz, Campanella, Morus, Bacon, Kepler, Cyrano, Holberg, Swift, Poe, Verne, Bellamy, Wells, Morris — és a sor végén Murray Leinster, Clifford Simak, Wilson Tucker, Fitz-James O'Brien, Otis Adalbert Kline és a többiek. Ismeretek hiányában a mű hatását nem tudjuk felmérni, inkább csak elképzelni. A lenézett science fiction írói egy sorban a lángelmékkel! Műveik persze ettől sem értékesebbek, sem jobbak nem lettek, de világirodalom nagy áramlatához tartozni más, mint ponyvaírónak lenni. Nyilván az olvasók önérzete is megnőtt. Bailey rangra emelte az amerikai science fictiont.

A könyv emellett, tárgyházhoz illően, prófétai volt. Megjósolta vagy inkább kiszámította, extrapolálta a science fiction lehetőségeit a jövő világában, sőt még lehetséges irányait is kijelölte. Visszapillantva azt kell mondanunk, hogy jól prófétált. Nem törte át ugyan a „szakmabeliek”, a „főáramlat” elutasítását és közönyét, de segítette a science fiction kibontakozását, aztán elsüllyedt — talán haladó nézetei miatt is —, hogy éppen mostanában kapja meg méltó elismerését.

Közben John W. Campbell kemény szerkesztői uralma alatt új írónemzedék lépett a porondra. Campbell tudományos és művészi hitelességet követelt s nem titkolta, hogy a társadalom megváltoztatásának eszméi idegenek számára. Eszményképe az amerikai „életforma” volt, s ezzel olvasók tíz- és



tízezreit nyerte meg, de kihívta az ellentmondást is. Campbell véleménye a science fictionról hanyatlás volt és reakció, a gondolatok korlátozásának és manipulációnak szándéka hatotta át. Igaz, hogy a legnehezebb campbelli időkben nőtt fel Bradbury, de az ő jelentőségét is inkább Európában ismerték fel és nem az Egyesült Államokban.

Az áttörés, vagy második áttörés, egy dühöngő fiatalnak álcázott angol kispolgár érdeme. Kingsley Amisről van szó.

Kingsley Amis meghívót kapott Princetonba és felkérést, hogy az 1958–59. tanévben tartson előadássorozatot valamely irodalmi témáról. Komoly házigazdái meglepődtek kissé, amikor bejelentette szándékát: a science fictionról kíván beszélni, mégpedig nem úgy, mint a „populáris kultúra jelenségéről”, hanem mint művészetéről, amely szerves része az angol nyelvű irodalomnak. Az előadássorozatot később *New Maps of Hell* címmel kötetben is megjelentette. Amis sorozata — bár a komoly irodalmárok szemében úgy tette szalonképessé a science fictiont, mint nálunk a detektívregényt Babits néhány elnéző kijelentése — nem találkozott a tudományos fantasztikus irodalom híveinek, íróinak, kritikusainak elismerésével. Kívülről és felülről közeledett a science fictionhoz. „... bármik is hibáim — írta —, de nem vagyok az az idegesítő intellektuális személyiség, aki a nagyvárosi nyomortanyákon szereti tölteni a hétvégét, hogy ott a »népszerű kultúra« valamelyik »jelenségét« művelje...” Amiatt mentegeti magát, amit tesz. Szellemes és sokszor színporkázóan okos előadásaiban a dzsesszhez hasonlította a science fictiont és elsősorban szatirikus elemeit vizsgálta, valamint azt, hogy a sexualitásnak miért nincs kitüntetett helye ebben az irodalomban. A science fiction oldaláról erősen támadták a könyvet, nem tartották mérvadónak, és tételeit erősen megkérdőjelezték. Hatása mégis jelentős. A „hivatásos” irodalmárok között divatot teremtett, tulajdonképpen erősítette a tömegkultúra jelenségeinek tudományos vizsgálatát, a „szektát” viszont provokálta. Amis művének megjelenése után indítottak kritikai rovatot a science fiction magazinok, s ezután vált szinte kötelezővé a science fiction konferenciákon és kongresszusokon kerekasztal vitát rendezni egy-egy elméleti kérdéstről. Amis ugyanakkor — szinte akarata ellenére — állást foglalt egy lappangó esztétikai és politikai vitában, a haladás oldalán. A szatíra felől közelítve, az egyik legtehetségesebb amerikai science fiction írónak Frederik Pohl tartotta, aki sokadmagával a campbelli SP ellenzékéhez, az „amerikai életforma” és az „amerikai álom” bírálóihoz tartozott. Amis véleményének köszönhető, hogy a science fiction humanista vagy baloldali irányzata megerősödött és világszerte ismertté vált.

A science fiction önismerete ezután három területen folytatódott: az amatőrök tiszavirág életű lapocskáiban, a hivatalos irodalomtudományban, és a magazinokban. Jellemző adat, hogy két-három olyan könyvkiadó is működni kezdett, amelyek csak kritikai és elméleti műveket adtak ki. A korszak legjobb teljesítményei közé hivatásos science fiction írók kritikai művei tartoznak. Érdemes felfigyelni például Damon Knight kritikus hitvallására.

„Mint kritikus — írja — bizonyos alapelvek szerint dolgozom, amelyek talán kissé excentrikusak.

1. A »science fiction« elnevezés helytelen, és csak arra jó, hogy két belekesült ember véres verekedésbe kezdjen a definíció miatt... Valami jobb megnevezésre lenne szükségünk, dehát ehhez vagyunk kötődve...

2. Más a kiadói fülszöveg és más a könyvkritika, és ennek megfelelően kell ezeket kezelni.

3. A science fiction az irodalom egyik területe, melyet komolyan kell venni és amelyre a szokásos kritikai mércét kell alkalmazni . . .

4. Egy rossz könyv többet árt a science fiction ügyének, mint tíz rossz-indulatú megjegyzés."

Az esztétikai vita, amely a megélénkült és sokszor nagyon kíméletlen kritikai tevékenységet követte, újabb lappangó ellentéteket hozott felszínre. Új írók és új olvasók jelentkeztek, elégedetlenek és indulatosak, teli társadalmi haraggal, bírálattal és lázadással. Először — ahogy szokás — az előttük járó nemzedék formavilágát dobták félre, az amerikai science fictionnak azt a realizmusát, amelynek legfőbb mintaképe talán Hemingway volt. A fiatalok Joyce-on, Kafkán, Kerouac, Ginsburg és Capote művein nevelődtek, és a science fictiont valóban irodalomnak, az önkifejezés eszközeként, a jelen és a jövő alakításának tekintették. A formai vitákat tartalmi viták követték. Megváltoztak a témák és a hősök. A tér és idő végtelenjében száguldó rettenthetetlen űrutazók visszatértek a Föld jelenidejébe, és gyanakodva, szorongva, félve néztek körül. Kalandjaik egyre többször belső kalandok voltak, s legalább annyira fantasztikusak, mint egy Mars-utazás. A fiatalok a reményt és a remény megvalósítását követelték . . .

Közben, a dolgok természetes rendje szerint, Európa is megmozdult és az Amerikából kapott science fictiont megforgatta, megvizsgálta, átalakította és visszaküldte a feladónak. Az „Új Hullám” Angliából indult. Hasznosította a francia ironiát és szkepszist, a wellsi utópisztikus hagyományt, és hozzátette a magáét, a modern Anglia elidegenedett, magányos, ingatag emberének gondjait. Amerikában az „Új Hullám” antológiák köré szerveződött. Összegyűjtötték „kényes” és „veszedelmes” témákról írott, a magazinoknál és kiadóknál visszautasított műveiket, „veszélyes látomásaikat”. A science fiction világkongresszusok légköre feszültté vált. Kevés szó esett az esztétikai problémákról és egyre több a környezet pusztulásáról, a nyomortanyákról, a rasszizmusról, az imperializmusról és a fasizmusról. Egyik kongresszuson felállt Harlan Ellison, az „Új Hullám” vezéralakja és azt követelte, hogy a science fiction „radikális irodalom” legyen, „forradalmi propaganda” legyen, „vezessen a barrikádokra” és „az utca irodalma legyen a vér napjaira”.

Nem sokkal később az egyik science fiction magazinban fizetett hirdetés formájában közlemény jelent meg, amelyet vagy hatvan amerikai science fiction író írt alá. Helyeselték a kormány politikáját és az amerikai beavatkozást Vietnámban. A közleményt a „galambok” válasza követte: „Tiltakozunk az amerikai beavatkozás ellen Vietnámban!” Az amerikai science fiction felnőtt.

Ha most, az eredeti kérdéshez visszatérve, megpróbáljuk összefoglalni, hogy a tudományos fantasztikus irodalom meddig jutott az önismeretben, azaz mennyire tudatosította elméletileg is helyét, lehetőségeit és szerepét, akkor azt kell mondanunk, hogy nagyon sok tennivalója maradt még, és ismételnünk kell, hogy az elmélet Európában és a marxista irodalomtudomány bázisán érte el legjelentősebb eredményeit.

A legjobban ismert és feldolgozott terület természetesen a science fiction múltja. Tízeseivel sorolhatnánk a terjedelmes, sokszor lexikon méretű és jellegű köteteket, melyek egymásra lícitálva találnak újabb és újabb elődöket; s dicséretükre erősebb bennük az integrálódás vágya, mint a nemzeti elfogultság. „Tud Ön arról — kérdezi ujjongva Pierre Versins, aki évtizedek óta munkálkodik science fiction enciklopédiáján —, hogy a múlt század második felé-

ben élt Grönlandban egy utópista reformátor?” Ezek a hangyaszorgalommal készített művek azonban csak ritkán lépnek túl a pozitivistá irodalomtörténeten, s művelőik még azt az önként adódó lehetőséget sem ragadták meg, hogy elkészítsék a science fiction — egyébként valószínűleg nagyon érdekes tanulságokat kínáló — motívumkatalógusát. Az összefoglaló — a témát Homérosztól Zelazny-ig tárgyaló — tanulmányok közül magasan kiemelkedik Darko Suvin már idézett *Od Lukijana do Lunjika* című, esszéekkel kísért science fiction antológiája, amely a formai hasonlóságokat elhárítja és a mélyebb összefüggéseket ragadja meg, bizonyítva a science fiction örök létezését, korszakonkénti alakváltozását, Próteusz természetét. Suvin professzor véleménye szerint — s ebben Ernst Bloch *Das Prinzip Hoffnung* című művére támaszkodik — az utópia, az emberi Reménység, a jövő tudatos formálásának vágya, a szocializmus igénye jelenik meg a tudományos fantasztikumban. „A tudományos belletrisztikában — írja — csak az lehet hosszú életű, ami gyökeret vert a tudományban. A szocializmus pedig remény is, tudomány is . . . Kinek lenne tehát, ha nem a mi fiatal társadalmunknak, a szocializmusnak . . . elegendő tudományos fantáziája ahhoz, hogy felfogja és befogadja a tudományos fantasztikum, a science fiction vízióit?”

A science fictionnak másik, elméletileg elég mélyen megragadott területe a tartalmi analízis. Régi és új irodalomtudományos módszerekkel számos tudományos fantasztikus műalkotást, írói életművet vagy irányzatot elemeztek már, de a tanulmányok tarka sokaságában magának a science fiction egészének igazi megértését még nem találjuk. Jelentős, sőt világviszonylatban páratlan mű a szovjet Brityikov tanulmánya a szovjet-orosz tudományos fantasztikus regényről és Stanisław Lem mélyen átgondolt, hatalmas ismeretanyagra támaszkodó *Fantastyka i futurologia* című 1970-ben kiadott monográfiája. Brityikov könyvének ismertetését és Lem könyvének egyik fontos, az egész munka szellemét érzékeltető fejezetét e számban megtalálja az olvasó, ezért bővebb ismertetésükre nem térünk ki.

A science fiction polgári elméleti irodalmát áttekintve, azonnal szemünkbe tűnik, hogy a jelenséget teljes egészében, minden vonásában megragadni csak néhány, elsősorban német kutatónak (Schwonke, Krysmanski, Pehlke-Lingfeld) sikerült, bár ezek a tanulmányok általában nem lépnek túl a doktori disszertációk módszerein és gondolatukörén. De itt azonnal érdemes és szükséges megjegyezni, hogy a kutatás főleg az Egyesült Államokban és Angliában, nagyon erősen bontakozik. Az utolsó néhány évben megteremtették szervezeti formáit és kereteit, nagyon sok egyetemen bevezették a tudományos fantasztikus irodalom oktatását, anyagilag is támogatják a kutatói munkát, s így joggal gondolhatjuk — előjeleit már látjuk —, hogy a science fictionnal összefüggő kérdésekről, az utópia, a fantasztikum, az idill, az államregény problémaköréről és magáról a science fictionról tanulmányok sorát kapjuk kezünkbe. Ha nem is ekkora méretű, de nagy tempójú fejlődést várhatunk Franciaországtól és Olaszországtól.

„A tudományos fantasztikus irodalom internacionális” — mondta a szocialista országok SF íróinak és teoretikusainak budapesti tanácskozásán J. Parnov, s megállapításával lényegében egyet is érthetünk. Így hát jogunk van, félig komolyan, félig játékosan, sorra venni a világ tudományos fantasztikumának néhány megoldatlan kérdését, és akár egy étlapot odatenni, a jó-étvágyú irodalomtörténészek, esztéták, stiliszták, kritikusok asztalára.

Senki sem válaszolt még igazán arra a kérdésre, hogy a tudományos

fantasztikum milyen összefüggésben van a tudománnyal, a korunkban játszódó tudományos technikai forradalommal és azzal az új kultúrával, amelyet ez a forradalom teremt. Vajon valóban örököse a science fiction a fantasztikus utazásoknak, álmoknak, utópiáknak, vagy inkább kritikája és tagadása? Igaz-e, hogy a science fiction ösztönösen és tudatosan arra törekszik, hogy egy új emberi magatartás modelljeit keresse, körvonalait, lehetőségeit ábrázolja? Igaz-e, hogy ez az új hős a géppel szimbiózisban élő, a tudomány eszközét természetesen használó, maga körül új környezetet teremtő „felsőbbrendű” ember? Vagy a science fiction nem fejez ki mást, mint azt az ősi rettenetet, amelyet az ember a tér és idő végtelenségével találkozva érez, és e rettenet legyőzésének örökké megújuló vágyát? Mondhatjuk-e, hogy a science fiction az entrópiával szembezálló, dezentrópiát teremtő ember eposza és mítosza? Mi az oka annak, hogy a science fiction legmagasabb színvonalú megvalósulásai-  
ban sem törődik alakjainak plasztikus ábrázolásával? Visszatérés-e ez a regény korai állapotához, hagyományok konzerválása-e, vagy egyszerűen csak sematizmus, amely a téziszjellegből vagy a cselekmény túlhangsúlyozásából ered? Honnan származik a science fiction fantasztikuma, hogyan függ össze a „tisztá” fantasztikummal, spekuláció-e az egész, vagy pedig „az ész álma, mely szörnyeket szül”? Van-e helye a tömegkultúrában a science fictionnak, a manipuláció korszerű eszköze-e, vagy pedig a tömegek egyik spontánul feltett „végső” kérdésére adott illúзорikus válasz? Igaz-e, hogy a science fiction a politikai nézetek összeütközésének, ideológiák harcának sokkal kedvezőbb porondja, mint az irodalom vagy művészet bármely más ága, vagy műfaja? Igaz-e, hogy a science fiction tétova kísérlet a természettudományos és humán kultúra összekapcsolására? A „coca-colonisatio” eszköze, ahogy Fred L. Polak nevezi, vagy „vörös propaganda”, esetleg a szórakoztatóipar egyik ága mindkét oldalon? Igaz-e, hogy a science fiction a tér alapegységének a Földet, az idő alapegységének a történelmet és a társadalom alapegységének az emberiséget tekinti? Új vallás vagy új humanizmus terjed a tudományos fantasztikummal? Ha alakváltoztató előtörténete során mindig perifériális és lényegében elnyomott gondolat volt a tudományos fantasztikumban megtestesülő tartalom, akkor mostani előretörése azt jelenti, hogy felszabadulóban van, és a kultúra centrumának válik részévé? Vannak stiláris, szerkezeti vagy akár nemzeti jellegzetességei? Reális képet rajzol-e a fantasztikum? Van a tudományos fantasztikumnak szerepe kulturális értékek — például regényszerkezetek, sorsviziók, cselekvő hősök, művészi formák stb. — megmentésében, vagy rombolja és pusztítja a hagyományos értékeket? Kik az olvasói? Olvasóközönségének milyen az összetétele? Igaz-e, hogy képes megjósolni, anticipálni vagy extrapolálni a jövőt? Érvényes-e egyáltalán esztétikai kategóriák-e a tudományos fantasztikumra gyakran alkalmazott „optimizmus”, „pesszimizmus” kifejezések? Mivel a tudományos fantasztikum mindig a változásokról beszél és mindig mozgó világot ábrázol, mondhatjuk-e romantikának vagy akár elkésett romantikának? A „menekülés” irodalma vagy éppen ellenkezőleg?

Folytathatnánk, de minek soroljuk tovább a kérdéseket? Egy részük úgyis csak szónoki kérdés, más részükre talán már adtak is választ az irodalomtudomány művelői. Biztos azonban, hogy ebben a „valamiben” úgy sűrűsödnek, bogozódnak össze századunk vagy talán a jövő század társadalmi és kulturális feszültségei, mint semmi másban a mi kulturális látóhatárunkon belül. Az alkotásokat tekintve a magyar tudományos fantasztikus irodalom és



művészet még nem nagy, s ez szerénységre int, de az elméleti munkában, irodalomtudományi kutatásban és kritikában — ezt példák bizonyítják! — nem kell csak hazai művekre támaszkodnunk, a science fiction nemzetközi, az egész emberiség reményeit és félelmeit mondja ki, s így jogunk és kötelességünk beleszólni alakulásába és jövőjébe.

A világ egyik első tudományos fantasztikus eposzában a saskeselyű megkérdezte repülés közben a hátára kapaszkodó Etanát: „Nézz le, barátom: milyen lett a Föld?”

Etana lenézett és így válaszolt: „A föld, barátom gyöppágyhoz hasonlít. A tenger meg kenyérkosárhoz.”

Azután tovább repültek és amikor Etana újra lenézett már nem látta sem a tengert, sem a földet.

Az a forradalom, amelyben élünk, s amelynek egyik oldala a termelési viszonyok szintjén a proletárforradalom, másik a termelő erők szintjén a tudományos technikai forradalom, sosem látott mértékben és tempóban megváltoztatja és felforgatja a világot. Lehet, hogy a földet gyöppágygá, a tengert kenyérkosárrá változtatja, de lehet, hogy eltünteti mind a kettőt.

A tudományos fantasztikum ezt a folyamatot vette észre, s ezt a két lehetőséget, ezért ujjong s ezért kiáltja fennhangon komor és apokaliptikus látomásait, ezért fehér és fekete. Talán segíthetünk abban, hogy ne a Föld pusztulását kelljen siratnia . . .

JULIJ KAGARLICKIJ

*Realizmus és fantasztikum*

Nem mondhatjuk, hogy a modern fantasztikumról semmit sem írtak. Virágzása a negyvenes-ötvenes években terjedelmes róla szóló irodalmat eredményezett. Minden róla kinyilvánított vélemény azonnal hívekkel és ellenfelekkel találta magát szemben. Minden cikk tucatnyi újat szült. A fantasztikumról szóló könyveket széleskörűen recenzeálták. És mégis, mielőtt e képet lezárnánk, két fenntartással kell élnünk.

Először is, ha nem is kizárólagosan, akkor legalábbis elsősorban az angol és amerikai kritikáról van szó. Másodsorban, a fantasztikumról írottak világosan néhány kategóriára oszlottak. Egyes művek a fantasztikum társadalmi áttekintésével foglalkoztak, másokban a fantasztikum történetének és a technika történetének a viszonyát vetették fel (mellesleg, nem elméleti síkon). Más szerzők osztályozták a fantasztikumot és olyan fogalmakat hoztak létre mint „tudományos tudományos fantasztikum”, „szellemi tudományos fantasztikum”, „nem-tudományos fantasztikum” (B. Davenport). Egyesek a vitában lándzsát törtek afölött, hogy van-e a mai tudományos fantasztikumnak bármilyen kapcsolata a korábbi világirodalom egészével avagy nincs.

Ezért akármennyi utalás történik a kritikai munkákra, meg kell állapítani, hogy a modern fantasztikumról irodalomtudományi szinten keveset írtak, és az első ilyen munkák csak most kezdenek megjelenni. Kettőt említenék meg közülük: E. Tamarcsenko cikkét a fantasztikus ábrázolás jellegéről, amelyik két éve jelent meg a Voproszi Lityeraturiben<sup>1</sup> és T. Cserniseva cikkét a modern tudományos fantasztikum ábrázolási tárgyáról.<sup>2</sup> Igaz, mindkét cikknek megvan a maga fogyatékosága. E. Tamarcsenko cikkének gyengéje, hogy a szerző — egészében helyes — tételeinek illusztrálására kiválasztott művek művészi értéke iránt közömbös. Így E. Tamarcsenko a legnagyobb figyelmet K. Szajmak *Minden él . . .* című regényének — e valóban nagy író semmiképp sem legsikerültebb művének — szenteli; a rendkívül eredeti gondolkodású Olaf Stapledon angol filozófust, aki a modern fantasztikum számos elterjedt koncepciójának megteremtője, de a művészi tehetségnek teljesen híján van, „a nagy, igényes művészek” sorában említi. Fontosabb azonban ennél, hogy éppen most és éppen a mi irodalomtudományunkban kezdődik a tudományos fantasztikum komoly, elméleti jellegű elemzése. Érdemes megemlíteni egy korántsem olyan örömteli körülményt. A mai fantasztikum iránti érdeklődés nálunk egyelőre nem valami nagy. E. Tamarcsenko vitacikknek szánt írása semmilyen visszhangot sem váltott ki. Nyilvánvaló, hogy a fantasztikum

<sup>1</sup> Е. Тамарченко: Мир без дистанций. Вопросы Литературы 1968. № 10.

<sup>2</sup> Фантастика, 1968. Молодая гвардия, М., 1969.

egyik vagy másik problémája széleskörű és igényes megvitatásának még nem jött el az ideje. Hogy eljön, az kétségtelen, de először a probléma különböző aspektusait kell feltárni, és fel kell halmozni a fantasztkikum egészéről való ismereteket.

Maga a probléma nemcsak szűk irodalomtörténeti érdeklődésre tarthat számot. A fantasztkikumot milliók olvassák, sőt Nyugaton az embereknek egy meglehetősen népes csoportja a fantasztkikumon kívül semmit sem olvas. A fantasztkumírók művei bekerülnek az iskolai, helyenként az egyetemi oktatás programjába. A fantasztkikum tehát „tömegirodalom” — noha ez a kifejezés nem túlságosan megtisztelő, és gyakran teljes joggal használják negatív értelemben; ugyanakkor a legnagyobb mértékben a fantasztkikum *legjobb* mintapéldányai terjedtek el. A széles tömegekre a fantasztkikumszerzők legjobb művei hatnak a legerőteljesebben. Milyen e hatás jellege? Ez a kérdés minden szociológust érdekel. Kísérreljük meg mi is, hogy legalább előzetes választ adjunk rá irodalmi szempontból.

A fantasztkikum tárgya különösen bonyolulttá teszi a kutatást. Ismeretes, hogy a természettől idegenek a társadalmi, erkölcsi és osztálykategóriák. Vajon ugyanez mondható a tudományról is, mivel a természet törvényeit tárja fel? A tudós azonban a világban él, amelyben társadalmi, emberi és osztályérdekek ütköznek össze. A tudományt évszázadról évszázadra, évtizedről évtizedre egyre jobban tudatosítjuk mint hatalmas társadalmi erőt. Természetesen ismerünk olyan példákat, amelyek arról tanúskodnak, hogy a művészfelfogultságot kizáró, tudományos módszerrel kialakított gondolata segített észrevenni azokat a mélyen osztály jellegű jelenségeket a társadalomban, amelyek fölött a „valóságba belemerülő” kortársak tekintete elsiklott. Másrészt, a társadalmi érdeklődést nyíltan hangsúlyozó fantasztkikumon belül megjelenik az emberiség jelenéről és jövőjéről alkotott nézetek — időnként homlokegyenest ellenkező nézetek — egész skálája, mint I. Jefremov *Andromeda kódja* és R. Heinlein — e nagy, de teljesen ellentmondásos író — anti-humanista, arisztokratikus *Tömege*. Sőt ugyanazok az ábrázolási módok és cselekményfordulatok a fantasztkumírók tolla alatt különböző társadalmi funkciót kapnak. A tudományos fantasztkikum jelenségeinek mint a világ művészetének bármely más jelenségének vizsgálatakor az osztályszempontot senki sem helyezheti hatályon kívül. Az osztályszempont, mint mindig, meghatározó jelentőségű.

Hogy eligazodjunk a fantasztkikum problémái között, az esztétikai érdekeltségtől elválaszthatatlan igazi történetiségre és társadalmi érdekeltségre van szükség.

A modern fantasztkikum tanulmányozásának még egy megközelítését szeretnénk javasolni. Számunkra érdekesnek tűnik a fantasztkikus forma századunkbeli fejlődését legalább nagy vonásokban, az általánosan elfogadott irodalomtudományi problematika fényében megvizsgálni (ezt indokolni kell, mivel a kritikusok közt létezik olyan vélemény, hogy a fejlődés problematikája és törvényei itt egészen mások), nem tévesztve szem elől annak specifikus jellegét.

\*

Hegel az intarziához hasonlította a fantasztkikumot. Ez a hasonlat meglepően igaz gondolatot tartalmaz. A fantasztkikum az új idők gyermeke. Csak akkor született meg, amikor a szinkretikus gondolkodás — amelyben a való-

ságos és kitalált, racionális és szellemi elválaszthatatlanok — megbomlott. Csak attól a pillanattól, amikor az eredeti egység megbomlik és a valószínű és valószínűtlen mozaikjaira esik szét — csak ettől a pillanattól kezdődik a fantasztikum kialakulása. A mítoszban túlságosan hisznek ahhoz, hogy fantasztikum lehessen. A fantasztikum akkor jön létre, amikor a hit mellett megszületik a hitetlenség. Ebben az értelemben minden fantasztikum „tudományos”, a gondolkodásnak az a típusa hozta létre, amelyik a világ valóságos törvényszerűségeinek megismerésére és átalakítására hivatott.

Ebben az értelemben a maga módján az egész fantasztikum korszerű. Ez alkalommal mégis szűkebb keretek közt maradunk. Természetesen a fantasztikum története igen gazdag. Képviselői közt megnevezhetjük Lukianoszt, Rabelais-t, Swiftet és Voltaire-t is. Az irodalom önálló területe mégis csak nemrég lett.

A fantasztikum elkülönülésének bizonyos formái, amelyeket romantikusnak neveznek, már a XVIII. század utolsó harmadában megfigyelhetők. Így Franciaországban az 1770–1780-as években megjelent a „Fantasztikus utazások, álmok, látomások és kaballisztikus regények” sorozat, amely néhány tucat kötetet számlált.

A realista fantasztikum sokkal később, majd egy évszázad múltán jelent meg és keletkezését elsősorban Jules Verne-nek köszönheti.

Ezt a fajta fantasztikumot nevezzük ma tudományosnak.

Maga Verne nem használta ezt a terminust, regénysorozatának a *Rendkívüli utazások* címet adta, levelezésében pedig néha a „tudományról szóló regények” kifejezést használta. A mai orosz terminus, a „tudományos fantasztikum” a „science fiction”, azaz a tudományos belletrisztika nem pontos, de végső soron sokkal sikeresebb fordítása, amelyet először H. Gernsback használt a „Science wonder story’s” folyóiratban 1929-ben. Ezelőtt a hasonló „scientific fiction” terminussal élt. Akárhogy is volt, ez a terminus sikeresen vonatkoztatható Jules Verne munkásságára. A tudomány fantasztikummal való kapcsolata az ő munkásságában igen határozott kifejezést nyert. Maga a törekvés, hogy a realista fantasztikum számára meghatározást találjanak, azt bizonyította, hogy az irodalom különálló területeként fogták fel.

Vajon nem túlságosan különálló terület-e?

Ettől kezdve a fantasztikumnak megvolt a saját alkotó- és olvasótábora, kedvelt témái. De ez bizonyos veszélyeket is rejtett magában. Az elkülönülés, amely szükséges volt ahhoz, hogy létrejöjjön a saját folytonosság, bármely pillanatban visszajára fordulhatott. A fantasztikumot az irodalom fő áramlatától való elszigetelődés veszélye fenyegette.

A fantasztikum története arról tanúskodik, hogy ez a veszély néhányszor valóságos volt. A fantasztikum hol eljutott a fejlett esztétikai érzékkel és a korszerűség iránti fogékonysággal rendelkező olvasóhoz, hol rendkívüli módon eltávolodott tőle. Ez a veszély bizonyos mértékben rögtön a kezdeteknél érezhető volt.

A múlt század végi francia irodalomtörténetekben Jules Verne nevét egyszerűen nem említik meg. Annak az írónak, aki annyit tett az irodalom jövőjéért, nem jutott hely azokban a könyvekben, amelyek tele van tucatnyi olyan névvel, amelyek semmit sem jelentenek a számunkra. Verne nemcsak azért hullt ki korából, mert a jövőhöz, hanem azért is, mert a múlthoz tartozott.

A XIX. századi nagy európai realizmus rendkívül bonyolult dialektikus folyamat eredményeképp jött létre, amelynek során a felvilágosodás korának



realizmusa mindazzal gazdagodott, ami a romantika újjátásából fontos volt, és végeredményben egészen új típusú realizmussá alakult át. A fantasztikumban ez a folyamat nem ment végbe. A realista fantasztikum úgy fejlődött, hogy nem sajátította el, hanem áthúzta azt a sajátosan romantikus jelleget, amelyet a romantikus fantasztikumban talált. Verne mechanikusan elválasztotta Poe és a többi amerikai romantikus „materiális fantasztikumát” (Dosztojevszkij kifejezésével élve) a misztikustól és megismerhetetlentől, az előbbit felhasználta, az utóbbit eldobta, vagy közvetlenül realista szellemben átértelmezte. Jules Verne művészi módszerét tekintve semmiképp sem kritikai realista, a hatvanas években, akárcsak korábban, rendkívüli mértékben függ a felvilágosodás realizmusától, és, noha ezt a realizmust — mint ez könnyen kitalálható — megújította és a „tudományról szóló regény” sajátos feladatainak teljesítésére alkalmazta, gyökeres átalakítására nem került sor. Ez a regény, hogy a legrosszabbat mondjuk róla, rugalmatlan, nem dialektikus, nem felel meg a leírandó „tudomány századában” keletkezett bonyolult társadalmi ellentmondások elemzésének. Nem utolsó szerepet játszottak ebben Verne pozitivistá nézetei. A pozitivista rendszerben a tudomány vezető szerepet tölt be, és lehetetlen, hogy a tudomány olyan hívét, mint Jules Verne, ez ne vonzotta volna. A pozitivisták elképzelése a haladás jellegéről és menetéről azonban szélsőségesen anti dialektikus. Pontosan megkülönböztetve az erkölcsi és az anyagi haladást, a közöttük levő ellentmondást nem látják. Az erkölcsi haladás, a pozitivisták szerint, a civilizáció haladásával együtt történik, időnként legfeljebb egy kicsit elmarad attól. A polgári társadalom keretein belüli anyagi haladás számunkra az emberiség erkölcsi és társadalmi tökéletesedése legigazibb feltételének tűnik. A romantikának, amelyet áthatott a szenvedéllyel és tragikummal teli világ széthullásának érzékelése, nincs semmilyen érintkezési pontja ezzel a lapos doktrínával.

A hetvenes években a „garantált haladás” — az erkölcsi és anyagi civilizáció együttes haladása — pozitivista koncepciója ellenállásba ütközött. Bulwer-Lytton *Eljövendő faj* és Butler *Edgin* című műve olyan alkotások, amelyek az anyagi haladásban rejlő veszélyekről szólnak. 1895-ben megjelent Wells *Időgépe*. Negyedszázad elegendő volt, hogy a probléma megérjen és a dolgok új szemlélete a maga teljességében és kompromisszummentességében kifejezést nyerjen. Az erkölcs és a civilizáció semmilyen együttes haladásáról nem volt már szó. Ellenkezőleg, Wells az ifjúság minden hevességével azt bizonygatta, hogy egy igazságtalan társadalmon belül fejlődő anyagi civilizáció az emberiség pusztulásához vezet.

A civilizáció jövőbeli fejlődése ugyanennél az oknál fogva soha nemlátott drámaiságra tett szert. A nyolcvanas évektől kezdődően egyre jobban bebizonyosodik T. Huxley elmélete, amely szerint a világmindenség és az ember állandó küzdelemben állnak egymással. A természet determinált, ok-okozati összefüggéseknek van alárendelve, kíméletlen és embertelen. Az ember ezzel szemben a természet előtt ismeretlen erkölcsi fogalmak szerint él, és annál inkább ember, minél inkább diadalmaskodik benne az erkölcsi értékek rendszere. A természet feladata elfojtani az emberben az emberit, újra alávetni az állati ösztönöknek és elpusztítani, amit kezével teremtett. Az ember feladata megvédelmezni saját magát és keze alkotásait.

A természetfilozófiai rendszernek társadalmi vetülete is volt. Az „állati individualizmus” kifejezés Huxley szájában szó szerint értendő, a kapzsi burzsoáz az ő számára nem teljesen emberi lény. Az a szilárdság, amelyet a

civilizált társadalom tagjaitól követel, a „szolgálat morálján” alapul, amely ellentétes a „szerzés moráljával”. Olyan fogalmak, mint „civilizáció” és „kollektivizmus”, az ő számára majdnem azonos jelentésűek.

Huxley koncepciója még nyíltabb társadalmi formában is behatolt a fantasztikumba. Huxley elutasította a munka és a tőke antagonizmusának még a gondolatát is. Tanítványa, az ifjú Wells határozottan nem értett egyet vele. Mindketten, tanító és tanítvány, elutasították a pozitívizmust, túlléptek rajta, de félúton elváltak egymástól. Huxley annak ellenére, hogy kollektivistá álláspontra helyezkedett, még annak a gondolatát sem tűrte, hogy elveit szocialista szellemben magyarázzák. Wells látta, hogy ezek az elvek továbbfejleszthetők a szocializmus irányába, noha szocializmusa még azokban a korai időkben is meglehetősen következtetlennek bizonyult. De az a készség, hogy a világot a szocialista gondolat kategóriáiban fogja fel, mint művészt sok tekintetben alakította őt. A szocializmus rendkívüli méreteket adott gondolkodásának, támogatta és irányította a társadalom átalakítására irányuló törekvéseit. És ezzel együtt a biológia — az a szó, amely akkoriban körülbelül ugyanúgy szolgált az „újító tudás” szinonimájául, mint századunk közepén a „kibernetika” — tekintélyével megerősítette a mozgalom és a harc törvényeit, mint olyan törvényeket, amelyek a világ egészére jellemzőek. Attól kezdve nemcsak a jövő rejtett magában ismeretlen veszélyeket. A történelem bármely szakasza a harc mezejének bizonyulhatott az embert fogva tartó múlt és a jövő között. Ez a harc ugyanúgy folyhatott a világmindenség térségein, mint az egyes ember lelkében. A művész tekintetével átfogott világ rendkívüli idő- és térbeli terjedelmet és rendkívüli mélységet öltött.

Ebben a szinte lehetetlenségig drámai és határtalan világban elkerülhetetlen volt, hogy a romantika feltámadjon. Minden ezt segítette elő — még az időnek azok a tendenciái is, amelyeknek látszólag ártalmára kellett volna lenniük.

1902 januárjában Wells *A jövő felfedezése* címmel előadást tartott, amelyben azt igyekezett meghatározni, szerezhetünk-e ismeretet a jövőről és, milyen lehet ennek az ismeretnek a jellege. De kiindulásnak Wells azt javasolta, hogy gondolkodjunk el a múltba hatolás kérdésén. A mai ember számára, mondja Wells, a múltnak három fajtája létezik. Az első a „személyes múlt”, amelyet emlékeinkből szűrtünk le. Nagy hitelességet várunk ettől a múlttól nem lehet, azonban érzelmileg színezett, általunk átalakított, és ezért a legközelebb áll a világról való olyan elképzeléshez, amelyet a szépirodalom hoz létre.

A másik múltat történelminek nevezhetnénk. Ez kiterjedtebb, már nem az ember, hanem az emberiség emlékezése. A személyes csatlakozás mértéke a múltnak ehhez a fajtájához kisebb. A harmadik múltat, Wells, „tudományosnak” nevezi. Ezt a tudomány szolgáltatja számunkra, amely képes behatolni azokba az időkbe, amikor nemhogy ember nem volt még, de a szerves élet sem létezhetett. A szubjektív, az érzelmi, a művészi elem itt teljesen eltűnik. S mivel a jövőben senki sem járt közülünk, folytatja Wells, kutatása csak tudományos módszerrel lehetséges. A tudomány rövidesen vállalkozik a jövő rendszeres kutatására.

Mint ismeretes, így is történt. A XX. században új tudomány született, a futurologia, amely valóban a jövő rendszeres kutatásával foglalkozik. De nem következik-e Wells szavaiból, hogy a fantasztikumnak az a sorsa, hogy csak meglehetősen távoli viszonyban legyen az irodalommal? Valóban, hisz a

fantasztikum a jövővel foglalkozik, és vajon ez a jövővel való foglalatosság nem szakít-e el bennünket minden szubjektívtól, érzelmitől, művésztől?

Ha az utóbbi évszázadok fantasztikumát vizsgáljuk, ebben van igazság. A fantasztikum egyre inkább a jövőbe pillant és elkerülhetetlenül átveszi a prognosztikára jellemző elvontság bizonyos hányadát. Bacon fantasztikuma (*Új Atlantisz*) már teljes egészében a prognosztikához tartozik. A prognosztika Jules Verne érdeklődésének számos regényében központi tárgya. Az eljövendőkből az emberiség érdeklődése a jövő, következésképp a fantasztikum iránt aligha csökken, inkább növekszik. Nem következik-e ebből, hogy a fantasztikum mint művészi tevékenység válfaja közeli pusztulásra van ítélve?

És nem került-e kilátástalan helyzetbe: ugyanaz a tudomány, amely megnyitotta előtte az irodalom más fajtái számára hozzáférhetetlen területet és ezzel különösen korszerűvé tette, pusztulással fenyegeti.

Kétségtelen, hogy megőrizve azt a hatalmas ösztönzést, amelyet a tudomány adott a fantasztikumnak, valamelyest el kellett határolnia magát tőle, meg kellett menekülnie nivelláló hatásától. Egy kiút volt: a Verne által elvezített, de a romantikusok által megőrzött szemléletes fantasztikumhoz való visszatérés. A romantikának maga a tudomány segített visszatérni a fantasztikumhoz.

Ezt érezte a fiatal Wells. Az új fantasztikum stílusa lényegében már az ő korai munkásságában alakult ki.

1888-ban Wells megírta első tudományos fantasztikus elbeszélését *Az idő argonautáit*, amely romantikus mű volt. Az átdolgozás során, amely hét esztendő telt igénybe, az „Argonauták” realista alkotás lett, noha ennek az új realizmusnak a romantikus alapja nem tűnt el teljesen, csak átalakult. Az utolsó változatban minden módosult, még a cím is, az „Argonauták”-ból *Időgép* lett. E regény megjelenésével kezdődik az új fantasztikum története.

Jules Verne fantasztikuma, ha lehet ezt a kifejezést használni, „tárgyi” fantasztikum volt. Jules Verne rendkívül tökéletes (és ebben az értelemben fantasztikus) gépeket és szerkezeteket adott hősei kezébe, és ennek köszönhetően rendkívüli (fantasztikus) helyzetekbe állította őket.

Wells Jules Verne fantasztikumának jónéhány módszerével rendelkezett, de fantasztikumának esztétikai alapja más jellegű. Wells fantasztikus kifejező eszközöket használt, amelyek gyökerei a romantika talajába nyúltak, de tolla alatt realista szellemben átalakultak.

Az *Időgép*ben Wells fantasztikumának ez a kettős jellege teljes határozottsággal jelent meg. Elsősorban a „földalatti világ” képében, amelyet az Idővándor fedezett fel abban a században, amikor az emberiség morlockokra és eloiokra oszlott. A morlockok fehéres, hajlott alakja, vad viselkedésük, a sötétben vörös fénnel izzó szemük felidézi a népi fantázia szülte valamennyi infernáliát és azok színhelyét, a poklot. És mégis ez „ipari” pokol, a maga „pokolkonyhájával”, ahol a sötétségben elképzelhetetlenül bonyolult gépek dübörögnek, a maga „pokolbéli ebédlőjével”, ahol a morlockok a horgannyal bevont asztalokon feldarabolt emberhúst fálnak. Romantikus ábrázolás ez, amely mélyen a népi tudatba és a folklórba gyökerezik, és ennek ellenére mégis tökéletesen mentes a hagyományoktól. A pokol jobbára modern részletekből lett újrateremtve. De éppen a romantika adott a képnek átható színezetet és teljességet, segítette elő, hogy mindezek a részletek egységes fantasztikus képpé álljanak össze. Lényegét tekintve, Wells a fantasztikus irodalomban ugyanazt a szerepet játszotta, mint a maga idejében a nem fantasztikus irodalomban

Balzac és Dickens. Ha észrevehető késéssel is, de a fantasztikumban is lezajlott az a folyamat, amely azonos a nem fantasztikus szférában fél évszázaddal korábban végbement folyamattal: a felvilágosodás korának realizmusa és a romantika összeolvadtak, kölcsönösen hatottak egymásra, átalakultak és új formát hoztak létre.

E gondolatot folytatva rámutathatunk arra, hogy a kritikai realizmus módszerét megteremtő folyamat lényegében Wells munkásságában fejeződött be, és terjedt át az irodalomnak arra területére is, ahol addig a régi, felvilágosodás korának realizmusa tartotta magát. Fontosabb azonban megjegyezni, hogy Wells módszere már a múlt század kilencvenes éveiben létrejött. Ha Wells meg is ismételte elődei kísérletét (és ő, mint tudós nagyon jól tudta, hogy a kísérlet megismételhetősége igaz voltának bizonyítékául szolgál), akkor más időben és más körülmények között tette ezt. Módszere nem volt teljesen azonos a század közepi kritikai realizmus módszerével, nem jelentette annak egyszerű átvitelét a fantasztikum szférájába. Módszerén nyomot hagytak — igaz, sajátos, a fantasztikum által közvetített formában — a XX. század realizmusának bizonyos vonásai és mindenekelőtt az a képesség, hogy a jövő szemszögéből tekintsünk a jelenre. A múlt század vége szülte a valami újhoz, bizonytalanhoz, csábítóhoz és ijesztőhöz való nagy átmenet érzését. Nem kizárólag a fantasztikum írók ítélték meg a jelent a jövő szemszögéből. És ha a XIX. század kritikai realistái képesek voltak az újat a régihez való viszonyában látni, akkor most a jelen történelmi megközelítésének maga az értelme változott meg — a ma „régí” lett. Hisz mi más a *Forsyte Saga*, a *Jean-Christophe*, a *Thibault-család*, mint a jelenről szóló történelmi regények? Ezeknek a realista eposzeiknek a mai napnak a történelem múlt pillanataként való felfogása ad új minőséget. A jövőnek ezt az állandó jelenlétét H. G. Wells érzékelte a legnyíltabb formában.

Wells még egy vonatkozásban nem késelt el végrehajtani felfedezését. Manapság mindinkább elismerik azt a gondolatot, hogy a romantikus világszemlélet és még inkább a romantikus technika „bizonyos értelemben bekerültek a XX. század új realizmusának ötvözetébe”.<sup>3</sup> A romantikus világszemlélet és technika szükséglete már akkor érzékelhető volt az irodalomban, amikor az új realizmusnak még csak az alapjait rakták le. Úgy gondoljuk, hogy bizonyos mértékben, ennek köszönhetik megjelenésüket a neoromantikusok. Ez paradox módon nyilvánult meg a forma fejlődésében a naturalistáknál, akik elutasították a romantikus módszert és ezzel együtt mindazt, amit a kritikai realizmus a romantikából átvett. Mint ismeretes, a XIX. század végi naturalista írók idővel igen élesen megéreztek az általuk létrehozott kifejező eszközök egysíkúságát. Ily módon nem volt meg a balzaci méret — a hitvány egyszerűen hitványként jelent meg és nem mint grandiózusan hitvány. Ekkor szimbolikus képeket alkottak. A szimbólum a hétköznapivá süllyedt valóság megmentésére szolgált. Bizonyos esetekben ez annak kísérlete volt, hogy kijussanak a mereven kijelölt valóság határain túlra. Így például Frank Norris a *Polipban* miközben megmutatta a kapitalista rablást, valahogy ki akarta fejezni annak a reményét, hogy a mohó szörnyetegek uralma nem tart örökké. A regény végén a farmeroktól elrabolt vetőmag áradata a hajó gyomrában rázúdul és megfojtja a rablók vezetőjét.

<sup>3</sup> Д. Затонский: Роман карьеры и XX. век. Вопросы Литературы, 1968. № = 9. 156.



Wells fantasztikuma kísérlet volt arra, hogy a művészi képnek visszaadja többjelentésű voltát és a benne levő lehetőségek révén az általánosításig növelje. Hogy végrehajtsa ezt a feladatot, a naturalisták által megvetően lenézett romantikához és a neoromantikusok által félretolt megszokott köznapi valósághoz fordult.

Ez a két ok — a XX. század fantasztikumának eredendő genetikus ketőssége és a XX. század egész irodalmának a romantikával szembeni „védtelensége” — vezetett ahhoz, hogy a modern fantasztikumban a romantikus elem olyan könnyen elkülönül. Erre számtalan példa van.

Walter Scott a *Perth szépe* című regényében leírja a „koporsópróba” ósi szokását. Ez a szertartás abból állt, hogy a gyilkossággal gyanúsított embernek oda kellett mennie a meggyilkolt koporsójához, meg kellett hajolnia, és esküdnie kellett mindenre, ami a hét nap és hét éjszaka alatt teremtetett, égre és pokolra, a paradicsombeli helyére, az úristenre, minden létező teremtetőjére, hogy tiszta, és nem szennyezi a véres tett, amelyet ezen a testen elkövettek. Végül bizonyságképpen keresztet kellett vetnie a halott mellére. A holttest ekkor jelezte, hogy bűnös-e vagy ártatlan. Ha a holttesthez a gyilkos közeledett, az áldozat testéből feltört a vér.

Abe Kobó, mai japán író *A negyedik jégkorszak* (1958) című regényében a holttest szintén a gyilkosra vall. Ez alkalommal a bűnös leleplezésének művelete Walter Scottnál is jóval romantikusabb formában történik. A „holttest stimulációja” után (részletesen le van írva) az elhunyt személyiségét átadják egy gépnek, és a gép az ő hangján, az ő nevében (a gép valóban annak az embernek érzi magát, akinek a nevében beszél) beszélget a nyomozóval. Könnyű észrevenni, hogy a gép ebben az esetben nem tért le a romantikus hagyomány útjáról. Ellenkezőleg, korszerűsíti a hagyományt és elősegíti megjelenését.

Lem *Solaris*-ában az idegen égitesten elhelyezett tudományos állomás munkatársainak hús-vér szellemek jelennek meg: valamikor élt emberek furcsa alakjai, akiket a gondolkodó óceán, a bolygó egyetlen „lakosa” támasztott fel. Az óceán kiszűrte őket azoknak az embereknek a tudatából, akik ők maguk. A *Solaris* a mai tudományos fantasztikus irodalom egyik legromantikusabb alkotása. Mindamellet a történet megalapozása tudományos jellegű (természetesen abban az értelemben, ahogy ezt a kifejezést a tudományos fantasztikumban használják), és a szerző, elbeszélve a bűn és bűnbánat történetét, hőseit arra kényszerítette, hogy az el nem múló, tárgyiasított emlékezéssel szemtől szembe szenvedjenek, amivel a kezdődő kozmikus korszakkal kapcsolatban arra akarta figyelmeztetni az olvasót, hogy a „csillagok közt az Ismeretlen vár ránk”. Lem egy másik művében, a *Lymphater utolsó képletében* a hős szigorúan tudományos módszereket alkalmazva, egy gépet alkot, amely a személyiség minden ismertetőjegyét magán viseli, és gyakorlatilag mindenható.

A kutató gondolat ilyen változásait már T. Huxley megjósolta, aki 1892-ben ezt írta: „Anélkül, hogy kilépnénk az ismert analógiák köréből, a kozmosz könnyen benépesíthető egyre növekvő mértékben tökéletes lényekkel, amíg el nem érünk valamit, ami gyakorlatilag megkülönböztethetetlen a mindenhatóságtól, a mindenütt jelenlevéstől és mindentudástól.” Emellett, folytatta Huxley, „ha annak az elismerése, hogy egy bizonyos tárgy létezhet, azonos lenne létezésének bizonyítékával, az efféle analógia igazolhatná a mosztani természetfeletti teológiánál és demonológiánál nem kevésbé csodálatos naturalisztikus teológia és demonológia elméletét, és elősegítené, hogy a Marsot

és a Jupitert élő alakokkal népesítsük be, amelyekkel a földi biológia semmilyen megfelelőt nem tud szembeállítani.”<sup>4</sup>

Az ilyen „naturalisztikus teológia és demonológia” nem ritka a mai fantasztikumban. Wells nyitotta meg előtte az utat. Jules Verne-től eltérően, aki irodalmi virágkorában úgy vélte, hogy az alapelvek már fel vannak tárva, és nincs más hátra, mint kidolgozni a részleteket és megtalálni az ismert és vitathatatlan tudományos igazságok lehető legjobb technikai alkalmazását, Wells úgy vélte, hogy a haladás során maguk a tudományos elvek is változnak. De ha ez így van, akkor a mai csoda holnapra megszokott fogalom lehet, hisz a tudomány gyakorlatilag megnyitotta az emberiség örökös létezésének lehetőségét, tehát a gyakorlatilag is örök, évmilliókra kiterjedő és egyre gyorsuló haladást. Ha így van, a fantasztikum íróknak jogukban áll, hogy a csodálatos sajátos logikájához folyamodjanak. Most — Asimov szerencsés kifejezése szerint — bármely mítoszt fantasztikus történetté lehet alakítani, ha az istenek beavatkozását a technika beavatkozására cseréljük fel. A fantasztikum írók szívesen élnek ezzel a lehetőséggel. Az olyan elbeszélés, amelyben hemzsegnek a műszerek és gépek, akár olyanok, amelyeket még nem gyártanak tömegesen, régimódinak tűnhet számukra. A csodáról szóló elbeszélés pedig teljesen modernnek. A technika öregszik, a varázslat nem. A varázslat a tudomány segítségével sajátos formát ölt, hogy a világban éljen, ahonnan a másvilági erők kiszorultak.

Egyes fantasztikum írók különösen vonzódnak a naturalista demonológiához. R. Shakley jogában állónak tartja, hogy tudományos fantasztikus íróként a csodalámpa tulajdonosának parancsára születő dzsinnekről írjon, mivel közvetlenül emellett a távszállításról, azaz az anyagi testek rádió-, telefonon vagy más még ismeretlen közvetítő csatornán való továbbításának folyamatáról van szó, amelyet N. Wiener tudományosan megalapozott. A dzsinnekről szólva egyszerűen humoros vetületbe fordít teljesen reális és mindenki által ismert dolgokat. Ugyanúgy tudományosan (igaz ugyan, hogy csak szigorúan elméletileg) megalapozottnak bizonyult a hasonmás megjelenésének lehetősége. Miután 1951-ben a jelenkor egyik legnagyobb matematikusa, J. Neumann bebizonyította egy olyan gép megteremtésének lehetőségét, amelyik képes létrehozni bármilyen más gépet, így saját magát is, a hasonmás megkapta a tudomány sajátos szentesítését. Az idő fantasztikuma, amelyet a modern fantasztikum annyira kedvel, szintén életre hívta a hasonmást: visszatérve az idő valamely szakaszába az ember minden nehézség nélkül találkozhat saját magával, legfeljebb nem negyven-, hanem harmincéves énjével. Végül a hasonmás olyannyira életrekel a modern fantasztikumban, hogy a humoros fantasztikumban sikerült megteremtenie saját hasonmását. Hőseivel (például Lemnél) számos komikus kaland és félreértés történik a hasonmásukkal való véletlen találkozás következtében.

Nem ütköztünk-e itt még egy paradoxonba, ezúttal irodalomtörténetibe? Hiszen ha a „tudományos fantasztikum” kifejezés nem több, mint a modern realista fantasztikum elnevezése, akkor vajon nem különös-e, hogy egy bizonyos pillanatban a tudomány elkezdi aláásni a realizmus jogait és a romantikáét segíti?

Úgy véljük, hogy ez még így sincs így. A modern tudomány valóban meg-

<sup>4</sup> T. H. HUXLEY: Controverted Questions. In: T. H. HUXLEY: Science and Christian Tradition. D. Appleton and Co., N. Y., 1899. 39—40.

ingatja a realizmus jogait, de nem minden realizmusét, csak a Jules Verne-féléét. A tudomány nemcsak az említett okok miatt teszi ezt, hanem azért is, mert maga is megszűnik annak a szigorúan logikai rendszernek lenni, ami volt, amikor még „csak fejlett józan észnek” hívták. Mindjobban beléhatolnak a statisztikai és valószínűségszámítási módszerek, mindinkább szakít a múlt megmaradt nézeteinek felfogott „józan ésszel”. Ez az, ami saját szelleme következtében elfogadhatatlanná teszi számára a Jules Verne-i realizmust. De nem a realizmust általában. S ha a tudomány segít is a romantikának, hogy behatoljon a modern fantasztikumba, akkor ezt csak a realizmus, csak a modern realizmus érdekében teszi.

A romantikának a tudománnyal való szomszédsága nem az utolsó évek eredménye. Ilyen példákat már Mary Shelley *Frankenstein*jében is találunk. S ha a mi időnkben ez a folyamat erősödött, akkor a legfőbb oka ennek az, hogy a romantika állandó jelenléte életbevágóan szükséges a modern fantasztikum számára.

Ákármilyen paradoxonnak is hat, de éppen a romantika segíti a modern fantasztikumot, hogy realista fantasztikum maradjon.

Az *Időgép* realista jellegű folytatását, mint említettük, elsősorban magának Wellsnek a munkásságában találta meg. Művészetének ingája az *Időgép* után a romantika irányába lendült (*Dr. Moreau szigete*), majd a naturalisztikus realizmus irányába (*A láthatatlan ember*), és végül a *Világok harcánál* állapodott meg, annál az alkotásnál, amely a XX. század realista fantasztikumának sajátosságait a legteljesebben fejezi ki. A szintézis azonban, amelyet a *Világok harcában* ért el, nem volt szilárd. A következő regényben — *Mikor az alvó felébred* — már határozottan mutatkozik bizonyos esztétikai kétsíkúság. A XXI. század városát Wells naturalista konkrétsággal és egysíkúsággal ábrázolja. Ezzel ellentétben, az *Alvó* alakjának bizonyos, a keresztény szocializmus szellemében fogant szimbolikus jellege van. A fantasztikus képszerűség eltűnt. Helyét a naturalista leírás és az ennek ellensúlyozására hivatott szimbólum foglalták el. Az *Emberek a Holdon* egy pillanatra visszatért bennünket a szintézishez (noha ez már nem olyan teljes, mint a *Világok harcában*). Az *Istenek eledelében* ez a szintézis ismét kész arra, hogy széteszen. A XX. század fantasztikuma, mint mondtuk, realista minőségét a több jelentésű, általánosító erővel megtöltött képekből, alakokból meríti, mint amilyenek Wells morlockjai és eloiokjai, Mars-lakói és szelenitjei. De ez az ábrázolás genetikus kapcsolatban áll a romantikával. Másrészt, ezt az ábrázolást, mint az idő megmutatta, az a veszély fenyegeti, hogy konkrét leírásra és elvont, mesterséges szimbólumra esik szét. Szüksége van a romantika állandó injekciójára, ami fokozza életerejét.

Emellett igaz az is, hogy a romantika, amely a realista fantasztikumból áradó atmoszféra egy részét képezi, minőségileg különbözik az olyan jelenségektől, amelyek formájukat és eredetüket tekintve sokban hasonlítanak rá. Ez a romantika — amely a realista fantasztikumnak nevezett dinamikus egész egyik eleme — elkülönülhet, de a fantasztikum vonzási terében marad, és bármely pillanatban képes az egyesülésre. A vonzás erői itt mindig hatnak.

Más esetekben inkább a taszító erők működnek.

A fantasztikum (valóságos vagy látható) nemcsak az ismertetett irodalmi jelenségek csoportjára jellemző, hanem a modernizmus bizonyos formájára is. Noha a modernista fantasztikum ugyanabból a valóságból nő ki, mint a realista, és ezért van, amiben közel állhat hozzá, attól lényegében mégis különbözik.

Itt sok függ a művésznak a világgal szemben elfoglalt pozíciójától. A világmindenséget, Becher kifejezésével élve, tekinthetjük „káosznak a káosz szemszögéből”. És ezzel ellentétben igyekezhetünk támpontot találni ezen a káoszon kívül, és akkor a világépület részecskéinek rendezetlen „Brown-féle mozgása” mögött kirajzolódik egységes képe. A mozgásba lendült világ előtti félelmünkben elképzelhetjük mint értelmetlen összevisszaságot, és ezzel ellentétben, akármilyen nehéz feladat is, igyekezhetünk meglátni a világmindenség mai, elképzelhetetlen méretekig tágult valóságos mozgását.

A mai realista fantasztikum Nyugaton jogosan nevezi magát tudományosnak. Ebben nem „a tudomány vívmányainak irodalmi formában” való kifejezésének kényszerűsége fejeződik ki, hanem valami más és egyúttal összehasonlíthatatlanul több. A mai realista fantasztikum kapcsolata a tudománnyal mindenekelőtt abban fejeződik ki, hogy olyan nézetek rendszeréből nő ki, amelyet időnként tudományos humanizmusnak vagy másképp a felvilágosodás mai változatának neveznek. A mai realista fantasztikum ebben találja meg a „káoszon kívüli” támpontot. Eckermann írja le Goethe igen érdekes beszélgetését Hegellel. Goethe szavainak, hogy a dialektikát gyakran arra használják fel, hogy a hamisat igazra és az igazat hamisra forgasák ki, Hegel azt vetette ellene, hogy ez csak szellemileg beteg emberekkel történik meg. Goethe azonban nem fogadta el ezt az ellenvetést. „Azért tartom én sokra, szólt Goethe, a természet bűvárátát, mert ilyen betegséget nem enged felszínre jutni. Itt ugyanis a végtelen és örök igazsággal van dolgunk, ami mindenkit, aki tárgyának megfigyelésében és kezelésében nem jár el tisztán és becsületesen, rögtön mint méltatlant eltaszít magától. És bizonyos vagyok benne, hogy sokan, akik a dialektikába belebetegedtek, szerencsés gyógyulást lenének a természet tanulmányozásában.”<sup>5</sup>

Ez a tudomány értelme a mai realista fantasztikum számára Nyugaton. Ez a fantasztikum azért is viseli a tudományos elnevezést, mert az általa felhasznált részleges tudományos feltételezések minden pontatlansága ellenére a tudománynak a világról alkotott általános szemlélete hitelességének garanciájául szolgál. Igaz, számos hipotézise nem rendelkezik az abszolút igazság erényeivel, de éppen a tudomány fejlődése készítette a világról alkotott ilyen típusú tudás elérhetetlenségének megértésére. Ezenkívül — és ez a fantasztikum számára rendkívül fontos — az abszolút igazság elérhetetlenségének tétele magában foglalja számos, időnként ellentétes természettudományos koncepció létezését. A kritikai realizmus célul tűzte ki az embernek a társadalmon és a társadalomnak az emberen keresztül való ábrázolását. A tudományos fantasztikum képlete szintén kéttagú, de másképp hangzik: „A világot az emberen, az embert a világmindenségen keresztül ábrázolni”. Wells szerint az ember ábrázolását a világ teremtésénél kell kezdeni és az örökkévalósággal kapcsolatos elvárásokkal kell befejezni. Az ilyen méretek soha nem lehetnek helyénvalóbbak, mint abban a korban, amikor az ember tevékenysége elérte a globális méreteket és az ember fejlődésének kozmikus szakaszába lép.

A romantikus jellegű mai fantasztikum a világot ugyanezekben a méretekben igyekszik látni. A realista fantasztikumnál nem kisebb, sőt, ha lehet nagyobb mértékben tart igényt a létezés egészének megragadására, és ez az igénye annyival megalapozottabb, hogy ebben az értelemben meglehetősen mély és szilárd hagyományokkal rendelkezik. Emellett korántsem mindig

<sup>5</sup> J. P. ECKERMANN: Beszélgetések Goethével. Bp., 1956. 140.

köti magát a maga régi formáihoz. Az őszövétségi ördögre többé nincs szüksége. Már régen lomtárba adta az összevásárolt szarvakat, patákat és egyéb megszokott attribútumait. Mégis a realista fantasztikumtól való eltérése kardinális jellegű.

A hagyományos jellegű mai romantikus fantasztikum a világ megragadására irányuló törekvése során felfedezi, hogy a világban két létezés van, hogy a világ kétarcú. A létezésnek ez a két formája: az anyagi és szellemi, elvileg összeférhetetlenek, és az embernek, aki előtt feltárult a másik létezés, választania kell. A valóságos világban, hacsak nem akarja szellemiségét feláldozni mindenképp egyedüllétre van ítélve. Egy másik világhoz való csatlakozás a legteljesebben a halálon keresztül valósul meg.

Az ilyen fantasztikum példái manapság elég ritkák, de figyelemreméltóak. Óriási hagyomány áll mögöttük, amely gyakran a vallásos mítoszon keresztül közvetített emberi elképzelések egész rendszerével kapcsolatban van, amely az emberiség történelme folyamán roményeinek és kiábrándulásainak sokaságát szívta magába. Ezért ezt a fantasztikumot „vallásos fantasztikumnak” nevezni, ahogy rendszerint ezt Nyugaton az irányzat legfigyelemreméltóbb példányával, az 1968-ban elhunyt C. S. Lewis *A hallgató bolygó, Perelandra, Fenyegető erő* c. trilógiájával kapcsolatban teszik, semmiképp sem jelenti a kérdés megoldását. Lényegében itt a romantikus fantasztikum modern változatával van dolgunk.

A hasonló típusú fantasztikum esztétikai eltérése a realista fantasztikumtól igen szembetűnő.

A XIX–XX. század fantasztikuma mint „egyetlen premisszára” épülő fantasztikum alakult ki. Az ilyen művekben a cselekmény alapját általában egyetlen fantasztikus feltevés képezi, amelynek „igaz voltát” a továbbiakban minden lehetséges eszközzel bizonyítják. Ez a fantasztikus feltevés lehetőséget ad az események és elmélkedések láncolatának kibontakoztatására. Ez utóbbiak, amennyiben az eredeti premissza logikáját követik, „megtanítják” az olvasót erre a premisszára és ezzel sajátos módon bizonyítják annak helyességét.

Ahhoz a gondolathoz, hogy az „egyetlen premissza” elve lényeges határt von a fantasztikum különböző fajtái közé, már Walter Scott eljutott.

Noha Mary Shelley *Frankenstein*-jében „a gondolkodó és érző lénynek a technikai kitalálás segítségével történő megteremtése a fantasztikum területéhez tartozik — írta Hoffmannról szóló cikkében —, a legnagyobb érdeklődést nem Frankenstein csodálatos teremtmése kelti, hanem azok az élmények, érzések, amelyeknek a szörnyet természetesen jellemezniük kell, ha ez a szó egyáltalán helyénvaló a hős életének annyira természetellenes eredetét és formáját illetően.” Az ilyen fantasztikummal Walter Scott az olyat állítja szembe, amelyik „magát nem köti hasonló feltételhez és egyetlen célja a közönség megdöbbentése a csodatevéssel. Szeszélyes fantomok, akiknek csínyjei céltalanok és értelmetlenek, és igazolásukat egyedül rendkívüliségükben találják meg, az olvasót elcsábítják és letérik az útról.” Nem mondható, hogy Walter Scott elég mélyen megértette volna Mary Shelley és Hoffmann művészi elveit. Fejtegetésében elég sok a naiv elem. Az egyetlen vagy több premisszás elv önmagában vett jelentőségét, mint elválasztó elvét azonban megragadta.

Száz egynéhány évvel később Wells újra hangsúlyozza az „egyetlen premissza” elvének jelentőségét. A *Hét híres regény* című gyűjteményéhez írt előszavában ezt írja: „Visszajukra fordított embereket, antigravitációt vagy

súlyzó alakú világokat bárki kigondolhat. Érdeklődést akkor kelt, amikor mindezt lefordítják a köznapok nyelvére és az összes efféle csodákat teljesen kisöprik . . . Ott, ahol minden megtörténhet semmi sem kelt érdeklődést. Az olvasónak el kell fogadnia a játékszabályokat, és a szerzőnek, amennyire a tapintat engedi, minden erejét össze kell szednie, hogy az olvasó beleélje magát fantasztikus hipotézisébe. Az élethű feltételezés segítségével ki kell kényszerítenie óvatlan engedelményét, és mindaddig folytatni az elbeszélést, amíg az illúzió tart . . . A részleteket a mindennapi valóságból kell venni . . . azért, hogy megőrizhessük az eredeti fantasztikus premisszához való, legszigorúbb hűséget, mivel minden felesleges kitalálás, amely túlmegy keretein, az egésznek a buta fantáziálás árnyalatát adja.”

Az „egyetlen premissza” elve Wells szerint az egyetlen lehetséges a fantasztikum egésze számára. A fantasztikus világ, „ahol minden megtörténhet” (mint előtte Walter Scottnál) egész egyszerűen érdektelennek, butának és ezért a létezésre nem jogosultnak tűnik a szemében. De joggal vagy jog nélkül — ez a világ létezik. A maga idejében a preromantikusok hozták létre Angliában és Franciaországban, a romantikusok Németországban, majd az abszurd szerzők keltették újból életre.

Valóban igaz-e, hogy ebben a világban „minden megtörténhet”? Természetesen nem. Minden képtelenség sajátos logikának van alárendelve. De a preromantikusok dualizmusa és az abszurdszerzők hangsúlyozott relativizmusa másféle esztétikai elvet diktál nekik —, a több premisszás elvet. Ha a pluralizmus elve nem esik egybe a végtelennel, és ha a premisszák tetszés szerinti mennyiségben való felhasználását elég szerényen alkalmazzák, ennek nincs semmi jelentősége. Az a fontos, hogy itt maga az „egységes premissza” elve, a felvilágosodáshoz visszanyúló elv hangsúlyozott.

Ennek az elvnek a jelentősége semmiképp sem korlátozódik az esztétikai szférára. A felvilágosodás alkotóinak azon törekvésén alapul, hogy megtalálják a világ egységes érzelmi (érzékletes) interpretálásának elvét. Ezzel ellentétben pedig, a több premissza szükséglete a fantasztikumban a felvilágosodás reakciójaként született meg. A realista fantasztikum az élet formáinak sokféleségét az egységes természet végtelen gazdagságával magyarázza. A romantikus fantasztikum pedig azzal, hogy a világban sok egymással nem harmonizáló törvény működik és a világ nem egységes. Ez a világmindenség egyetlen általános törvényt ismer — a törvénytélküliséget.

Ugyanannak az írónak — aki hol az egyik, hol a másik elvet alkalmazza — a művei is egymástól nagyon távolállók lehetnek.

Arról van szó, hogy a tudományos fantasztikum a rajta kívüli művészetel igen bonyolult viszonyban áll. A tudományos fantasztikum igen hangsúlyozottan tudja kifejezni kora művészetének ezt vagy azt a tendenciáját. Ez a képessége a természetéből ered. Az információelmélet szerint a legnagyobb mennyiségű információt a váratlan közlés hordozza. A fantasztikus közlés pedig a megszokott formájú élethez képest „váratlan”. Ez az oka, hogy a fantasztikumnak kisebb szüksége van módszerei megújítására, kevésbé van alávetve a stílus általános dinamikájának. A fantasztikum, irodalmi értelemben, teljesen konzervatív. Ugyanakkor a megismerés a fantasztikum számára, amennyiben irodalom, csakis olyan lehet mint minden más irodalom számára — azaz művészi megismerés, ez pedig összefügg a stílus változásával.

Ezenkívül a wellsi fantasztikumot a számára kötelező „egyetlen premissza” a hagyományos nem fantasztikus irodalomtól szembetűnően elhatárolja.

Az „egyetlen premissza” a mű legfontosabb formaképző eleme. Ezt vagy azt a fantasztikus feltevést felállítva, az író a továbbiakban nem rendelkezik szabadon regényében. Minél fantasztikusabb ez a premissza (és a lehető legfantasztikusabbnak kell lennie, hiszen ettől függ, hogy való-e fantasztikus regénybe), annál nehezebb megalapozni. Minél nehezebb megalapozni, annál inkább kell a regény minden részletének ezt a feladatot szolgálnia.

A lehetőségek ezen a téren elég nagyok. A fantasztikus premissza „valóságosságának” sajátos bizonyítéka lehet a feszült, matematikailag pontosan kiszámított cselekmény, amely annál helyénvalóbb az ilyen alkotásokban, mivel a detektívregény néhány jellemzője azonos a fantasztikumával. A fantasztikum is, a detektívregény is sajátos „határhelyzet esztétikára” épül. A kalandos irodalom, részben a detektívregény is, az ember értelmi és fizikai lehetőségeinek „határán” ábrázolja, magát az életet pedig a lehetséges határán. A fantasztikum extrapolaritása szintén a társadalomban vagy az emberben megfigyelt mai tendenciák határa, csak időbeli megvalósulásában bemutatva. Ezenkívül a fantasztikumnak, mint a detektívregénynek is, jellemzője a hangsúlyozottság, a módszer „megtisztítottsága”, az olvasó értelmének kombinatív és logikai készségére való hivatkozás. Természetes, hogy azokat a lehetőségeket, amelyeket a fantasztikumnak a detektívregényhez való közelsége nyújt, sem mindig használják fel a javára. A fantasztikum igen élesen a megszokott határainak átlépésére tör, és amikor az író meg van fosztva annak a lehetőségétől, hogy ezt az átmenetet a gondolkodó és fantasztikumíró minőségében valósítsa meg, a hozzá közelálló műfaj hasonló módszereit kölcsönzi. Az ilyen művekben a kalandok nem is annyira a fantasztikum megalapozását, mint inkább helyettesítését szolgálják. Számos tudományos fantasztikus szerző azonban sikeresen használta fel a kalandos cselekményt a fantasztikum megalapozására.

Az életbeli hitelesség szintén igen elterjedt és sikeres módja a fantasztikus premissza realista megalapozásának.

Fel kell azonban tételezni, hogy léteznek más módok is arra, hogy az olvasót meggyőzzék a valószerűtlen hitelességéről. De a „legmagasabb rendű” közülük vitathatatlanul az „emberen keresztül történő megalapozás”. Semmi sem szolgálja olyan biztosan a fantasztikum hitelességét, mint a történetekre adott emberi reakciók hitelessége. Ezen az úton érte el a fantasztikum a legnagyobb sikereket. Jurij Olesa lelkesen fedezte fel a hősök reakcióinak helyességében az *Emberek a Holdon* néhány jelenetének lehető legtökéletesebb hitelességét. Ugyanez mondható el *A láthatatlan emberről* is és egy egész sor Wells által vagy utána írt műről.

Azonban éppen itt, éppen abban a pillanatban, amikor úgy tűnhet, hogy az „egyetlen premisszára” épülő fantasztikum a legközelebb került a nem fantasztikus irodalomhoz, tárul fel leginkább a köztük levő kardinális különbség.

Az „egyetlen premisszára” épülő fantasztikumban a hős olyan fontos helyet foglalhat el, amelyet csak akar, és mégis mindig érezhető lesz, hogy nem ő a legfontosabb. Ugyanis az alapvető formaképző elem a fantasztikus premissza, s minden ezt szolgálja, a hős is. A sajátosan realista regényben ez tökéletesen másképp van. Itt maga a hős a formaképző elem, minden őt szolgálja, az egész regény jelleme logikájának van alárendelve.

Mégis, a fantasztikum évről évre egyre átfogóbban érdeklődik az ember iránt. A mai ember mai világban elfoglalt helyének meghatározásában nem

lenne logikus elfeledkezni magáról az emberről. Meg kell mondani, hogy a fantasztikum közeledése az emberhez nyilvánvaló előnyökkel rendelkezik. Ahhoz, hogy a mai embert leplezetlenül írassuk le, gyakran rendkívüli szituációba kell állítanunk, hisz a statisztikailag lehetséges szokványos szituációk vonatkozásában már kidolgozta megszokott reakcióit. A fantasztikum óriási adottsággal rendelkezik, hogy a legvalószínűtlenebb szituációkat hozza létre, és ezzel segít az embereknek, hogy legváratlanabb oldalukról nyilatkozhassanak meg. Ebben az esetben nemcsak a satíráról lehet szó, hanem az ember leg-együttérzőbb ábrázolásáról is, mint például Wells *Ajtó a falban*, vagy Priestley *A másik hely* című elbeszélésében. E művek hőseinek, a mesés világban magukra eszmélve, ahol semmi sem béklyózza őket, mutatkoznak meg a legértékesebb jellemvonásai.

Minél részletesebben akarja azonban feldolgozni a szerző az embert annál inkább az „egyetlen premissza” elvének feloldására és tágabb értelmezésére kényszerül. Egy bizonyos pillanatig ilyen effektus lehetséges az elv feladása nélkül. Gyönyörű példa erre Wells *Láthatatlan embere*. De minél tovább megy az eredeti fantasztikus tételezése, annál jobban elveszti az „egyetlen premissza” jelenlétét. Wells és Priestley említett műveiben a valóságból egy mesés világba való fantasztikus átmenet nem „egyetlen premissza” már csak azért sem, mert nem igényel semmilyen bizonyítékot: ez csoda és semmi más. Korábban a hős az „egyetlen premissza” megalapozását szolgálta, időnként már olyan buzgón, hogy magával foglalkozni nem is volt ideje. Most annak az érdekében, hogy a hős igazán feltáruhasson, felmentik a premisszához fűződő minden kötelezettsége alól, amely már nem is premissza többé, hanem önkényes szerzői tett. Mellesleg, Wells és Priestley hősei az „egyetlen premissza” módszerének megfelelő minden igyekezetük ellenére sem lettek volna képesek igazolni a másik világ realitását. Először is, ez a világ nem is igyekszik valóságosnak látszani, másodsor, a hős ebben a világban nincs jelen, csak jobbik énje honol ott.

Mindenesetre, az eredeti fantasztikus tételezés formalizálódik, ami az „egyetlen premissza” elvének teljes elutasításához vezet. De hadd emlékeztessünk arra: az „egyetlen premissza” elve a realizmushoz vonzó fantasztikum legfőbb elve volt. Éppen ezen az elven keresztül fejeződött ki az esztétikai szférában a világ egységességéről való elképzelése.

Ami a legmeglepőbb, ez az elv nem a vele szemben ellenséges áramlatok nyomása következtében, hanem az ember lehető legteljesebb ábrázolására irányuló törekvés következtében semmisült meg. Az elv korlátozottsága pusztítóbbnak bizonyult számára, mint azok a kísérletek, amelyek el akarták utasítani.

H. G. Wells, aki munkássága keretein belül bizonyos mértékben észrevette a fantasztikus irodalom egésze előtt álló út egy szakaszát, rámutatott, hogy az „egyetlen premissza” elvét elutasító fantasztikum teljesen megszűnhet fantasztikum lenni. Az *Ajtó a falban* után a szó régi értelmében vett fantasztikumot nem ír többet. Az eredeti fantasztikus tételezés nála véglegesen formalizálódott, és olyan regényeiben mint az *Álom*, lényegében a megszokott realista irodalom áll előttünk. A feltételes, fantasztikus módszert felhasználó műalkotás közléről sem mindig fantasztikus alkotás.

De lehetséges másik út is. Ha az alapvető fantasztikus feltevés még nem szabja meg a mű esztétikai természetét, akkor a fantasztikumot valahogy másképp kell elérni, valami pótlólagos, az eredeti premisszával gyakran igen



laza kapcsolatban álló módszerek segítségével. Ennek folyamán az eredeti premissza szigorúan tudományos és realiztikus, a mű fantasztikus töltése pedig szigorúan nem tudományos és nem realiztikus lehet. Így például Lewis *A hallgató bolygóról* című regényében — amelyet mint a modern romantikus fantasztikum vallásos beállítottságú mintapéldányát már említettünk — a hősök egy gonosztevő fizikus által szerkesztett bolygóközi lövedéken kerülnek a Marsra.

Amikor végbemegy az eredeti premissza formalizálása, semmilyen tudományosság sem szolgálhat a realizmus biztosítékául. Ebben az esetben a tudomány teljesen magára vállalhatja a portás szerepét, aki kinyitja az ajtót egy világba, ahol minden lehetséges, ahol egyetlen törvény uralkodik, a törvény nélküliség — egyszóval a romantika világába. Ezáltal valamely mű realista vagy romantikus jellegének a kérdése még bonyolultabbá válik.

A modern fantasztikumban egyre jobban fokozódik az esztétikai bizonytalanság. A régi elvek szilárdsága összeomlott, és a letűnő helyébe lépő rendszer semmiképp sem lesz olyan szilárd, mint Jules Verne-nél és még rugalmasabb lesz mint Wellsnél. Ez a Wells utáni rendszer, feltehetőleg, valamilyen dinamikus egyensúly lesz. Legalábbis minden erre mutat.

Hogy milyen lesz a fantasztikum új realizmusa a maga konkrét megjelenési formáiban, azt természetesen lehetetlenség megmondani. Irodalmi prognózisok még senkinek sem sikerültek igazán. Egy mindenesetre világos: az „egyetlen premissza” kimerítése (vagy, tegyük fel, bizonyos fokú kimerítése) nem jelenti azt, hogy a realizmus kimerítette önmagát. Az új realizmusnak csak a formáit nem tudjuk megjósolni.

(Реализм и фантастика. Вопросы Литературы, 1971. № 1. 101—107.)

(Fordította: Follinus Gábor)

## *A science fiction és az irodalom\**

### 1.

Az olvasásról és az olvasott könyvek megoszlásáról készített felmérések statisztikáiban észrevehetően jelentős helyet foglal el a „science fiction”. Egy magyarázat mindenképpen van erre. Tudjuk, mindennek oka van. Stendhal mondta, hogy a regény olyan tükör, melyben az egész út tükröződik. Ma tudjuk, hogy ez az út a történelem.

Egyszer majd megírják a „science fiction”-nak, ennek a sajátos műfajnak a történetét. Elkészül majd a művek jegyzéke is. Foglalkoznak majd azokkal a szerzőkkel, akik ezen a téren hírnevet szereznek maguknak. Nekem nincs ilyen szándékom. Nem kívánom e műfajt meghatározni, sem legfőbb vonásait megrajzolni ennek az elbűvölő irodalomnak. Azt kívánom elmondani, mennyiben elbűvölő ez az irodalom, és mennyiben érzem elbűvölőnek én, személy szerint. A „science fiction”-nak megvannak a maga szakértői. Ők megbocsátják majd nekem, hogy az ő nyomdokaikon járok. Kizárólag azt kísérem meg, hogy visszaadjam a „science fiction”-t az irodalomnak, a betűk világának, a nyelv és a poézis univerzumának. Valójában egyszerű vállalkozás ez, hiszen a „science fiction” soha el sem hagyta az irodalom területét, sehol másutt nem szerepelt, mint a nyelvben. Ugy adódott, hogy óriási sikernek örvend. Könyvtárakat lehetne megtölteni az olyan könyvekkel és folyóiratokkal, amelyek égisze alatt jelentek meg. Jócskán van bennük ostobaság, elismerem. De éppen úgy van bennük olyasmi is, amivel büszkélkedhetünk, ami hasznunkra lehet. Így mindenki el fog készíteni a maga számára egy antológiát. Eluard-nak igaza volt: az ember mindig csak önmaga számára állít össze antológiát. És ez így a legjobb.

Bele kell nyugodnunk: kialakultak olyan előítéletek, amelyek kedveznek a „science fiction”-nak, és olyan előítéletek is, amelyek kárára vannak. Bizonyos olvasók rosszindulatúan azt hangoztatják, hogy itt az igazi irodalom áll bosszút (mintha éppen két módja, két fajtája volna a nyelv alkalmazásának), szembe akarják állítani ezt a műfajt az irodalommal, fegyvert akarnak kovácsolni e regénykísérletből, hogy felhasználják a regény ellen. Más olvasók viszont az igazi irodalom nevében utasítják el a „science fiction”-t, „Hogyan lehet ilyet olvasni — mondják (bizonyos fokú megvetéssel és leereszkedéssel) —, mikor annyi meg annyi jó könyv van a világon?” A peres felek egyikének se adjunk igazat: azoknak a jó könyveknek a jelentős része, amelyeket manapság örömmel, elragadtatással, haszonnal olvashatunk, ehhez a műfajhoz tartozik, egy olyan műfajhoz, amelyet egyszerre túlságosan megbecsülnek és túlságosan

\* Ez a kiadatlan szöveg az „Anthologie de la science-fiction” előszavát képezi. Az antológiát Hubert Juin állította össze a Club des Libraires de France részére...

megvetnek. Kételkednünk kell az emberek örömében: mindannyiszor veszedelmes szenvedélyeket takar. Az írás öröme mögött Pantheon ízlése rejtőzik. Az olvasás öröme mögött rövidesen a lélek tárul fel előttünk.

Az ember őseit akar keresni a „science fiction”-nak, ami dicséretre méltó. Valós történelmi gond ez, amelyből kiváló egyetemi értekezést lehet írni. Ne ámítsuk azonban magunkat: a „science fiction” éppen hogy mai. Össze van kapcsolva, egybe van olvadva azzal, ami a modern embert létrehozza, azzal, ami őt személyében alkotja. Kortársa az atomkor emberének: a mi kortársunk. Olyan olvasztótégely, amelyben egybeolvadnak és átalakulnak a modern ember nyomasztó álmokképei, nélkülözései, rettegetei és reménységei. Meg fogjuk látni: olvasztótégely, mert ezekből a nyomasztó álmokképekből ered s bennük ver gyökeret. Metamorfózis, mert a poézissal, a költői aktivitással áll kapcsolatban. Rosszindulatú olvasóink ismét egymásra találnak: a „science fiction” igazi irodalom, mert a nyelv gyakorlása — és nincs más irodalom, csak az, amelyik egy emberszabású metafizika alapján — a nyelvben és a nyelv révén — elleneszegül a Sorsnak.

Itt el kell térnünk tárgyunktól. Úgy hisszük: ha a „science fiction” a modern emberrel áll kapcsolatban, a modern emberrel kell kezdenünk. Mielőtt azt kérdeznénk, mi is a „science fiction”, önmagunkat kell megkérdeznünk, kik vagyunk mi, emberek? Sőt: azt, hogy mi az, ami bennünk sajátos, ami másokká tesz, megkülönböztet bennünket a tegnap emberétől. Egyszóval el kell szánnunk magunkat, hogy bizonytalan kifejezésekkel beszéljünk arról a nemzedékről, amely nemcsak a történelem átalakulásának szemtanúja, hanem minden régi bizonyosság megingását is saját szemével látta. E kifejezések csakis bizonytalanok lehetnek, mert lehetetlen megmerevíteni azt, ami még mozgásban van. Meg azért is, mert a bizonytalanság a modern ember egyik dimenziója. Akit Tristan Tzara „approximatív embernek” nevezett, itt van végre: íme, mi vagyunk azok.

Amíg a világnak húsz évszázadra volt szüksége ahhoz, hogy kiaknázza a természetes erőforrások maximumát, hogy felhasználja az euklidészi geometriát, hogy meghatározzon egy bizonyos módszeres gondolkodást és hogy meghódítsa az értelmet, addig harminc esztendő elég volt ahhoz, hogy mindezeket az eredményeket elhomályosítsa, hogy a legszilárdabb alapelveket kétségbevonja, hogy irracionális elméleteket eszeljen ki a tudományban, és hogy ezen elméletek következtetéseit a gyakorlatban megvalósítsa. A decartes-i szellem által irányított korból kíméletlenül, hirtelen Einstein és de Broglie korába lépünk át. Lássunk tisztán: Einstein és de Broglie korában, Oppenheimer korában, Bourbaki korában élünk, de ez a kor a *holnap*. Különös helyzet a miénk: a jövő kortársai vagyunk . . .

Igaz, az ember előtt feltárul az univerzum, de be kell vallani: ez az univerzum soha sem volt kiismerhetetlenebb, idegenebb. Mintha éppen most ébredne föl, fenyegetően, a tegnap megszelídített állat, és hirtelen rúgna egyet hátrafelé, hogy levesse hátáról lovasát . . . A legnagyobb talányok oly közel vannak (még egyetlen lépés és még egy lépés!), és sohasem tűntek ilyen távolinak. Az ember nem hiába kísérti meg az ismeretlent.

Szó sincs arról, hogy a lelki élet eltűnne, elhomályosulna; sőt, erősödik. De az, ami apáink lelke számára a békét jelentette, számunkra fenyegetéssé válik. Pascal „fogadása” lám, bennünk testesül meg. Tudósaink választanak, nem pedig következtetnek. Martin Du Gard *Jean Barois*-ja ma rossz színben tűnne fel Le Dantectől vett ateista tanításaival. Az ember kegyelem révén

keresztény. Ma józan ész folytán nem lehet az. Olyan világban, amelyben kétségbe vonják az anyag létét, hogyne vonnák éppúgy kétségbe a szellemét? E téren Einstein bizonytalankodásai jelentik a mértéket.

Egyszóval, nem léteznek többé az ember számára olyan alapelvek, amelyekhez tartani tudná magát. Ha elmélkedik, azt látja, hogy körülötte minden elenyészik. Nyújtsa ki kezét: minden elfut előle. Azt a biztonságérzetet, mely a tegnapi politikán alapult, azt a radikalizmust, amelyről azt mondták, hogy igen zavarossá tették a comte-i elvek, felváltja egy általánossá vált relativizmus. Mondják, egyetlen képlet ( $E = mc^2$ , ez az annyiszor idézett híres egyenlet) elég volt ahhoz, hogy fölforgassa a világot. Ez így együtt igaz is meg nem is.

A XIX. század minden nyugtalansága, az európai romanticizmus kiemelkedő megnyilvánulásai, Hugó költeményei (a *Sátán halála*, a kételkedésnek ez a gigantikus freskója), a századközép forradalmainak láncolata, melyek a világ egyik végétől a másikig lángoltak föl, később (az irodalom területén) Jules Verne és a fantasztikus regények vagy tudományos elbeszélések írói: megannyi előjel volt és megannyi nyom, amelyet az emberi munka és az emberek nyugtalansága hagyott ott a történelem húsában. A költők, íróasztaluk mellett, szörnyű látomásokat tárnak fel; a kutatók a laboratóriumokban józan eszüket vonják kétségbe: azok is, ezek is meg vannak zavarodva. Ebben a zűrzavarban, ebben a káoszban egy világ van születőben: a mi világunk. Egyszerre csak minden pontossá válik. A tegnapi álom mára képletté, holnapra valósággá válik. Kisebb a különbség a szikláról leugró Icarus és az Óceánt átrepülő Lindberg között, mint Lindberg és azon még ismeretlen pilóta között, aki néhány éven belül a Hold felé vesz irányt. Űrutazás? Elméletileg lehetséges. És egy ajtó tárul itt ki: íme, az ismeretlen bolygók, a galaktikák seregszemléje, a szörnyetegek, a visszafelé haladó, a kimozdított, a meghaladott idő, az önmagába csavarodó tér. De ugyanakkor a félelem, a bizonytalanság, a rettenet érzése, érzékelése.

A tegnapi embere az évszakok ritmusa szerint élt. Ehhez használta fel minden racionalizmusát. A mai ember már a gépek nagy kegyelmét élvezi. Még nem élünk a robotgépek korában, máris kifosztottak vagyunk. A kibernetika elveszti titkait. Az ember természetes gesztusai és a természet tárgyai helyére a mechanikus vagy elektronikus eszközök lépnek. Az embernek, aki hajdan a fa, a tűz, a föld barátja volt, nincs meg többé a közvetlen kapcsolata a fával, a tűzzel, a földdel. Az egyre inkább terjeszkedő polip karú, könyörtelen nagyvárosokban hiányzik az ember és a természet közötti összhang. Egy „science fiction” szerzője olyan elbeszélést ír, amelyben azt látjuk, hogy egy város küzd az emberrel, aki le akarja rombolni (Robert Abernathy elbeszélése ez, melynek címe: *Egy ember a város ellen*), és Van Vogt egy olyan erőt mutat be, amely azért küzd, hogy megvédje magát az emberrel szemben.

Meg kell jegyeznünk; a „science fiction”-t általában a városi ember kedveli, hiszen a városok emberének oly sok nyomasztó rémképe van átalakítva ezekben az elbeszélésekben. Ki nem érezte mindennapi életének egy pillanatában, hogy életmódja ma már elavult, archaikus? És valóban, hétköznapi életmódunk már elavult, archaikus életmód. A történelem során első ízben szenved vereséget az empirizmus. Első ízben létezik — még az utca embere számára is észrevehetően — szakadék a valóság és a lehetőség között. Fél évszázadnyi késéssel élünk, tudósaink világához képest. A mezőn barázdát húzó eke mi egyéb a technika korának embere számára, mint hivatkozás a történelem előtti korra. Az a szakadék, mely a valóságot a lehetőségtől elválasztja,

korunk emberének egész drámáját kifejezésre juttatja. De legalább bizonyít: az ember hatalmát bizonyítja. Létezik-e hatalom, mely ne hordozná önmagában korlátait és végét? E hatalomtól, mely pedig az övé, retteg az ember.

Mert nem csupán mindennapi élete során maradt le a tudósok világához képest, szellemi életében is. Gondolkodik, tudatában van annak, hogy ötvenéves késéssel gondolkodik. És mindaz, ami az ő bensőséges világát jelenti: a könyvtár, a festmények, az apró dísz tárgyak, a tengerparti séta, mindez veszélyben van. Veszélyben? Mindezt máris tönkretette, megsemmisítette, visszaadta a semminek az elmélet és a technika világa. A valóságot legyőzte a lehetőség. A létezőt máris tagadja a még nem létező. És az ember bosszút áll: de semmi más nem tesz, mint hogy újra előveszi a primitív néptörzsek régi szokásait: ördögöt úz. Az író boszorkánnyá válik. A nyelv ördögűzés. Ennek az ördögűzésnek a világa, ebben az adott esetben a „science fiction”.

A tegnapi radikalizmus híve hitt a haladásban. A ma embere átéli a haladást. De a haladás olyan szörny, amelynek áldozatra van szüksége. A régi görögök rémületes nevet adtak neki: Végzetnek nevezték.

Minél inkább felülkerekedik a tudomány az egyenleteken, annál inkább arra kényszerül, hogy újakat ajánljon. A gondolat képtelen követni a számokat. Ahogy gyarapszik az ismeret, úgy nő a lehetőség. Minél inkább biztosítva van részünkre a megismerés, annál inkább érezzük a megismerhetetlen szédületét. Egy Lovecraft (az igazat megvallva előfutár, de jelentős) kulcsszavai árulkodnak: belebotlik a nyelvbe és szüntelenül a *névtelenre*, a *megnevezhetetlenre* hivatkozik, arra, aminek nincs arca, nincs neve, arra ami az Utolsó Fátyol mögött van, ami nem más, mint „névtelen borzalom”. Lovecraft óta a metafizika lép be a „science fiction”-ba. Bradbury óta az erkölcsi tanulság jut benne kifejezésre. Több irányzat van itt. A későbbiekben majd látni fogjuk.

Lovecraft számára az, ami az Utolsó Fátyol mögött van, szörnyű, mert — végső alapelv — *nincs neve*. „Lenni annyi, mint elmondottnak lenni”. Egyik filozófusunknak ez a mondata jól illusztrálja Lovecraft művét, titkát. Lovecraft képelete alapvetően metafizikus. A szerző körül akarja zární azt, ami végső fokon *létezik*, de amit nem lehet *elmondani*, ami nem kerülhet be a emberi nyelvbe. A „névtelen borzalom” az emberek nyelvét tagadva az embereket tagadja és levette az Utolsó Fátylat, elpusztítja őket . . .

## 2.

Egyszóval, létezik a mai irodalomnak egy regényes része, mely egy különös, nem létező, ugyanakkor meghitt és sajátos módon „lehetséges” világ aprólékos leírásának szolgálatában áll.

A „science fiction” egyik jelentős alkotása, Brown: *A megőrült világ-egyetem* c. műve arra az ötletre épül, hogy valamennyi lehetséges világ-egyetem egyidejűleg létezik. Egy embert repítenek ki az egyik, a miénkkel szomszédos világba. Mindössze ennyi a mű tárgya. De abban a módban, ahogy a valóságot a lehetőségbe áthelyezi, van valami elbűvölő. Brown könyvében van néhány feledhetetlen oldal: a gyilkosok, akik a mesterséges éjszakában széles sorban járlák végig az utcákat és botjaikkal ütögetik az utca kövezetét.

John Amila egyik (jelentős) műve *A pikk 9-es* azon a tényen alapszik, hogy a mi világegyetemünk — egy gigantikus, a mi szemünkben évezredek óta megszállt élőlény —, más élőlényekkel kártyázik. Látjuk, a tudományos jövőbe

vetítés művei (e kifejezés a szóban forgó esetben helyesebb, mint a „science-fiction” vagy tudományos fantasztikum kifejezés) magukévá tesznek egy ötletet, és ezt az ötletet a végső kifejtésig viszik el.

Megfigyelhetjük majd, hogy a „mutáció” témája mily jelentős szerepet kap e művekben. Tudjuk: a szakadéokban, mely ma a valóságot a lehetőségtől elválasztja, az ember könnyen képzeletben azt, hogy lemaradását csak felsőbbrendű emberi formák megjelenése révén lehet jóvátenni. A szakadékot csak egy mutáció hidalhatja át. A nagy író, Theodore Sturgeon számára ez a felsőbbrendű alak *A több mint emberi* c. művében egy „ember-gestalt” vagyis egy több „emberből” összetett egész: ezek egyike a szív, másika az agy, megint másika a fej stb. . . . Ebben az esetben is egy ötlet, egy fogalom, egy elmélet végső kifejtéséig viteléről van szó.

De ez túl egyszerű nézet. Vissza kell térnünk az ördögűzés fogalmához. Vannak még egyszerűbb nézetek: sokan úgy képzelik, hogy a „science fiction” elbeszéléseinek szükségszerűen a bolygóközi utazásokat kell felidézniök. Ez tévedés. A tudományos jövőbe vetítő elbeszélés egy kevésbé bonyolult mozzanatra hivatkozik: elképzelhető, hogy mi egy atom lakói vagyunk, mely maga is egy gigantikus lénynek a része, mely maga is . . . stb., ugyanakkor, amikor a bennünket alkotó részecskéiben világok és gondolkodó lények gravitálnak, amelyek maguk is . . . stb. Ez nem a képzelet (olcsó, szemfényvesztő, szórakoztató) játéka, ez annak a nyugtalanlásnak és bizonytalanlásnak a formába öntése, irodalmi felhasználása, amely korunk emberének szívében él. Jön majd egy fizikus és azt mondja nekünk, hogy az anyag nem létezik. Hogyne képzelhetnénk el, hogy a parány szemében mi úgy jelenünk meg, mint ahogy nekünk megjelennek a naprendszer és a galaktikák? Mihelyt az ember megváltoztatja a fákat és az állatokat, vagy azokat — egyiket is, másikat is — laboratórium-ban kényszeríti permutációkra, hogyne képzelhetnénk el, hogy az ember valamikor maga is létrehoz egy „több mint emberit”? És amikor — a filozófusok befolyása alatt — a matematikusok újragondolják az idő és a tér fogalmát, elképzelnek egy *görbe* időt és *görbe* teret, egyenleteiket több dimenziós világba írják bele, hogyne képzelhetnénk el legyőzött teret, s az időt, amelyet be lehet futni? Ha nem nyújtának az embernek — a nyelv által, az irodalom által — egy felforgatott világ képét, hogyan viselné el azokat a bizonytalanságokat, amelyek csak fekete táblára írott számok és betűk, és amelyek csak számok és betűk formájában gondolhatják el önmagukat?

Jegyezzük meg, ezek a tudományos jövőbe vetítések nemcsak a közönség legélelkebb érdeklődését váltják ki, de — úgy tűnik — a leghatásosabban és a legtisztábban testesítik meg magának a „science fiction”-nak a kvalitásait is. Valójában tudományos jövőbe vetítések (inkább mint egy Jean Ray, egy Lovecraft, egy Matheson fantasztikus elbeszélései) azok, amelyek a mai ember nyomasztó rémképeire épülnek. Kettős arculatuk van. Az egyikről az ember hatalma olvasható le (a világon semmi nem állhat neki ellen). A másikon, sajnos a rettegés és a borzalom arcát látni: hol a gépek világa pusztítja el azt, ami emberi, hol a „mutációja” győzi le az embert, hol pedig a bolygókról jött lényekkel viaskodik az ember. Egyetlen dolog biztos itt, és ez fontos: az ember többé nem a világegyetem középpontja. A történelem már nem az ő javára alakul. Íme, a történelem újból megvakult. Van célja ugyan, de ez a cél nem az ember, hanem olyan valami, aminek el kell jönnie, ami fenyeget, ami undorító keselyűként csap le a földre, az időnek és a térnek a másik végéről, ami talán ugyanezen a földön fog megszületni, de ez nem is fontos, mert meg fogja sem-

misíteni az embert. Sőt: egyes elbeszélésekben és regényekben a gép végez gazdájával vagy fordul ellene. Sőt: maga az ember esik saját hatalmának áldozatául: el fog sorvadni egy, a számára lakhatatlanná vált világban . . .

Látjuk, olyan játék ez, amelyben az ember hatalma a tét. Vagy nem bír az ember a hatalommal, és más valaki (a mutáció) születik meg, hogy kezébe vegye azt, vagy ez a hatalom a kozmikus erőket hívja majd ki, melyek aztán legyőzik őt, vagy pedig a hatalom az emberben saját korlátait leli meg és az ő halála az emberben az embert magát is elpusztítja. De valami más az, ami kérdéses: az emberi bölcsesség. Az ember nem képes többé arra, hogy eszeveszett rohanását megfékezze. Dühödten akarja elérni a lehetségest, megvalósítani a tudósok világát. Semmi sem fékezheti őt meg. De a szakadék áthidalásában önmagát semmisíti majd meg. A „science fiction” erkölcsi tanulsága Orwell fantasztikus elbeszéléseinek tanulságával találkozik: az győzedelmeskedik, ami embertelen. A rossz nem a tudományban van, hanem az emberek szívében.

Természetesen ebben az antológiában apokaliptikus elbeszéléseket, regényeket is találunk. A világ vége, az emberi faj kipusztulása nagyon jelentős szerepet kap a „science-fiction”-ban. Az embert legyőzik. A föld halandó. Az új veszélyt tartogat . . .

Ezeknek az elbeszéléseknek a mértéke korunk pesszimizmusa. Isten nélküli világot illusztrálnak. De olyan világot illusztrálnak, amelyben az ember üldözött. Mi is hát Richard Matheson szörnyetege? Melyek azok a rendkívüli képességek, amelyek itt minden oldalon előbukkannak: az ember, aki eltűnik, aki tökéletesen „el van törölve” (múltjával együtt, emlékeivel együtt, melyek barátai szívében élnek) és amit mind Matheson, mind Philip Mac Donald mutatnak nekünk; az olyan rendkívüli adottságok, mint a telepátiaé, pszichokinézés stb. . . .; és ezek a rendkívüli gyermekek? . . . Ezek, kétségtelen, álmaink képei. De több is rejlik bennük: ez már a reménytelenség kifejezése . . .

A tudományos fantasztikus művek jelentős szerzői Amerikában élnek: ez igen értékes jelzés. A cement, a gyorsaság, a zajok világában az író attól akar szabadulni, ami őt rettegésben tartja: egy embertelen, ijesztő, ellenséges világtól. Mi egyéb Robert Abernathy városa, mint álom egy létező városról, óriási falaival, hivatalaival, őrjöngésével, törvényeivel. De itt ugyancsak az ördögűzés lép a játékba. Az ember úgy van alkotva, hogy bosszút tudjon állni a valóságon azon képessége révén, hogy alkotni tud a nyelvben és a nyelv által egy olyan világot, amely megszabadítja őt a világ fenyegetéseitől. Említettem már: Lovecraft számára nincs szörnyűségesebb és borzalmasabb, mint a „névtelen” . . . Mert az embernek nincs menedéke, ha létező de megnevezhetetlen valamivel kerül szembe: ebben a pillanatban az ember a vesztes. Ugyanúgy, ahogy Philip Mac Donald emberei sorjában *el vannak törölve*, mert megközelítették azt, ami nem képes önmagát elmondani . . .

### 3.

Nagyon nehéz e téren osztályozásra törekedni. A „science-fiction”-irodalomban legalább három tendencia létezik: a tudományos jövőbe vetítés, amelynek művelésében Van Vogt, Asimov és néhány más szerző szerzett hírnevet; a satíra, mely Ray Bradbury, Frédéric Brown (a *Mars-lakók, menjetek haza* Brown-ja) és Jean-Louis Curtis; a fantasztikum, ahol az első helyen Richard Matheson neve szerepel . . .

E három tendencia között összefüggések vannak. Mindegyikük egy *lehetséges* világhoz folyamodik (tehát a fantasztkumhoz kapcsolódik); képzeletét mindegyik valamilyen tudományos fogalomra szabja, még ha azt tudatosan deformálják is, (ami lehetővé teszi, hogy valamennyit a „science fiction” általános elnevezése alá soroljuk): mindegyik az ember jövőbeni sorsát akarja láttatni: (így erkölcsi világképpel is szolgálnak). Azonkívül, nyilvánvaló, hogy a bizonytalanság irodalmával van dolgunk: az elbeszélés szívében titok rejtőzik, és a titkok kulcsát csak az utolsó bekezdésekben kapjuk meg. De a legfurcsább: mi ez a kulcs? Semmi egyéb, mint éppen maga a titok. Az egyik elbeszélés azokban a visszahajlásokban leli majd magyarázatát, amiket az idő feltehetően elvégez. A másik elbeszélés a tér összeszűkülésében. A harmadik az ellengravitáció rejtélyeiben. És becsukva a könyvet, mi olvasók teljesen ki vagyunk elégítve. Olyanformán kielégítve, őszintén szólva, mint amikor elolvastunk egy detektívregényt, amelyben csak az utolsó sorban tudjuk meg, ki a bűnös, s az épp olyan szereplő, akire kétszáz oldalon át egy pillanatig sem gyanakodtunk.

Ami a detektívregényben megszokott, meg kellene hogy lepjen bennünket a „science-fiction”-ban. Mert végül is, itt éppen a tér összehúzódása, az idő visszahúzódása, az ellengravitáció jelenti a titkot...

Valljuk be: komoly tehetség kell ahhoz, hogy valakiből „science fiction”-író legyen. Bizonyos költői adottság szükséges ehhez. Nézzük meg a dolgokat közelebbről: minden úgy megy végbe itt, mint amikor az ember költeményt olvas. És ugyanakkor a titok, azáltal, hogy ki van mondva, hogy bele van ágyazódva a nyelvbe, önmaga ördögűzője. Az időnek ez a visszagyűrődése, a térnek ez az összehúzódása, mindaz ami bennünket fenyeget (ez a világ legalább nyugtalanító és szörnyű világ), az írás csodája révén egyszerre csak nem fenyegető többé, és a fenyegetés megszűntével leküzdi a modern ember nyugtalanságát azon titkok előtt, amelyek szüntelenül a tudomány haladásával biztatják.

Nemegyszer mondták már, hogy a „science fiction” szórakoztató irodalom. Micsoda tévedés! Éppen ellenkezőleg, olyan irodalom ez, amelynek igényesnek kell látszania. Hogy ostobaságokat vesz a nyakába? Mi sem természetesebb ennél. De ki láthatja egymás mellett Stendhalt és Max du Veuzit-t? Nézzék azt a műgondot, amelyet az olyan szerzők visznek bele írásaikba, mint pl. Theodore Sturgeon... mint Richard Matheson... mint Isaac Asimov...

A „science fiction” bizonyos nagy alkotásai csodálatos szellemi gyakorlatok. Ugyanakkor nem szabad pusztán ezt keresni bennük. Figyelmesen kell őket olvasni, hogy a felszín alatt felismerjük a nyugtalanságot, a vészkiáltást, sötétséget. A „science fiction”-irodalom révén — ne feledjük! — a csoda és a titok vesz rajtunk elégtételt!

Egy olyan világban, egy olyan világmindenségben, amelyet a legnagyobb világosságban akarnak élénk tární, az emberben levő titokzatos hangok reagálnak. Ennek néhány jelét itt az antológiában is észrevevesszük.

Természetesen nem minden „science fiction”-szerző járul hozzá egyformán a titkokhoz. De egy moralista mű, mint amilyen Ray Bradburyé (olyan mű ez, amely védelmébe veszi a bölcsességet, amely éberségre int, amely megmutatja, hogy az ember, mely ha meghódítja az eget, akkor is ember marad és az a farkas, amelyet Hobbes leplezett le), a tündérekhez, a legendákhoz, a gyermekkor naivitásaihoz fog folyamodni. Végezetül, mindezekben a művekben egy sötét pont csillog: a legfőbb talány...



Ne feledjük el: a „science fiction” irodalmi műfaj, nem pedig ablak, amely a jövőre nyílik. Nem arról beszél, hogy az ember saját hatalma által megsemmisítve pusztul majd el, vagy hogy az űr legmélyéről jött lények fogják legyőzni. Ez az irodalom hibáinkat leplezi le és ugyanakkor leküzdi nyomasztó rémképeinket. Azt a nyugtalanságot és azokat a kétségeket mutatja meg, amelyek rátörnek a modern emberre, amikor a tudomány felfedezései és a technika eredményei előtt áll. De megmutatja azt is, hogy korunk embere mily kevéssé van lélekben biztosítva, hogy mennyire nem bízik sorsában, mennyire kiszolgáltatott, mezítelen a lelke.

Az a világegyetem, amelyet ezek az írások ábrázolnak — ne ámítsuk magunkat — küldetés nélküli világegyetem. A következtetés, amit a „science fiction”-művek figyelmes tanulmányozása után le lehet vonni, a következő: küldetés nélküli világban az ember saját hatalmának válik áldozatává. Mert az olyan hatalom, amely az egyik műben lehetővé teszi az embernek, hogy bejárja az egész világűrt egyik végétől a másikig, a másik műben úgy mutatja az embert, mint aki bátran szembeszáll a szörnyekkel, ahhoz a szabadsághoz hasonlít, amelyről Lenin beszélt, amikor azt kérdezte: „Szabadság? mire való az?” E hatalom hiábavaló, végzetes, ha egyedüli zsákmánya csupán önmaga. Ez az egész tanulság, amit Ray Bradbury ad.

Azok a megfagyott technóbéka páncélok, amiket nekünk bemutatnak, ahogy a jövő felszállási pályáján fekszenek, nem egyebek, mint az ember magányának jelei. De ilyen az ember: abból, ami kínozza, ami összeszorítja szívét, ami emészti és sorvasztja, abból emberi alkotást képes létrehozni: irodalmi alkotást.

Hasztalan volna tagadni: a „science fiction” igenis az az irodalom, amely a mi alapvető bizonytalanságunknak felel meg. Egy gigantikus egyenletekkel behálózott világban, körülzárva egymás után átléphető „falakkal”, jóval lehetőségei alatt élve, de tekintetét szüntelenül ezekre a hihetetlen lehetőségekre szögezve, az ember tétovázik. Maguk a tudósok pánikba esve meghátrálnak azok előtt a fegyverek előtt, amelyeket ők adtak a kormányok kezébe. Az ember egyre inkább megtanulja, hogyan szelidítse meg a természetet, hogyan fürkésze ki a titkokat, (de tudjuk: tudomány korántsem teszi érthetőbbé a világot, hanem megszedíti), de nem tanulja meg a bölcsességet. Kiszámíthatatlan erőket szabadít fel. Nem képes önmagát irányítani. A világot tetészése szerint alakítja, de képtelen parancsolni saját szívének. Egy gépekkel teli világban azt kockáztatja, hogy ő, és csakis ő válik robotemberré. Egy szovjet regényíró idézi újra emlékezetünkbe: „nemcsak kenyérrel él az ember” . . . És ez a „science fiction”-irodalom, mely annyira egybehangolódik korunk kérdéseivel, éppúgy a felszabadító fantázia jelenléte is — magán a nyugtalanságon belül — amelynek révén az ember a reménytelenség ellen védekezik.

(*Europe*, 139—140, *Juillet-Août* 1957. 53—63.)

(Fordította: Jávori Jenő)

## *A világ kiterjesztése és a modern utópia*

A változás-gondolat krízisei, azok a nehézségek, amelyekbe az egyenes vonalú változtatási szándék ütközött, újra elvezették az utópiát ahhoz a kérdéshez, hogy mik a határai és lehetőségei, mi az ember helye a világban. Hasonló kérdés előtt áll, ha — feleletként a földi terjeszkedési tér kimerülésére — érdeklődését a földön kívüli terekre irányítja. Szükségessé válik a világképpel való új szembesítés, s a világban való tájékozódás kérdése, melyet az előző században az utópia elhanyagolt, újra aktuális lesz.

Ami a világképet illeti, a nyugati tudatnak, az utópikusnak pedig különösen, volt mit pótolnia; az újkor a világ kettős kiterjesztésével kezdődött, az emberi (értsd: nyugati) aktivitási tér tényleges kiterjedésével és a csillagászat révén az univerzumból való ismereteink növekedésével. Az említett két esemény közül csak az elsőt fogadta el és dolgozta fel valóban a nyugati gondolkodás. De csak a második kényszerít arra, hogy a „világ mint határolt képződmény” képét felváltjuk a „végtelen tér-idő-összefüggés” képzetével.<sup>1</sup>

A világegyetem végtelensége volt az a konzekvencia, melyet levonhattak már a kopernikuszi rendszerből is.<sup>2</sup> Egy világkép megdöntése azonban nem csupán értelmi művelet, még ha széles körben hajtják is végre, mint az új csillagászati felfedezések esetében történt. Ennél szükségesebb, hogy elképzeléseinket és érzéseinket a kiterjedt világhoz igazítsuk. Ha ez is megtörtént, úgy a világkép létezővé vált és feldolgozottá. Az utópiák története tanúsítja, hogy ez az átformálódás csak az utolsó évtizedekben kezdődött el. Még Jules Verne is, akárcsak elődei, igazodik a Naprendszer határaihoz, tehát megelégszik azzal a térrel, amelyet a régi szféraelméletek is ismertek. Világosan érezhető, hogy az áttekinthető, zárt univerzum képzelet hat még itt. Nem történt meg a tudatnak a világképzetre vonatkozó teljes forradalmasítása. Bár elsősorban az ellenutópisztikus gondolkodásra hajló körök voltak azok, mindenekelőtt a romantikusok és Schelling, akik hitet tettek a rendezett, harmonikus, végső soron az emberre irányuló kozmosz mellett. Még a haladó szellemű gondolkodók sem igen távolodtak el egy effajta koncepció alapvonásaitól. Emlékeztetünk arra, hogy Mercier az egész univerzumot az emberi lélek tökéletesedésének szempontjából ábrázolta.<sup>3</sup> A következő évtizedek utópiái ritkán ismételnék ilyen merész spekulációkat, anélkül, hogy alapviszonyulásuk változást áruolna el. Az ábrázolás józanabb, tudományosabb lesz. Ha űrhajózásról írnak, kihasználják az alkalmat csillagászati ismereteik igazolására. Min-

<sup>1</sup> Így fogalmazza meg Guardini a középkori és az újkori világkép ellentétét. Vö.: R. GUARDINI: *Das Ende der Neuzeit*. Basel, 1950.

<sup>2</sup> Egyes kiváló szellemek (Bruno) meg is tették.

<sup>3</sup> SEBASTIAN MERCIER: *L'an 2440. Rêve s'il en fut jamais*. London, 1772.

denesetre kiegészíti ezt a közlést a csillagos ég fenséges látványának leírása, s ez a látvány isten hatalmát és dicsőségét hirdeti — olyan érzelmi reakció ez, amelyet a keresztény ember régóta ismer.<sup>4</sup>

Kb. 1890 óta kezd érvényesülni egy másik viszonyulás. A világűr már nem csupán az álmélkodó csodálat vagy az elméleti ismeretek igazolásának tárgya. Az utópia megkísérli, hogy az ember számára átélhető valóságként ábrázolja. Azon fáradozik, hogy vázolja mindazokat a fizikai és szellemi nehézségeket, melyekkel az űrhajózásnak a világűr roppant végtelenségében találkoznia kell. Először beszélnek a „horror of the Cosmos”-ról és az elveszettség érzéséről.

Először történik meg az is, hogy az utópisztikus világban nem a Föld a központi helyszín már; bolygónk — ha egyáltalán szerepel, csak egy a sok csillag között, sohasem (!) rezidenciája az ábrázolt tejútbirodalmaknak. Ezeket a kísérleteket, amelyek a Földet elmozdítják a cselekvési- és képzetközpontból, eddig jóformán kizárólag amerikai szerzők végezték el. Maga az Egyesült Államok története is kivonulással kezdődik abból az „Óvilág”-ból, amely igényt tartott rá, hogy közép és központ, egyáltalában „a világ” legyen. Feltehető hát, hogy ez a körülmény kedvezett a „másfajta lehetőségek” befogadásának. Különösen felelős lehet ez azért, hogy az amerikai könnyebben találja meg az utat a decentralizált világkoncepcióhoz, mint az európai.

A világmindenségre kiterjesztett akciótér okozta hipotétikus feszültség részben azokat a lehetőségeket ismétli, amelyeket az egész bolygókra kiterjesztett akciótér okozta gyakorlati feszültség elének tárt. A bolygóközi utópiák pontos megfeleléseket mutatnak fel mind a gyarmatosítási törekvésekkel és az imperialista világuralmi tendenciákkal, mind kiegészítőjükkal, az elleninváziótól való félelemmel, mely a nyugati terjeszkedés befejeződése és Európa hatásának állandó csökkenése után növekvő mértékben jut kifejezésre.<sup>5</sup>

Azzal még nem tettünk semmit, ha a konkrét, reális problémákat pusztán transzponáljuk bolygóközi méretekbe. Az emberi tevékenységi terület kiterjesztése az egész bolygóra nem állította alapvetően új követelmények elé az emberi természetet. Ha eddig boldogult a „homo sapiens” a maga világával, bármily rosszul és elégtelenül is, úgy ennek elvileg globális keretek között is sikerülnie kellett. Következményül csupán a nyugati ember viszonylagosságá válásával kell számolnunk — az utópiák gyakran állították az „ausztráli országok”-at tükörnek az európai ember elé<sup>6</sup> —, de általában az ember különleges helyzetét nem veszélyeztette semmi.

A világűr meghódítása ellenben olyan problémákhoz vezet, melyeknek nincsenek földi megfelelői. Újra felmerül az ember elégséges voltának kérdése. Az ember megváltozásának, a nagyobb hatótérhez való igazodásának az előzőekben vitatott megoldása kézenfekvő, de számolni kell mindazon következményekkel, melyekről az előző fejezetben beszéltünk.

Az utópia ezért egy másik következtetésre kényszerül, melyre már utalt

<sup>4</sup> A 19. zsoltárt Haydn a Teremtésben („Die Himmel erzählen die Ehre Gottes”) és Beethoven („Die Himmel rühmen . . .”) koruk világképéhez igazítva használták fel.

<sup>5</sup> Gondoljunk a „Sárga veszedelem” híresztelésekre vagy az igen mély utóhatású zézisre a „Nyugat alkonyá”-ról.

<sup>6</sup> Az Európán kívüli világmértékek és életformák egyik része közismertté válva igen tartós hatást képviselnek. Descartes pl. az idegen népek különös erkölcsi szokásait használja fel arra, hogy saját erkölcsét kritikai próbának vesse alá, ílymódon egy igazolt morál („morale par prévision”) kialakítására tegye képessé. — A nyugat-európai öntudat nagy általánosságban először mégis az evolucionista hit hanyatlásakor rendül meg.

a „pluralité des mondes” vitája, de csak utóbb emelkedett a komoly téma szintjére: magának az embernek viszonylagossá válása. Számtalan variációban mérlegeli azt a gondolatot, hogy létezhetnek az emberen kívül más értelmes lények is, akikhez viszonyítva az ember csupán a „világmindenség primitívje”; hogy az univerzumot intelligens lények népesítik be, akik annyi dimenzióval lépik túl az embert, mint a kozmosz a zárt földi világot, akik számára az ember egy háziállat, egy atom, egy semmi, hogy az ember talán csak „idegen célok eszköze” (mármint ama bizonyos dimenziókon túli lények céljaié). Ahogy az utópiákban a Föld kimozdul a világkép középpontjából, úgy szorul ki az ember jelenlegi alakjában a történés súlypontjából. Ahogy a Föld egy jelentéktelen, közömbös porszemmé válik, melynek pusztulása érdektelen az univerzum számára, úgy lesz a „homo sapiens”-ből az intelligens lények egyike, mely elpusztul, sőt el kell pusztulnia, anélkül, hogy maga az intelligencia és az élet elpusztulna.

Az ilyesfajta elmélekedések — hasonló formában tette már Cyrano és Voltaire is — csak most válnak, miután konkrét tapasztalatukban á t é l t ü k az ember elégtelen voltát, olyannyira hatékonyá, hogy ne csak a gondolkodás felszínét érintsék, hanem előkészítsék a talajt egy olyan világkép számára, melyben már nem az ember a mérték és középpont.

A gondolkodás ilyen forradalmasításának legerősebb jeleit Amerikában észlelhetjük. Az európai kontinensen az utópiákban és ellenutópiákban még erősen visszariadnak attól, hogy megbolygassák annak világképnek a pilléreit, mely a Földre és az emberre irányult. Bár kifelé tekint ez az utópia az ember-Föld-centrumból, de általában csak annyira, hogy az megnagyítja ugyan világképének arányait, de nem változtatja meg szerkezetét.<sup>7</sup>

De találunk itt is számos kezdeményezést, mely komolyan veszi a „kopernikuszi fordulat”-ot és a világot nem csupán „sub specie hominis” szemléli, hanem bizonyos mértékig „kívülről”, ahonnan tekintve a Föld csak egy tetszőleges pont a világegyetemben és az emberiség története epizódja a világ-folyamatnak (Weltprozess).

Mindkét nézet a világról, az embert középpontnak tekintő és az irányultságában relatív, centrum nélküli univerzumé, legmélyebb gyökereit az ember különleges helyzetében leli meg, „excentrikus pozícionáltságában”, „léte kiegyenlíthetetlen kettős aspektusában mint t ö m e g é s t e s t (Körper und Leib), mint dolog a dolgok közt egy idő-tér-kontinuum tetszés szerinti pontjain és mint egy abszolút közép a köréje koncentrikusan zárt rendszerben, egy térben és egy időben, abszolút irányokkal. Ezért szükséges mindkét világszemlélet, az ember mint test egy szféra középpontjában, melyben empirikus formájának megfelelően van abszolút Fenn, Lenn, Elöl, Hátnál, Jobb, Bal, Előbb és Később; ez a szemlélet szolgál az organológikus világnézet alapjául, és az ember mint tömegi dolog (Körperding) lehetséges folyamatok irányrelatív kontinuumának tetszés szerinti helyén, mely nézet a matematikai-fizikai szemlélethez vezet.”<sup>8</sup>

Amíg a nyugati erő- és öntudat még töretlenül irányult a világ tudásszintű és tényszerű áthatására és uralmára, addig az embernek elméletileg

<sup>7</sup> Az ellenutópia rendszerint nem ismeri ezt a kitekintést, számára a Föld még mindig maga „a világ” vagy a harmonikusan rendezett kozmosz értelmi középpontja (pl. Franz Werfel „Stern der Ungeborenen”-jében).

<sup>8</sup> H. PLESSNER: Die Stufen des Organischen und der Mensch. Berlin—Leipzig 1928. 294.

helyesen látott relativizálása az élő tudatban nem tudott érvényesülni, „egzisztenciálisan ptolemaiosz”-ok maradtunk.

Csak az egyenes vonalú változtatásintencióval való szakítás és azon tapasztalat után, hogy az alapvető nehézségek feloldhatatlanok, válik az ember önmaga számára komoly problémává, távolodik el önmagától, és kezd a második, az ember excentrikus pozicionalitásán alapuló világszemlélet, a csupán értelmi spekulációk szférájából a közvetlen életérzésbe hatolni.<sup>9</sup>

### *A modern utópia jellemzése*

Amit bevezetőnkben lehetőségként felvetettünk, s amit az utolsó fejezetekben már hallgatólagosan feltételeztünk, azt kimondja zárófejezetünk címe: Amit elmondhatunk a jelen természettudományos-technikai utópiájáról, az jellemzi magát az utópiát. A politikai-szociális és a természettudományos-technikai utópia egymásba nőnek, problémáik egybeolvadnak, mióta a nyugati gondolkodás számára eleven tapasztalat révén nyert magától értetődő valami, hogy a technika alakította cselekvésterben és (ha határok közt is) egy természettudományosan megmagyarázható világban él. Ezt a folyamatot Ruyer közvetetten megerősítette, amikor a Wells-ek, Stapledon-ok etc. „grandes anticipations”-jának juttatta az első helyet a modern utópiák közt.

Joggal hisszük hát, hogy beszélhetünk magának az utópiának a jellemzéséről. Az előzőkben mondottak után ne várjuk, hogy az utópisztikus gondolkodásnak valamiféle egyértelmű, zárt struktúrájához, bekerített formájához jutunk el, bármennyire is kielégítené ez a kutatót. Az az utópia, amely elveszti egyértelmű célját, amely megszűnt egy előretörő, cselekvő szándékú réteg pártideológiája lenni, az felszabadul sok irányba, sokféle befolyás számára.

Ha eltekintünk az igénytelen sorozatgyártmányoktól, az elnagyoló és egyszerűsítő vágyálmoktól és félelemvízióktól, úgy a modern utópia legfontosabb jellemzőjének a világban való tájékozódás kérdéseinek újrafelvételét tarthatjuk, mégpedig az emberi problémákhoz és lehetőségekhez fűződő újfajta distancia alapján. Ruyer ezt kiegészítendőnek tartja azzal, hogy az utópia ezáltal eszkatologikussá válik, és egyre inkább vallási és mitikus színezetet nyer.<sup>10</sup>

Ha ez így lenne, akkor az utópikus gondolkodás, melynek fejlődése a vallási-eszkatologikus elképzelésektől egyre messzibbre vezetett, visszatért volna az emberi hatalom határainak újrafelfedezése után ennek a gondolkodásmódnak a talajára. A valóságban viszont ismét csak elsősorban az ellenutópikus ábrázolásokat jellemzik az eszkatologikus vonások. Az még nem eszkatologikus, ha az utópiák az emberiség pusztulásával számolnak. Az eszkatologia mindig az ember és a világ végéről beszél. A végtelennek felfogott világmindenségben viszont legfeljebb részkatasztrófák fordulhatnak elő, me-

<sup>9</sup> Vö.: PLESSNER: *Lachen und Weinen*. 2. Aufl. 1950. 47.: Amint a világ és saját tömege csupán megnyilatkozik nekem és uralmam alá rendeli magát, úgy hogy velem mint énközponttal vonatkozásba kerül, a másik oldalon viszont megőrzi fölényét az ilyen perspektívában levő megkötöttséggel szemben, mint velem egyenrangú, viszonylagos kölcsönösségek útján engem is magához viszonyító rend.” Ez annyit tesz, hogy az egyenes-vonalú tudás- és uralomintencióban a világ szükségképp az énközpontra vonatkozik, míg a második, az „excentrikus” aspektus a világ ellenállásának az átélésében kényszerül ránk.

<sup>10</sup> R. RUYER: *L'utopie et les utopies*. Paris, 1950. 6 és 285 skk.

lyek a világlétének és szerkezetének egészét kevésbé vagy egyáltalán nem érintik. A modern utópiák egyik jellemzője éppen az, hogy bennük a világ és az ember sorsa nem kötődik egymáshoz.

Továbbá: A keresztény gondolkodás számára ugyan az ember végessége, lehetőségeinek határos volta kétségtelen, de itt a földön ő a teremtés koronája, akit Isten a természet urává tett. A modern utópiákban viszont, melyekre állítólag jellemző lenne a „couleur religieuse”, általában ez nem így van már.

Es végül: A kereszténység az embernek a megváltás reményét kínálja, ha földi tevékenységében kudarcot is vallana. Az utópia ellenben minden eddigi stádiumában alapvetően világközpontú, és ha az emberiség a jövő feladatait illetően végleg kudarcot vallana, úgy ennek következménye csak a pusztulás lehet, melyet nem követ semmiféle feltámadás.

Az utópia alapjában ugyanazt tapasztalta, amit Jaspers a „tényszerű világban való tájékozódás” (faktische Weltorientierung) kudarcának nevez, annak a kísérletnek a kilátástalanságát, hogy a világon belüli határok átlépésével a világot mint egészet megragadhasuk. Csakhogy: Jaspers számára a következtetés a transzcendentális elismerése, az utópia számára nem. Nem a világ, ill. általában a világiság határait transzcendálja, hanem a világ lépi át az emberi lehetőségek határait.

Az igazi transzcendencia hiánya választja el az utópiát a keresztény vallásosságtól, összeköti viszont a mítosszal, mely „minden kifejeződésében tagadja a transzcendenciát” és „az istenit belevonja a függő ellentmondásába és változásába.”<sup>11</sup> A modern utópia persze nem beszél már istenségekről, de ugyancsak ismer emberfölötti létezőket, akiket gyakran nem kevésbé nagyhatalmúnak ábrázol, mint a mitikus isteneket és démonokat. Ha még hozzátesszük, hogy a mítosz „a világ burkolt megismerése”, hogy benne, mint az utópiában, a világ mint egész képi megjelenítésére törekedünk, úgy érthető, hogy Ruyer „couleur mythique”-ről beszél a „grandes anticipations”-ban vagy, hogy mások a science fictionban egy új mitológia képződésének kezdetét látják.<sup>12</sup>

Mindenesetre nem szabad elsiklanunk afölött, hogy az utópikus gondolkodás néhány lényeges pontban eltér a mitikustól. Ruyer mondja erről: „A mítosz az örök embert, az örök világot vagy az ember és a világ örök kapcsolatait írja le. A konstans mozzanatokot emeli ki, míg az utópia kíméletlenül a változó és önkényes mozzanatokot húzza alá.”<sup>13</sup> Tovább is léphetnénk, mondván, az utópia arra törekszik, hogy az „éléments constants” variábilis voltát felfedje, hogy számára nem létezik az „homme éternel” az „ember” rögzített normája, így a „rapports éternels de l'homme et du monde” sem. Éppen a variabilitásnak az embertől követelt mértéke állította az utópiát az ábrázolt nehézségek elé.

Azonkívül az utópia továbbra is előre, „más lehetőségekre”, azaz a jövőbe irányul. A világ keletkezéséről szóló mítoszoknak nincsenek nála meg-

<sup>11</sup> P. TILICH: Die politische Bedeutung der Utopie im Leben der Völker. Berlin, 1951. — Így fejezi ki R. Guardini is (l. az 1 jegyzetet) a keresztény és a mitikus világkép különbségét. A kinyilatkoztatás — mint elnevezése is jelzi — egy isteni valóságot igazol, mely „a világon kívül és afelett áll”, míg a mítoszok istenségei „a hatókörükbe tartozó világgal együtt állnak vagy buknak.”

<sup>12</sup> Pl. G. Günther a Rauch-Verlag világfűregényeinek kommentárjaiban. De emlékeztessünk arra is, hogy Stapledon saját regényeit „essay in mythe creation”-nak minősítette.

<sup>13</sup> R. RUYER: I. m. 4.

felelői. Nem győzött benne, ahogy azt Ruyer akarja elhíttetni, a ciklikus idő-felfogás sem a lineáris fölött. Az utópikus történet nem egy korszakban játszódik, a földi év körében, mely mindig visszatér önmagába, legfeljebb vonatkoztatható a világtörténelem „korszakára”, mely a közömbösen múlt világ-folyamaton belül véget ér, újjászületés, újrakezdés nélkül.

A minden történetet jellemző visszahozhatatlanságban, a történeti egymásutániség kényszerében az utópia olyan határba ütközött, amelyet más, rá jellemző módon próbált legyőzni. Ilyen kísérletek közé tartoznak: a különböző „timestreams” teóriája, az időutazások és más javaslatok, amelyekkel az idő folyamából kilépni és magát az időbeliségből teljesen elhatárolni próbálja. Ezekben nem az idő határait, hanem az idő határ mivoltát kérdőjelezi meg.<sup>14</sup>

Természetesen ily módon nem oldhatók meg a nehézségek, melyek az utópikus gondolkodás előtt állnak. Az ember elégséges voltának kérdése éleződik. Ezért az ilyen gondolati kísérletek nem csupán merészek, hanem valahogy kétségbeesettnek is tűnnek, és az a látszat keletkezik, mintha bennük nemcsak a „más lehetőségek” kutatása, a világon belüli határok átlépésének expanzív törekvése nyilvánulna meg, hanem a transzcendencia iránti vágy is, egy biztos, az evilági időbeliségtől független létalap keresése.

Az utópikus ábrázolások csupán régi témákat újítanak fel, ha az általános tudat „egzisztenciális ptolemaizmusa” ellen harcolnak, ha komolyan veszik a kopernikusi fordulatot, és ezáltal világ- és emberértelmezésük „excentrikus” nézőpontját hangsúlyozzák. Eközben viszont olyan kérdésekre bukkannak, melyekre végérvényes választ adni nem tudnak.

A modern utópiák másik jellemző vonása, mely főleg akkor kerül előtérbe, ha elsősorban nem a világban való tájékozódást akarja szolgálni, a kísérlet jelleg. Mindeddig az utópikus intenció valamiképp az óhajtandóra irányult. A vágy, melyet az egyén hiányosságérzete táplál, a „más lehetőségek” kísérletezésére készíti. Mióta a világ forgandóságát, minden esemény instabilitását magától értetődő tényként fogjuk fel, mióta megtanultuk, hogy biztosan számolnunk kell az emberi viszonyok megváltoztatásával, azóta a vágykomponens eredeti funkciójában nélkülözhetővé vált. Az utópiának nincs már szüksége erre az ösztönzésre, készen áll sokféle lehetőség befogadására, bizonyos tekintetben kipróbálja őket, anélkül, hogy akárcsak egyiküknek is elsőbbségi értéket kölcsönözne, amit a XIX. századi utópia még magától értetődően igényelt volna.

Az egyenes vonalú változtatási és cselekvési szándék törést szenvedett. Ha a végrehajtó cselekvés nem énidegen funkcióra irányul, ill. nem saját irányításától megfosztott hatalomra, akkor már nem mindig és nem elsősorban ember által kigondolt eszme realizálása kíván lenni, hanem felelet egy helyzetre, amelybe a történelem vagy világfolyamat — szándékosan választottuk ezt a semleges kifejezést — az embereket vezetheti.<sup>15</sup> Az akcióból re-akció lesz, az utópia megszűnik az eredeti értelemben vett „cselekvés vezéreszméjé”-nek lenni.

<sup>14</sup> Ugyanígy bánik az utópia a tér kategóriájával is, amikor a negyedik dimenzióról, a térből való kilépésről vagy a tér megsemmisítéséről beszél.

<sup>15</sup> Ehhez a folyamathoz, amely egy kvázi-neutrális távolságból hozzávetőleges adottságnak fogható fel, számíttjuk azokat az elemeket is, amelyek magától az embertől származnak, pl. az olyan találmányok, mint az atombomba, az űrhajó vagy az élet meghosszabbításának eszközei. Mindezeket annak a szituációnak a részeként kell elgondolnunk, amelynek megoldására az utópia megpróbál választ találni.

Hogy egy képpel fejezzük ki magunkat: az utópista konstruktórból, aki a világ építési tervét készítette, az emberiség vezérkari tisztjévé lesz, aki minden lehetséges, a jövőben várható esemény számára haditervet készít: az atomháború utáni, radioaktivitással fertőzött világ esetére, a világűrből jövő invázió esetére, a „homo superior” fellépése esetére stb. A világ megváltoztatása már nem a közvetlenül követendő cél, szemben a konzervatív beállítottságú ellenfelek programmatikus követelésével, hanem a magától értetődővé vált helyzet, amelyet vitatva értékelni kell.

Itt is az „excentrikus” nézőpont hangsúlyozásában van a modern utópia újdonsága. Csak ha elhatárolja magát az emberi sorstól, „kívülről” nézi, akkor sikerül az utópiának a jövő lehetőségeit felmérni, akkor lehet úttörő a jövő sűrűjében. Meg akarja tanítani arra az embert, hogy felkészüljön „minden eshetőségre”. Ez az a funkció, amelyet a „lehetséges változások közti üres hová”-ként felfogott időben be kell töltenie.

Ezért nem fog az utópia belátható időn belül kihalni. Mannheim víziója az utópia nélküli világról, mely már csupán önmagát reprodukálja, nem fog teljesülni. A természettudományos alapozottságú technika szellemében gondolkodó ember továbbra is gyárt utópiákat, talán nem annyira azért, mert akarja, hanem mert kénytelen.

*(Vom Staatsroman zur Science Fiction — Eine Untersuchung über Geschichte und Funktion der naturwissenschaftlich-technischen Utopie (Göttinger Abhandlungen zur Soziologie) Ferdinand Enke Verlag, Stuttgart 1957.)*

*(Fordította: Stang Mária)*



DARKO SUVIN

*A science fiction műfaj poétikája<sup>1</sup>**1. A science fiction mint fikció (Elidegenítés)*

1.1. A science fiction (SF) fontossága napjainkban egyre növekszik. Először is, komoly jelei vannak, hogy népszerűsége a vezető ipari országokban (USA, Szovjetunió, Nagy-Britannia, Japán) a helyi és rövid hullámzásoktól eltekintve, az utóbbi 100 évhez képest ugrásszerűen emelkedett. Az SF a modern társadalom néhány kulcsfontosságú rétegére hatott, így az egyetemi körökre, a fiatal írókra és az olvasóközönségre arra az avantgarde-jára, amely méltányolja az új értékeket. Ez jelentős kulturális hatás, amely túlmutat a pusztán mennyiségi mutatókon. Másodszor, ha az ember az SF minimális műfaji elté-

<sup>1</sup> Ennek a tanulmánynak első változata a Yale Egyetem Szlav tanszékén 1968 tavaszán a fantasztikus irodalomról szóló szemináriumon tartott előadásból kristályosodott ki. A tanulmányt ismertettem a philadelphiai Temple Egyetemen, a Torontói Egyetemen és a Science Fiction Research Association 1970. évi konferenciáján, amelyet a New-York-i Queensborough Community College-ban tartottak meg. Szeretném hálámat kifejezni azért, hogy ezeken a helyeken alkalom nyílt megtárgyalására. Különösen hasznosak voltak számomra személyes megbeszéléseim David Porter professzorral a Massachusetts Egyetemen, J. Michael Holquisttal és Jacques Ehrmannnal Yale-ben, James Blish úrral és Judy Merrill kisasszonnyal, valamint Myrna Gopnik és Donald F. Theall kollégáimmal a McGill Egyetemen. Ez a végső változat sokat köszönhet STANISLAV LEM: „Fantastyka i futurologia”-jának, amely mostanig kétségkívül a modern SF legjelentősebb teljes morfológiai, filozófiai és szociológiai összefoglalása. Ez meglehetősen felbátorított engem arra, hogy tovább kutassam ezt a nehezen megfogható területet, annak ellenére, hogy nem értek egyet egyik-másik megállapításával. Nagyon hálás vagyok azért az ösztönzésért, amelyet a McGill Egyetemen az Angol Tanszék SF szemináriumának tagjaitól kaptam. Végül is azonban nem háríthatom át senkire a felelősséget a tanulmány felépítéséért és megállapításaimért, csak magam vállalhatom, még ha nem is hiszek az eszmék magántulajdonában.

Igyekszem a jegyzetek mennyiségét a lehető legszűkebbre korlátozni, de csatolom — Wells nyomán — az SF-re vonatkozó leghasznosabb elméleti és általános összefoglaló művek alaphibliográfiáját:

KINGSLEY AMIS: *New Maps of Hell*. New York, 1960.

„William Atheling Jr.” (JAMES BLISH): *The Issue at Hand*. Chicago, 1964.

„William Atheling Jr.” (JAMES BLISH): *More Issues at Hand*. Chicago, 1970.

JAMES O. BAILEY: *Pilgrims Through Space and Time*. New York, 1947.

REGINALD BRETNOR (szerk.): *Modern Science Fiction*. New York, 1953.

JEAN-JACQUES BRIDENNE: *La littérature française d'imagination scientifique*. Paris, 1950.

Анатолий Бритиков: *Русский Советский научно-фантастический роман*. Ленинград, 1970.

ROGER CAILLOIS: *Images, images...* Paris, 1966.

THOMAS CLARESON (szerk.): *The Other Side of Realism*. Bowling Green, Ohio, 1971.

BASIL DAVENPORT (szerk.): *The Science Fiction Novel*. Chicago, 1964.

RICHARD GERBER: *Utopian Fantasy*. London, 1955.

Георгий Гуревич: *Карта Страны Фантазии*, Москва, 1967.

résének akár a történet *radikálisan különböző figuráit* (dramatis personae), akár *radikálisan különböző kontextusát* tekinti, azt találja, hogy érdekes és közeli rokonságot mutatnak más irodalmi alfajokkal, 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 barokk „utópia”-in és „planetáris regény”-ein, a felvilágosodás „államregényé”-n (politikai) keresztül egészen a modern „anticipáció”-ig és „antiutópia”-ig. Továbbá, bár az SF osztozik a mítosszal, rémtörténettel, tündérmesével és pásztoridillel abban, hogy szembenáll a naturalista vagy empirikus irodalmi műfajokkal, igen jelentős mértékben különbözik hozzáállása és társadalmi funkciójára nézve a nem naturalista vagy meta-empirikus műfajoktól. Mindkét kiegészítő aspektus, mind a szociológiai, mind pedig a metodikai, élénk vita tárgya írók és kritikusok körében számos országban; s ez igazolja ennek a műfajnak jelentőségét, valamint azt is, hogy szükség van tudományos megvitatására.

Ebben az előadásban érveket fogok felhozni amellett, hogy az SF-t mint a *megismerő elidegenítés irodalmát* definiáljuk. Ennek a meghatározásnak, úgy tűnik, az az egyedüli előnye, hogy igazságot szolgáltat annak az irodalmi hagyománynak, amely koherens korszakokon keresztül és önmagán belül, és ugyanakkor különbözik a nem regényes utópizmustól, a naturalisztikus irodalomtól és más, nem naturalisztikus regényirodalomtól. Így lehetővé teszi számunkra, hogy koherens SF-poétikát alapozzunk meg.

1.2. Az előadás témájának megközelítésére, bevezetőül, az irodalmi anyagnak olyan spektrumát vagy skáláját tételezem, amely a szerző tapasztalati környezete<sup>2</sup> pontos újratерemtésének eszményi határától az ismeretlen

RYSZARD HANDKE: Polska Proza Fantastyeczno-naukowa. Wrocław, 1969.

MARK R. RILLEGAS: The Future as Nightmare. New York, 1967.

DANON KNIGHT: In Search of Wonder. Chicago, 1967.

HANS-JÜRGEN KRYSMANSKY: Die utopische Methode. Köln, 1967.

STANISLAW LEM: Fantastyka i futurologia I–II. Kraków, 1970.

SAM J. LUNDWALL: Science Fiction: What It All About. New York, 1971.

SAM MOSKOWITZ: Explorers of the Infinite. Cleveland, 1963.

SAM MOSKOWITZ: Seekers of Tomorrow. New York, 1967.

ALEXEI PANSHIN: Henlein in Dimension. Chicago, 1968.

MICHAEL PEHLKE és NORBERT LINGFELD: Roboter und Gartenlaube. München, 1970.

MARTIN SCHWONKE: Vom Staatsroman zur Science Fiction. Stuttgart, 1957.

D. SUVIN (szerk.): Other Worlds, Other Seas. New York, 1970.

LEON TROTSKY: Literature and Revolution. Ann Arbor, 1960. (6. fejezet)

A legjobb rendelkezésre álló antológia: ROBERT SILVERBERG (szerk.): The Mirror of Infinity. San Francisco, 1970, melyben különböző szerzők méltatják az egyes elbeszéléseket.

2. Ezt a látszólag periferikus tárgyat – a „science fiction” és annak „utópista” hagyománya – azért érdemes tárgyalnunk, mert vissza kell jutnunk az alapelvekhez, mert ezeket valójában nem lehet adótként felfognunk, mint például azt a kérdést, hogy mi is az irodalom. Amikor az irodalomról van szó, rendszerint meghatározzuk, hogy mit mond (a tárgyat) és hogy hogyan mondja el azt, amit elmond (a témáinak megközelítésmódját). Ha abban az értelemben beszélünk irodalomról, hogy bizonyos minimális esztétikai tulajdonságokkal rendelkező jelentős munkákat értünk rajta és nem szociológiai szempontból értjük mindarra, amit egy bizonyos időben publikáltak, vagy ideológiai értelemben vonatkoztatjuk bizonyos témákról szóló írásokra, akkor ezt az elvet pontosabban fogalmazhatjuk meg egy kérdés alakjában. Először – ismeretelméleti vonatkozásban: milyen lehetőség rejlik az esztétikai minőségek számára a különféle tématerületekben (témákban)? Az uralkodó esztétika válasza pillanatnyilag az, hogy a lehetőség teljességgel egyenlő, és ezzel a válasszal esztétikánk a kérdést saját területéről az ideológusokéra utalja

újdontság, a *novum* iránti kizárólagos érdeklődésig terjed. A XVIII-tól a XX. századig civilizációnk irodalmi főáramlata az előbb említett határok közül az elsőhöz volt közelebb. Mégis, egy irodalom kezdetén a meghökkentés meghonosításának tényezője nagyon erős. Régi mesemondók a közeli völgybe tett meghökkentő utazásokról mesélnek, ahol kutyafejű emberekkel találkoztak, meg jókora sósziklákkal, amelyeket el lehet lopni vagy rosszabb esetben be lehet cserélni. Történeteik útirajzok és *voyage imaginaire*-ek, ébren álmodozások és hírszerző riportok keverékei. Magukban rejtik azt a kíváncsiságot az ismeretlen iránt, amely a szomszédos hegylánc (tenger, óceán, naprendszer . . .) mögött rejtőzik, s e kíváncsiságban a megismerés izgalmához a kaland izgalma is társul.

Az SF utazás esztétikailag legigényesebb törekvésének a paradigmája egy távoli, óceáni sziget Iambulustól és Euhemerustól a klasszikus utópián át Verne Némó kapitányának és Wells Dr. Moreau-jának szigetéig; különösen ha ebbe belefoglaljuk az éter-óceán szigetét — rendszerint a Holdat — Lukianosztól Cyrano és Swift Laputa-beli miniholdján át a XIX. századig. Mégis a „lőtávolságon túli”, három fallal elzárt völgy párhuzamos paradigmája talán éppoly kifejező. Ez is fölbukkan csaknem ugyanolyan gyakran, a legrégebbi népmeséktől, amelyek a Földi Paradicsom ragyogó és a Halál sötét völgyéről szóltak, mindkettő már a *Gilgames* mondában. Az Éden az utopisztikus vágýdások mitológiai lokalizálása, csakúgy mint Wells völgye a *Country of the Blind*-ben még a felszabadító hagyomány keretén belül van, amely azt erősítgeti, hogy a föld nem szükségképpen olyan, mint amilyen történetesen ez a mostani völgyünk, és aki ezt a völgyet a világnak hiszi, az vak. Akár sziget, akár völgy, akár térben, akár (az ipari és polgári forradalmaktól kezdve) időben, az új keret kölcsönhatásban áll az új lakókkal. Az idegenek — utópiabeliek, szörnyek vagy egyszerűen csak tőlünk különböző idegenek — tükrök az ember számára, csakúgy mint a különös ország tükröz az ember saját világa számára. De nemcsak visszatükröző tükröz ez, átformáló is, szűzi méh és alkimista dinamó: a tükröz olvastótéglý.

Igy tehát nemcsak az emberi és emberiesítõ alapkváncsiság szüli az SF-et. Ez a műfaj azonkívül, hogy irány nélküli kutatás és pontos jelentés nélküli jelentéstani játék volt, mindig azzal a reménnyel párosult, hogy az ismeretlenben talán fel lehet lelni az ideális környezetet, törzset, államot, intelligenciát vagy a Legfőbb Jó valamelyik más aspektusát. (Vagy éppen az ellenkezőjétõl való félelemhez és megdöbbenéshez kapcsolódott.) Mindenesetre feltételezi egy idegen, kovariáns koordinátarendszer és szemantikai mezõ *lehetőségét*.

1.3. A képzeletbeli hely vagy lokalizált ábránd megközelítése az SF műfaj gyakorlatában feltételezetten tényszerű. Kolumbusz (technikailag vagy

az, akik késve, de felveszik és aztán összezavarják. Másodszor, történeti vonatkozásban: hogyan használták ki ténylegesen ezt a lehetőséget? Ha az ember ilyen fontolgatásokba kezd, hamar beleütközik a *realizmus* (itt nem a XIX. századi prózairodalmi irányzatra gondolunk, hanem egy meta-historiai stilisztikai elvre) meglehetősen tisztázatlan fogalmába, mivel gyakran előfordul, hogy az SF műfajt nem realistaként skatulyázzák be. Nem ellenezném, sőt lelkesen üdvözléném az ilyen címkeket, ha valaki előbb meggyőzően definiálná, hogy mi a „reális” és mi a „realitás”? Igaz, ez a műfaj alapvető filozófiai kérdéseket is felvet; de talán nem szükséges már az első megközelítésben ezekkel kerülni szembe. Ezért itt a „realizmust” és „realitást” „a szerző empirikus környezete” fogalmával helyettesítem, ami van annyira világosan felfogható, mint bármi más megoldás.

<sup>3</sup> Samuel Butler SF regényének alcíme Erehwon.

geológiaiilag nem fiktív) levele az Orinoko torkolata mögött megpillantott Edenről és Swift (technikailag nem ténszerű) utazása „Laputába, Balnibarbiába, Glubbdubbdribbe, Luggnaggba és Japánba” állnak a képzeletbeli és tapasztalati lehetőségek állandó egymásba hatolásának két ellentétes pólusán. Így az SF fiktív („irodalmi”) hipotézisből indul ki és extrapoláló és totalizáló („tudományos”) szigorral bontja ki azt. Kolumbusz és Swift között a sajátos különbség kisebb, mint műfaji közelségük. A regények ilyen ténszerű beszámolóinak hatása ugyanaz, amit egy normatív rendszernek — egy Ptolemaiosz-féle zárt világképnek — egy új normakészletet magában foglaló nézőponttal való szembesítése ad; irodalomelméletben ez az elidegenítés attitűdjeként ismeretes. Ezt a koncepciót elsőnek az orosz formalisták fejtették ki („osztranyenye”: Viktor Sklovszkij, 1917), nem naturalista szövegeken legeredményesebb támasztékát pedig Bertolt Brecht életművében nyerte egy antropológiai és történeti megközelítésben; Brecht színdarabjait „egy természettudományos kor” számára akarta írni. Amikor a tudós prototípusáról, Galileiről szóló darabján dolgozott, akkor ezt a magatartást („Verfremdungseffekt”) így definiálta a Kis Színházi Organon (1948): „Az elidegenítő ábrázolás a tárgyat felismerhetővé teszi ugyan, egyúttal azonban idegennek is mutatja.” És továbbá: „... ahhoz, hogy ezt a sok adott dolgot éppannyira kétségbevonhatónak is lássa, ki kellene fejlesztenie azt az idegen pillantást, amellyel a nagy Galilei egy ingaként mozgó csillárt szemlélte. Mert ő úgy csodálta ezeket a lendületeket, mintha nem így várta volna, és nem értené őket, és így jutott el a törvénszerűséghez.” Tehát az elidegenítés szemlélete megismerő, egyben teremtő; és, ahogy Brecht folytatja: „Nem lehet itt azzal tiltakozni, hogy ez a magatartás a tudományhoz és nem a művészethez tartozik. Miért ne próbálhatná meg a művészet, hogy a maga módján szolgálja az Élet uralmának nagy társadalmi feladatát?”<sup>4</sup> (Később Brecht azt is megjegyezte, ideje volna teljesen elhagyni az olyan kifejezések használatát, mint uralkodni és szolgálni.)

Az SF-ben az elidegenítés attitűdje — amelyet Brecht más módon használt egy jobbára „realisztikus” kontextusban — a műfaj *formális keretévé* szélesedett.

## 2. *A science fiction mint megismerés (Kritika és tudomány)*

2.1. Az elidegenítés mind alapattitűdként, mind pedig domináns formáló eszközként megvan a mítoszban, ebben a rituális és vallásos megközelítésben, amely a maga módján a tapasztalati főlát alá tekint. Az SF azonban bármely kor normáit, elsősorban saját korának normáit, egyedinek, változóknak és, éppen ezért, a *megismerő* pillantás tárgyának tekinti. A mítosz szöges ellentét-

<sup>4</sup>VIKTOR SKLOVSZKIJ: „Iszkusztvo kak prijom” a Poetikában. Petrograd, 1919. Ennek az esszének angol fordításában („Art as Technique” LEE T. LENON és MARION J. REIS szerk.: Russian Formalist Criticism: Four Essays. Lincoln, Nebraska, 1965.) az *ostranenie* szót meglehetősen nehézkesen a „family” szóval fordították. Vö. VIKTOR ERLICH klasszikus művével: Russian Formalism. History — Doctrine. Hága, 1955.

BERTOLT BRECHT: Kleines Organon für das Theater. (Schriften zum Theater 7., Majna-Frankfurt, 1964.); fordítása a JOHN WILLET szerk. Brecht On Theatre-ben (New York, 1964.). Idézetem a fordítás 192. és 96. oldaláról való; a fordításban Willett a *Verfremdung* szót az „alienation” kifejezéssel adja vissza, de én az „estrangement” szót használom, mivel az „alienation” konnotációja nem megfelelő, sőt kifejezetten ellenkező értelmű; az „elidegenítés” Brecht esetében egy olyan felfogást jelent, amely éppen a társadalmi és ismereti elidegenedés (alienation) ellen irányul.

ben áll a megismerő megközelítéssel, mivel az emberi kapcsolatokat változatlanak és természetfölötti módon determinálnak tekinti, nyomatékosan tagadva Montaigne mondását: „la constance même n'est qu'un branle plus languissant” (az állandóság is mozgás, csak bágyadtabb mozgás). A mítosz abszolutizálja sőt megszemélyesíti a gyenge társadalmi dinamikájú, pangó időszakok miatt látszólag állandó motívumokat. Az SF viszont, amely a tapasztalati környezet változó és jövőt hordozó elemeinek extrapolációjával épül fel, a történelem viharos periódusait állítja középpontba, amilyenek a XVI–XVII. és a XX. század. Ahol a mítosz egyszer s mindenkorra megmagyarázza a jelenségek lényegét, az SF először problémaként veti föl őket, majd azt kutatja, hová vezetnek; a mítoszbeli statikus azonosságot illúzióknak tekinti, már-már csalásnak, a legjobb esetben is potenciálisan határtalan lehetőségek pillanatnyi megvalósulásának. Nem az Ember vagy a Világ iránt érdeklődik, hanem azt kérdi: milyen ember? milyen világban? Mint irodalmi műfaj, az SF éppúgy szemben áll a természetfölötti elidegenítéssel, mint az empirizmus-sal (naturalizmussal).

*2.2. Az SF tehát olyan irodalmi műfaj, amelynek szükséges és elégséges feltétele az elidegenítés és a megismerés és ezek egymásra hatása, és amelynek fő formai eszköze a szerző tapasztalati környezetével változó képzeleti keretszerkezet.*

Az elidegenítés különíti el a XVIII–XX. század „realisztikus” irodalmi főirányától. A megismerés nemcsak a mítosztól különíti el, hanem a tündérmesétől és a rémtörténetektől is. A tündérmese is kétségre vonja a szerző tapasztalati világának törvényeit, de annak horizontjáról olyan zárt pótvilágba menekül, amely közönyös a megismerés lehetőségei iránt. A képzelőerőt nem a valóság szándékainak megértésére használja, hanem önmagában elégségesnek tekinti, amely el van vágva a valódi eshetőségektől. A szokványos tündérmese eszköztára, mint például a repülő szőnyeg, függetleníti magát a fizikai gravitáció empirikus törvényétől — ahogy a hős a társadalmi gravitációtól — az ellenkezőjének elképzelésével. A kívánságteljesítési elem az ereje és gyengéje, mivel sohasem állítja, hogy el lehet várni egy szőnyegtől, hogy repüljön — egy szegény harmadszülött fiútól, hogy király legyen — amíg létezik gravitáció. Éppen csak egy másik világot helyez a miénk mellé, ahol egyes szőnyegek csodálatos módon repülnek, és néhány szegényből csodás módon herceg lesz, és ebbe a világba pusztán hittel és fantáziával jut el. Tündérmesében minden lehetséges, mert egy tündérmese nyilvánvalóan lehetetlen. Ezért a tündérmesébe visszastüllyedő SF (pl. az úroperett-hős—hercegnő—szörny háromszöggel asztronauta jelmezben) alkotói öngyilkosság.

Még kevésbé rokon az SF-el a rémtörténet (szellemjárás, „Gothic”, kísértethistória), az a műfaj, amelyet a megismerésellenes törvényeknek a tapasztalati környezetbe való beékelődése eredményez. Míg a tündérmese közömbös, a rémtörténet ellenséges az empirikus világgal és törvényeivel szemben. Feltételezése védhető volna azzal, hogy a rémtörténetnek csak annyiban van jelentősége, amennyiben kevert és nem sikerül neki szuper-rendezett ártalmas világot teremtenie a sajátjából, s ez azután groteszk feszültséget okoz az önkényes természetfölötti jelenségek és a tapasztalati normák között, amelyekbe beszívárog.<sup>5</sup> Gogol Orra azért olyan érdekes, mert állami hivatalnok rangjával

<sup>5</sup> Amióta én először papírra vetettem ezeket a sorokat, egy ugyanilyen tételt dolgozott ki meggyőzően Tzvetan Todorov: Introduction à la littérature fantastique (Paris, 1970.) c. művében.

sétál végig a Nyevszkij Prospektben stb.; ha az Orr egy egészen fantasztikus világban volna — mondjuk: H. P. Lovecraftéban — akkor nem volna egyéb, mint egy a háborzongató históriák közül. Ha a rémtörténet nem hoz létre ilyen feszültséget saját normái és a szerző empirikus környezete között, minden lehető horizontjának a halálra való redukálása irodalom-alatti misztifikációvá alacsonyítja. Üzleti okokból az SF-el egy kategóriába sorolni: súlyos kártevés — patológikus jelenség, amely sajnos terjed.

Nem szolgál rá ilyen ítéletre a pásztoridill, amely lényegesen közelebb van az SF-hez. Képzeletbeli sémája olyan világról, amelyben nincs pénz, államapparátus és személyiségpusztító urbanizálás, lehetővé teszi — laboratóriumi keretek között — két emberi motíváció izolálását: az erotikáét és a hatalomvágyét. Ez a megközelítés úgy viszonylik az SF-hez, mint az alkimia a kémiahoz és a magfizikához: korai kísérlet helyes irányban, de elégtelen eszközökkel. Az SF-nek így sokat kell tanulnia a pásztoridill hagyományától, elsősorban közvetlen, osztályelidegenedés nélküli, érzéki viszonyaiból. Gyakran meg is tette ezt, amikor a szegény diadalának témáját puhatolgatta (Restif, Morris stb. egészen Simakig, Christopherig, Jefremovig.) Sajnos a barokk pásztoridill felhagyott ezzel a témával és szentimentális konvencióvá alakult, diszkreditálva a műfajt; de amikor a pásztoridill elkerüli a mesterkéeltséget, reménye megtermékenyítheti az SF területét, mint a pragmatizmus, a kommercializmus, a technokrácia és a más világok felé fordulás ellenszere.

2.3. Amikor Galilei- vagy Bruno-típusú elidegenítést igénylünk az SF számára, ez egyáltalában nem jelenti azt, hogy tudomány-vulgarizálás vagy technikai jövődőlés irányába ösztökéljük, bár ezekkel valóban foglalkozott időről-időre (Verne korában, az Egyesült Államokban az 1920–1930-as években, a Szovjetunióban Sztálin idején). A népszerűsítés szükséges és érdemes feladata hasznos eleme lehet az SF munkáknak ifjúsági szinten. De még a „roman scientifique”, mint pl. Verne *Utazás a Holdba* c. műve, vagy Wells *Láthatatlan emberének* felszíne is — bár hiteles SF-formák — a fejlődés alacsonyabb szintjét képviselik. Nagyon népszerű annál a közönségnél, amely éppen ismerkedik az SF-el, mint pl. az ifjúság, mert a régi empirikus kontextusba csak *egyetlenegy* könnyen emészthető új technikai változatot vezet be (műhold, vagy a szerves anyag fénytörési indexét csökkentő sugarak stb.)<sup>6</sup>. Az ily módon kiváltott eufória reális, de korlátozott, jobban illik a novellához és egy új közönséghez. Gyorsabban illan, mint ahogy a pozitivisták természet-tudomány elveszti presztízsét a világháborúk utáni humán tudományokban (Vö. Némo „Nautilus”-a szemben az amerikai haditengerészet atommeghajtású „Nautilus”-ával) és vissza-visszatér szemfényvesztő, békés felhasználásra az új technológiákban (űrhajózás, kibernetika). Még Vernénél is olyan a „tudományos regény” struktúrája, mint egy vízmedence, amelybe követ dobta: pillanatnyi kavargás, a hullámok a becsapódás pontjától a perem felé haladnak, majd vissza, aztán a rendszer lecsillapul s olyan, mint volt. Az egyetlen különbség az, hogy egy pozitivisták tény — rendszerint egy vastárgyat — adtak hozzá úgy, hogy a kő a medence fenekére került. Ez az efemer elidegenítési struktúra a bűnügyi regényekre jellemző, nem az érett SF-re.

2.4. Ilyen elhatárolások után, talán lehetséges lesz legalább jelezni a „megismerő jelleg” vagy „megismerés” fogalmán belül bizonyos differenciáló-

<sup>6</sup> Figyeljük meg milyen funkcionális különbség van, midőn az antigravitáció Wells *First Man on the Moon*-jában csak a szituációt bevezető eszköz és nem egy mindent megalapozó tény, ami egy sokkal gazdagabb mondanivalójú regényben lehet.

dást. Ahogy itt használjuk, ez a kifejezés nemcsak valóságnak a visszatükrözését implikálja, hanem valóságra való rávetítést is. Olyan teremtő megközelítést implikál, amely inkább a szerző környezetének dinamikus átalakítására, mintsem statikus tükrözésére irányul. Az SF-nek az a tipikus metodikája — Lukianosztól, Morustól, Rabelais-tól, Cyránótól és Swifttől Wells-ig, Londonig, Zamjatinig és az utóbbi évtizedekig — *kritikai* jellegű, gyakran szatirikus, és az ész képességeibe vetett hitet legjelentősebb művekben módszeres kételkedéssel kombinálja. Ennek a megismert kritikának a modern tudomány filozófiai alapjaival való rokonsága nyilvánvaló.

### 3. *A Science Fiction mint irodalmi műfaj (Funkciók és modellek)*

3.1. Mint felnőtt irodalmi műfaj, az SF funkcióknak, hagyományoknak és eszközöknek saját tárházával rendelkezik. Ezek közül több nagyon érdekes és jelentős az irodalomtörténet számára, de ez az egész terület aligha tárgyalható meg egy rövid áttekintésben, hiszen könyv terjedelmű mű tárgya lehet. Ennekellenére talán mégis lehetséges a műfajnak néhány alapvető aspektusát fölvezetni.

Az SF világai nincsenek *a priori* szándékoltan a történet főhőseire tájoltva, és abban az értelemben hasonló a modern irodalom fő, „realisztikus” áramlatának világához, hogy ki vannak belőle tiltva az uralkodók meggyilkolását jelző földrengések vagy a hősnő szomorúságát kísérő szitáló eső patetikus fallációi.<sup>7</sup> Egy SF mű világát nem határozza meg főhősére irányultsága sem pozitív (mint a tündérmesében), sem negatív értelemben (mint a tragikus mítoszokban): a főhősök diadalmaskodhatnak vagy elbukhatnak erőfeszítéseik során, de a világban magában aktivitásukon és az *a priori* passzív körülmények közrejátszásán kívül semmi sem biztosítja egyiket sem. A tündérmesét a hős győzelme határozza meg; a bűvös kard és segítők — az elbeszéléshez szükséges késleltetésekkel — mindig rendelkezésére állnak. Ezzel ellentétben a rémtörténetet a hős borzalmas tehetetlensége határozza meg: úgy képzelhetjük el, mint egy transzcendens kompenzáció nélküli mítoszt. Oedipus, Attis vagy Krisztus empirikus kudarcra vannak predestinálva világuk természete folytán, — de a kudarc etikailag megdicsőül és vallási célokat szolgál. A tündérmesében és a rémtörténetben az etika megegyezik a fizikai törvénnyel, a tragikus mítoszban kompenzálja a fizikát. A „naturalisztikus” vagy „realisztikus” irodalomban az etika nincs jelentős kapcsolatban a fizikával. Az SF így az egyetlen nem naturalista műfaj, amely osztozik civilizációnk domináns irodalmával a modern tudományhoz hasonló, érett megközelítésben. Továbbá, ha a mítosz időn kívül, a tündérmese egy időtlen konvencionális múltban, a rémtörténet pedig a hős abnormálisan megzavart jelenében játszódik le — a naturalisztikus irodalom és az SF azonosak abban, hogy minden időben és térben működhetnek: empirikusokban az első, nem empirikusokban az utóbbi. Egyúttal az SF felhasználhatja egy olyan megközelítés teremtő lehetőségeit és kihívásait, amelyet empirikus felületek és viszonylatok nem korlátoznak.

<sup>7</sup> Olyan esetekben mint Hardy regényei; és a naturalizmus történeti iskolájának néhány doktrínéiból munkája, ahol a determinizmus erősen hangsúlyozza a körülmények szerepét, a főszereplők aktivitásának rovására, nyilvánvaló, hogy a „realizmus” felszíne alatt olyasmivel van dolgunk, ami a tragikus mítoszhoz közelít, de a kor hitetlensége miatt csak szégyenlős formában meri motiválni. Shakespeare-rel és a romantikával ellentétben, ebben az esetben az etikai feltehetően okozati sorrendben (leggyakrabban a biológiai át) követi a fizikait. Hasonló közeledés található a tündérmese irányában, mondjuk, a hollywoodi happy-end filmek „realizmus” mímelésében.

3.2. Történelmi tény, hogy az SF leleplező szatíra és naiv társadalomkritika tudomány előtti vagy prototudományos felfogásból kiindulva jutott el az egyre kifinomultabb természet- és humán tudományokhoz. A természettudományok az irodalmi képzelőerőt a XIX. században érték utól és szárnyalták túl; az emberi kapcsolatokkal foglalkozó tudományokról azt is mondhatjuk, hogy utólérték a legmagasabb elméleti eredményeikben, de semmiképpen sem elidegenedett társadalmi gyakorlatukban. A XX. században az SF az antropológiai és kozmológiai gondolkodás szférájába jutott, diagnózis lett belőle, figyelmeztetés, felhívás megértésre és cselekvésre és — a legfontosabb — a lehetséges alternatívák föltérképezése. Az SF-nek ez a történelmi útja direkt alamodellből indirekt modellé váló átalakulásnak és gazdagodásnak fogható fel.

3.3. Az SF korábbi uralkodó modellje a XIX. századtól fogva (noha az ezt megelőző korokban nem feltétlenül) a regénykeretben és a mese magvában megtestesült bizonyos megismerési hipotézisekből és eszmékből indult ki. Ez a *direkt modell* — mint pl. London *Iron Heel*, Wells *The Sleeper Wakes* és *Men Like Gods*, Zamjatin *We*, Stapledon *Last and First Men*, Pohl és Kornbluth *Space Merchants* vagy Jefremov *Andromeda* c. műve — extrapoláción alapul, és szociológikus (azaz utópisztikus vagy antiutópisztikus) modellezésre összpontosul. Ide tartozik a „pokol új térképei”-nek többsége, amely a háború utáni SF-t méltán híressé tette, a társadalmi-technikai tudományos megismerés és társadalmi elnyomás (világkatasztrófák, számítógép-uralmak, diktatúrák) mindenféle kombinációjában. Ez az extrapoláció már Wells *Időgépe*-ben és Stapledonnál meghaladta a szociológiai spektrumot (a hétköznapi gyakorlattól a közgazdaságon át az erotikáig) és beletorkollott a biológiába és a kozmológiába. Bárminő legyen is állítólagos színhelye (jövő, „negyedik dimenzió”, más bolygók, váltakozó univerzumok), a „direkt modellezést” a futuroológia irányítja. Értékei és standardja: az elbeszélés premisszáinak megismerési hozadékában keresendők, és abban a következetességben, amellyel ilyen (rendszerint kisszámú) premisszákat az elbeszélés folyamán logikus végeredményük, megismerési szempontból jelentős konklúzió felé fejlődnek.

Az SF így a futuroológiai előrejelzés szolgálójaként használható fel technikában, ökológiában, szociológiában stb. Bár ez a műfaj másodlagos funkciójaként szentesíthető, ha megfelelnek szigorúan másodlagos jellegéről, ezzel zavart vagy tényleges veszélyt okozhatnak. Ontológiailag a művészet nem pragmatikus igazság, a fikció sem tény. Ha többet várnak az SF-től, mint független gondolkodásra való ösztönzést, mint az elbeszélés stilizált eszközeinek olyan rendszerét, amely csak az egy fikción belüli kölcsönhatásaiban érthető, nem pedig izolált realitásokban, az észrevétlenül az extrapolált *redliákra* érvényes tudományos pontosság kritikai igényéhez és számonkéréséhez vezet. Ilyen „kemény” meggyőződésű kiadók és szerkesztők az amerikai ponyvamagazinoknál hajlamosak voltak arra, hogy az SF szolgálóleányát az uralmon levő pillanatnyi (technokrata, Pszionista, utópista, katasztrófista vagy más) teológiai rabszolgaságába taszítsák. Ám ez az alapvetően felforgató műfaj kényszerzubbonyban sokkal gyorsabban elbágyad, mint bármely másik, sorvadásba, „escapism”-ba esik, vagy mindkettőbe. Mivel nem tart igényt jóslásra, legfeljebb a statisztikusan elvárható mértékben, az SF-et nem kellene prófétának tekinteni: sem trónra emelni, ha látszólag sikeres próféta, sem lefejezni, amikor látszólag kudarcot vall. Ahogy Platon rájött Dionüszosz udvarában és Hythloday Morton kardinálisnál, az SF figurák jobban járnak, ha saját irodalmi köztársaságaiknak szentelik magukat, azok aztán biztosan el-



vezetnek — bár sajátos módjukon — az Ember Köztársasághoz. Az SF végső soron a *Civitas Dei* és a *Civitas Terrena* közti feszültséggel foglalkozik és így nem lehet kritikátlanul elkötelezni semmiféle evilági város mellett.

3.4. Az *indirekt modell* az SF-ben inkább analógiára épül, mint extrapolációra. Alakjai lehetnek antropomorf, szinterei geomorf jellegűek, de ez nem kötelező. A tárgyak, személyek és egy bizonyos pontig a viszonyok, amelyekből az indirekt módon modellált világ kiindul, egészen fantasztikusak is lehetnek (olyan értelemben, hogy tapasztalati úton igazolhatatlanok), egészen addig, amíg logikailag, filozófiailag és kölcsönhatásukban következetesek. Itt is, mint ennek a kísérletnek minden disztinkciójában, olyan folyamatosságot képzelhetünk el, amelynek a végelei tiszta extrapoláció és analógia, s ezek két, a sarkok körül elhelyezett mező, amelyek középtájon széles síkban fedik egymást.

Az indirekt modellezés legalacsonyabb formája azon a tájon helyezkedik el, ahol nyers analógia és visszatekintő extrapoláció között még nem lehet különbséget tenni: ilyen a Föld múltjára vonatkozó analógia a geológiától a biológiáin és etnológiáin át a történetiig. Olyan világok, amelyek többé-kevésbé nyíltan modellezték a Carbon Kort, törzsi őstörténetet, barbár és feudális birodalmakat — valójában geológiai és antropológiai kézikönyveket, Spenglert és a *Három testőrt* modellezték — sajnos bőven akadnak az SF előhegyein. Ezek közül néhány hasznos lehet a serdülőkorban könnyű olvasmányként, ezt nem szabad a fiataloktól sajnálnunk; mégis, kínos koegzisztenciájuk a szupertudománnyal a történet keretében vagy a főhős körül (s ennek az a szerepe, hogy SF-alibit szolgáltatson), egészen megközelíti vagy át is hágja a minimális megismerési standardok határát. Ide (azaz az alacsonyabb rendű SF és a nem SF kínos határzónájába) tartozik a Burroughs-tól Asimovig terjedő úroperett, ami majd mindegyik egyesült államok-beli írónál felbukkan egészen Samuel Delany-ig bezárólag. A nem SF: SF-szcenírozást mímelő formák, amelyek azonban a westernnek valamint a tündérmese és a rémtörténet többi leszármazottjainak struktúrája szerint modelleznek.

Az indirekt modellezés legmagasabb formája matematikai modellekre vonatkozó analógia volna, mint az, amit meglehetősen elemi fokon Abbot fejtegetett ki *Flatland*-jében, továbbá az ontológiai analógiák sűrített áttekintés formájában Borges és a lengyel Lem néhány történetében, valamint egy ember-szözpontú elbeszéléstípusban, szenvedő hőssel, pl. Kafka néhány elbeszélésében (*Az átváltozás* vagy *A büntetőtelepen*) és Lem regényeiben (*Solaris*). Az ilyen fölöttébb kifinomult filozófiai-antropológiai analógiák manapság talán az SF legjelentősebb régiói, amelyek minőségben megkülönböztethetetlenek a legjobb „főáram”-írásoktól. Borges és ama felső határzóna között, amelybe a legjobb utópiák, antiutópiák és szatírák is beletartoznak, helyezkedik el ez a szemantikai mező, amely a XVIII. század „conte philosophique”-jának modern változata. Swifthez, Voltaire-hez vagy Diderot-hoz hasonlóan ezek a *modern parabolák* a világnak az új vízióit ötvözik a mai prózai világunk fogye-tékosságaira vonatkozó — rendszerint szatirikus vagy groteszk — utalásokkal. A régebbi racionalizmustól eltérően a modern parabolának nyitottnak, befejezetlennek kell lennie a modern kozmológia, episztemológia és tudományfilozófia példájára.<sup>8</sup>

<sup>8</sup> Megpróbálkoztam egy ilyen reprezentatív mű analízisével Lem *Solaris*-ához (New York, 1970.) írott utószómban, melynek címe „Stanislaw Lem nyílt kimeneteli parabolái és a Solaris”.

Az SF indirekt modelljei mégis világosan megismerési horizontjukon belül maradnak, legalább is konklúzióikban, vagy hozzádékukban. A megszerzett ismeret esetleg nem azonnal alkalmazható, lehet, hogy pusztán csak képessé teszi az agyat új hullámhosszok vételére, de végső fokon hozzájárul a legföldrebb dolgok megértéséhez. Ezt igazolják Kafka és Lem, Karel Čapek és Anatole France művei csakúgy, mint Wellsnek és az „SF-rezervátuma” íróinak legjobb írásai.

#### **[4. Egy science fiction-poétikáért (Összegezés és anticipáció)**

4.1. A fenti vázlatot, kétségtelen, ki kellene egészíteni az SF „belső környezetének” szociológiai elemzésével; az SF-et a XX. század kezdetétől fogva rezervátumba vagy gettóba kényszerítették, ami kezdetben oltalom volt, most ellenben korlátozás, mert az új fejleményeket elzárja az egészséges versenytől és a magasabb kritikai mércéktől. A szociológiai vizsgálat lehetővé tenné számunkra, hogy rámutassunk azokra a fontos különbségekre, amelyek a műfajnak ebben a tanulmányban az SF funkcióinak és szabályainak meghatározása céljából áttekintett legértékesebb eredményei és a 80%-ot vagy még többet kitevő gyenge kommersz áru között van. Hangsúlyoznom kell azonban, hogy eltérően a többi irodalmon kívüli műfajtól, a legtöbb SF-mű elégtelenségének a kritériumai magából a műfajból elemezhetők ki. Ez teszi az SF-t, ha gyakorlatában még nem is, de elvben egyenrangúvá a többi „nagy” irodalmi műfajjal.

4.2. Ha ez az egész fenti érvelés elfogadható, akkor kiegészíthetjük egy formákról és alfajokról szóló áttekintéssel. Az 1.1.-ben említett utópián és mesés utazáson kívül, amelyek visszatérnek modern formában is, elemezni kellene az anticipációt, a szuperember történetet, a mesterséges intelligencia (robotemberek, androidok stb.) históriáit, időutazást, katasztrófát, idegenekkel való találkozást stb. Azután ellenőrizni lehetne az SF különféle formáit és alfajait, más irodalmi műfajokhoz, egymáshoz vagy különféle tudományokhoz való viszonyuk szerint. Példának okáért, az utópiák — bármi mások legyenek is — tisztán szociológiai fikciók vagy szociális tudományos fikciók, míg a modern SF hasonló a modern policentrikus kozmológiához, és einsteini világokban egyesít időt és teret különféle, de ko-variáns dimenziókkal és idő-lép-tékekkel. A szórakoztatás mélyebb és tartósabb forrásaival rendelkező, jelentős modern SF komplexebb és szélesebb ismeretet is föltételez: főként a *tudományok és a tudományfilozófia* politikai, pszichológiai, antropológiai hasznát és hatását vizsgálja, és új realitások jelentkezését vagy kudarcát azok eredményeként tárgyalja. Az extrapoláció következetessége, az analógia pontossága és a referenciák bősége ilyen megismerési feldolgozásban esztétikai tényezőkké válnak. (Ez az oka annak, hogy a „tudományos regény”, amelyet a 2.3. alatt tárgyaltunk, nem bizonyul teljesen kielégítőnek — esztétikailag éppen azért szegény, mert tudományosan is sovány. Ha egyszer megjeljük az irodalmi struktúraalkotás rugalmas kritériumát, *egy megismerési — legtöbb esetben szigorúan tudományos — elem esztétikai minőségi mércéjévé lesz, ahhoz a sajátos műélvezethez, amelyet az SF nyújthat.* Más szavakkal, a cselekmény megismerési magva is meghatározza az SF-ben az elidegenedést. Ez minden irodalmi szinten kifejti hatását: pl. tisztán esztétikai, mesemondói megfontolások vezeték rá a modern SF-t olyan hiper-térnek a megismerési hipotézisére, amelyben a repülési sebességet nem korlátozza a fénysebesség.

4.3. Ennél a pontnál rámutathatunk arra, hogy egy „science fiction-agyomány” vagy műfaj koncepciója logikus következménye annak, hogy a megismerő elidegenítés irodalmának ismerjük el. Megközelítésemből és felhozott példáimból kitűnik, hogy az az irodalmi műfaj, amit én megkísérlek meghatározni, felöleli a 2.1.-ben említett alfajokat a görögöktől és a legrégebbi időkől napjainkig (az Áldott szigetek, utópiák, csodás utazások, planetáris regények, államregények, anticipációk és disztópiák — csakúgy mint a Verne-típusú „romans scientifiques”, a wellsi tudományos-romantikus változat és a XX. századi, folyóiratokon és antológiákon alapuló *sensu stricto* SF). Ha a definíciók és elhatárolások, amelyekre tettem néhány — szükségképpen vázlatos — javaslatot, érvényesek, akkor ezeknek az alfajoknak belső rokonsága erősebb, mint szembeötlő autonóm, megkülönböztető vonásai. Lehetetlen itt ezeknek a rokonságoknak és különbségeknek történeti megtárgyalásába fogni, talán azon egy megjegyzést kivéve, hogy ennek az áramlatnak a jelentősebb elődei tisztában voltak koherens tradícióikkal és kifejezését is adták ennek (a Lukianosz—Morus—Rabelais—Cyrano—Swift—Verne—Wells vonulat a fő példa erre). A terület legigényesebb kritikusai és tudósai között is, mint Ernst Bloch, Lewis Mumford vagy Northrop Frye<sup>9</sup> írásaiban kimutatható ennek az egységnek a feltételezése. Én is megpróbáltam néhány nyilvánvaló érvet felhozni, hogy megerősítsem ezt.

4.4. Egy ilyen koncepció újdonsága legélesebben akkor tűnik ki, amikor megpróbálunk nevet adni az itt elemzett műfajnak. Ez a név eszményi esetben 1. világosan elhatárolja azt a nem irodalomtól, 2. az empirikus irodalmi főáramlattól, 3. a nem megismerő elidegenítéstől, mint pl. a rémtörténet, 4. végül megpróbálja nem növelni a területen már amúgy is uralkodó nyelvzavart. Akadémikusan jelenleg legelfogadhatóbb az *utópisztikus gondolat* irodalma megnevezés. A megfogalmazás kétségtől kívül releváns, de nem felel meg a fentebb első kritériumnak; logikailag ez rendszerint az eszmék, illetve a politikai és szociológia elméletek történetébe tartozónak fogják fel és tanítják. Bár én egyetértéssel azzal, hogy az irodalom (és különösképpen ez a műfaj) nagyon szoros viszonyban van az élettel, való igaz, hogy az emberiség sorsa nem egyéb, mint *telos*-a — azt úgy hiszem, gyorsan hozzá kell tennünk, hogy az irodalom több, mint ideológiai dokumentum. Mivel ez a tétel a racionális alapja minden rendszeres irodalmi kutatómunkának és tudományosságnak, nem szükséges részleteznem.

A megoldás egyetlen helyes útjának az látszik, hogy a műfajt meghatározó minőségekből indulunk ki, mert ezzel legalább az első és harmadik kritériumot figyelembe vesszük. Ha a rokonértelmű szavak gyűjteményéből a megismerésre a *science* fogalmát és az elidegenítésre a *fiction* fogalmat vesszük, akkor, azt hiszem, elegendő okunk van arra, hogy az egészet (*sensu lato*) science fictionnek nevezzük.

Két fő ellenvetés merül fel e megoldással szemben. Először is a „megismerés” sokkal szélesebb értelmű, mint a „science”. Ez igaz, én is így érveltem a 2.4.-ben. Mégis, sokkal kevesebb a súlya annak, ha a „science” szót egy, a német „Wissenschaft”, a francia „science” vagy az orosz „nauka” szóhoz közelebbi értelemben vesszük, mert ezek nem csak természettudományokat,

<sup>9</sup> E. BLOCH: *Das Prinzip Hoffnung* 1—2 kötet, Frankfurt a. M., 1959; L. MUMFORD: *Story of utopias*. New York, 1922., és az F. E. Manuel szerkesztésében megjelent *Utopias and Utopian Thought* c. kötetben (Boston, 1967); N. FRYE: „Varieties of Literary Utopias” (uo.)

hanem az összes antropológiai tudományokat, sőt az összes tudományokat (vö. Literaturwissenschaft) felölelik. Tény, hogy a science szót ennek a nemzetközi műfajnak a gyakorlatában ilyen értelemben használják nemcsak Morus vagy Zamjatin, hanem az amerikaiak, mint Asimov, Heinlein, Pohl, Oliver stb. írásai is teljességgel elképzelhetetlenek szociológiai, pszichológiai, történeti, antropológiai és hasonló extrapolációk nélkül. Továbbá, konvencionális elem minden elnevezésbe belekerül (vö. „összehasonlító irodalom”), de ez ártalmatlannak bizonyul, ha a név célszerű, eléggé megközelítő és mindenekelőtt ha műveknek egy világosan meghatározott korpuszára alkalmazzák. A második ellenvetés az, hogy a „science fiction” elnevezés kétértelműséget okoz az egész műfaj és a XX. századi SF viszonylatában, pedig a nevet az utóbbiból vették. Mérlegelve az egyetlen olyan rendelkezésünkre álló kifejezés előnyeit, amely a fenti kritériumokat kielégíti, én azzal érvelnék, hogy ez a legrosszabb esetben kisebb hátrány: senkinek sem okoz komolyabb zavart az, hogy különbséget kell tennie Morus könyve, a benne leírt ország és az „utópia” alfaj között. A zavar ott kezdődik, ha az össze nem függő interdiszciplináris és ideológiai magyarázatok sokaságát erőltetik rá egy ilyen fogalomra; a „science fiction” talán elkerülheti ennek az akadályversenynek az interdiszciplináris részét. Továbbá, mindig bizonyos előnyökkel jár, ha világosan körvonalazzuk a metodikai premisszáinkat. Mind Lukács, mind Eliot megegyezne abban, hogy minden hagyomány módosul és újra alakul valamely elegendő mértékben jelentős új fejlődés révén, s ennek egyik csúcspontjából újra interpretálható. Ez a helyzet, mondhatjuk, az említett *ci-devant* hagyományokkal, pl. az „utopisztikus-irodalom”-mal a science fiction korában. Ha ez így van, az új név egyáltalán nem hátrány, hanem egyszerűen egy onomasztikai összegezés.

4.5. Végül fel lehetne vázolni ezen irodalmi műfaj jelentős kritikájának, történetének és elméletének alap-premisszáit. Edgar Allan Poe-tól Damon Knightig, beleértve néhány régebbi alfajról (az utópiáktól Wellsig) szóló nevezetesebb művet, valamint néhány metodikai érdekű általános irodalommegközelítést, komoly, aprólékos előkészítő munka történt. Lem műveiben (l. 1. jegyzet) egy nagyon hiányzó kritikai építmény szegletköveivel is rendelkezünk már. Ha ilyen kritika alapvető eszközeiről vagy éppen axiómáiról elmélkedünk, elsőként azt a már említett dolgot kell figyelembe vennünk, hogy a műfajt a remekművek analíziséből nyert standardok alkalmazásával a csúcsoktól lefelé haladva kell értékelni. A második axióma az lehet, hogy az SF-től nagyobb megismerési szintet kell megkívánni, mint az átlagolvasótól: a különös újdonság az SF *raison d'être*-je. Minimumként meg kell követelnünk az SF-től, hogy bölcsőbb legyen, mint az a világ, amelyikről szól.

Más szóval: ez nevelő irodalom, remélhetőleg kevésbé halódó, mint a legtöbb kényszer-nevelés a mi nemzetekre és osztályokra tagolt társadalmunkban, s olyan, amelyet az emberi kíváncsiság, félelem és remény jó szavát hirdető pátoasz állandóan alakít. Az igazi SF (amihez, csakúgy, mint, kiábrándító módon, minden műfaj esetében, a nevét viselők legalább 95%-ának érdemben semmi köze) így jobban tagadja a „két kultúra szakadékát” mint bármely más általam ismert irodalmi műfaj. Még nagyobb ennek a jelentősége, ha megköveteli szerzőtől és olvasótól, tanítótól és kritikustól, hogy ne csak specializált, mennyiségi, pozitivistá tudást (*scientia*) becsülje, hanem olyan társadalmi képzelőerőt is, amelynek minősége, bölcsessége (*sapientia*) tanúsítja kritikai és teremtő gondolatának érettségét.

(McGill University, Dep. of English—sokszorosított kézirat. Montreal.)

(Fordította: Sz. Zehery Éva)

## *A science fiction strukturális meghatározói*

Ismételjük el röviden, hogy miben láttuk a fantasztikus irodalom strukturális elemzésének alapvető ismérveit. Amikor megpróbáltuk részekre bontani a fantázia-generátort, elemi operátorokra bukkantunk (tehát megfordítottuk a folyamatot), majd pedig a vázolt kísérleteken keresztül ellenőriztük az értelemátalakítást végző egyes operátorok alkalmasságát. Kiderült, hogy ily módon összeállíthatjuk az amatőr fantaszta kézikönyvét, de az általa ajánlott megoldások több kimenetelű, üres vagy formális játékot eredményeznek, melyeket azért nevezünk így, mert nincsenek irodalmon kívüli szemantikai jegyeik. Ezek a játékok furcsa helyzeteket teremtenek, semmi mást. Azt is láttuk, hogy a transzformáció helyett strukturális kölcsönzéshez is folyamodhatunk, ha nem fantasztikus műfajok (például detektívregény) tipikus alakulatait vesszük át és ezekben hajtjuk végre a megfelelő behelyettesítéseket. Ami pedig azokat az értelmi kategóriális szinteket illeti, amelyekre az alkalmazott operátor „átfordítja” ezt az alakulatot, a következő korrelációt ismerhetjük fel: minél magasabb a kimozdított kategória szintje, annál átfogóbban érvényesek — és általában érdekesebbek is — az általunk alkotott világ számára az ilyen művelet következményei, mert ezek már nem csupán lokális „furcsaságok”, hanem az ontologikus csúcsot megközelítő jelentések hordozói.

Ezt követően pedig a nem fantasztikus elbeszélő irodalom strukturáit tárgyaltuk — jobbára kutyafuttában — és elidőztünk annál a nagy keretstrukturánál, amelyet a „kronomóció” témája nyújt. Tegyük most hozzá, hogy a „kronomóciót” azért választottuk vizsgálódásunk tárgyául, mert ez a science fiction kizárólagos sajátossága, semmilyen más műfajban nincsen meg. Ezzel szemben más kerettémák, mint például „az ember és a robot”, az „űrhajózás”, „a biológiai mutáció” nem kizárólagosan és magától értetődően jellemzőek a science fiction.

A „kronomóciós” téma világát, mely a valóságostól merőben eltér, az okozati rendek visszafordíthatóságán keresztül mutatja be, számtalan paradoxonnal és antinómiával vegyítve, ugyanakkor kijelöli az egyes fantasztikus játékok területét, amelyek vagy komolyan kutatják ennek a „világegyetem”-nek „kronomóciós minőségét”, vagy csak arra használják fel, hogy a sztereotíp irodalom (például a bűnügyi vagy kémtörténet) hagyományos feladatait újszerű módon oldják meg vele. Az első típusba tartozó művek nemegyszer a „kronomóció” ontikus minősége és az ebből eredő egzisztenciális következmények feletti töprengéshez vezetnek, míg a többi mű vakon megy el az ilyen problematika mellett. Ez a különbség azonban nem adja automatikusan kezünkbe a szövegek axiológiai osztályozásának kulcsát.

Az a strukturális keret, amelyet a „kronomóció” elve nyújt, számos ki-

sebb rekeszt tartalmaz, melyek közül éppenhogya kettőt említettünk meg: „eltévedt küldemények a jövőből” és a „tempokrácia”. Mint köztudott, különböző bridszfajták ismereteseek és bár ezek a változatok mind a bridszhez tartoznak, amikor leülünk az asztalhoz, meg kell állapodnunk abban, hogy a bridsznek *melyik* válfaját fogjuk játszani. Valahogy így áll a helyzet a „kronomóciós” játék területének felosztásakor is. Azt is kimutattuk, hogy ezt a játékot egyformán játszhatjuk az emberi egységek szintjén (az egészet a „kronomóciós pszeudovérferfőzésre” alapozva) és az egész világmindenség szintjén (például amikor a világmindenség úgy jön létre, hogy „kronoagyúból” pozitron töltetet lövünk ki). A játékot úgy is játszhatjuk, hogy szándékosan azokra az antinómiákra és paradoxonokra törünk, amelyeket a „kronomóciós világ” struktúrája potenciálisan tartalmaz, vagy úgy is, hogy megpróbáljuk ezeket az antinómiákat és paradoxonokat a lehető legügyesebben elkerülni. Ennek különféle perfekciók a következményei, amelyek denotációs szempontból általában üresek. A mi világunkra nézve ez semmit sem jelent, az egész csak játék és olykor az intellektust is gyönyörködteti, ugyanúgy, mint akár-melyik logikai paradoxon.

Végül pedig arra a következtetésre jutottunk, hogy — mint minden irodalmi alkotásnak — a „kronomóciós játék”-nak a struktúrája is beleszőhető a legtökéletesebben konkrét, reális — de mindenesetre nem üres — értelmekbe. Egyszóval: mint ahogyan empirikus jelentésekkel tölthetjük meg a matematikai konstrukció üres terét, ugyanúgy kultúrjelentésekkel tölthetjük meg — és ezen keresztül elsődleges értelemmel ruházhatjuk fel — a kronomóciós játékszabályok formális, csupasz vázát. Ha valaki megírhatná annak az embernek a történetét, aki valamilyen időutazó gépnek köszönhetően kétszer élhette végig életét, akkor ez az elbeszélés a megismerés szempontjából is értékes lehet: mint lélektani dokumentum és mint embertani tanulmány. Mert az emberről, illetőleg az ember jellemvonásairól nemcsak az olyan reakciók árulhatnak el sokat, amelyek empirikus élményekre válaszolnak, hanem azok a reakciók is, amelyek empirikusan nem létező élmények nyomán születnek. (Nem zajlik le empirikusan tejútrendszer születése a szétszórtan keringő atomokból, de az atomok és a tejútrendszerek tulajdonságairól nagyon sokat mondhat nekünk az olyan feltevéses *extrapoláció*, amelyet ténylegesen birtokunkban levő adatokból kiindulva végzünk el. Tehát az olyan „kronomóciós” elbeszélés, amely valakinek a kétszeri életéről tudósít, sajátos extrapolációs értéket tartalmazhat.

Ezek az értékek tehát különbözőképpen határozzák meg a fantasztikus szövegeket. Vagy úgy, hogy az eredeti üres játékot mutatják be, vagy úgy, hogy ezeket a játékokat nem üres értelmekhez kötik. Emellett az üres játékot bevihetjük a tőle eddig távolálló problémakörbe is, az ilyen keresztezésnek köszönhetően a régi játék új értelemmre tesz szert. Leggyakrabban mégis úgy játszanak velünk a szerzők, hogy lényegtelenül megváltoztatják a már százszor lejátszott régi játszma menetét és ahelyett, hogy a szemantikai értékek pólusa felé haladnának, konokul az ellenkező oldalon kötnek ki, vagyis a szenzációsságuknál fogva erős ingereknél. És éppen ez magyarázza a science fiction inflációs és egyszersmind involúciós trendjeit. Amikor a fantaszták nem tudnak az adott játék területén olyan helyzetet találni, mely ha üres is, de intellektuálisan és felépítettségénél fogva érdekes, akkor ahelyett, hogy megpróbálnák a többszintűségében adott játékot az ide kapcsolható, komoly problémákat tartalmazó jelentésekkel kibővíteni, az első szint eseményeinek felerősítésével

akarják inkább elkábítani az olvasót, azaz a kalandosságot az irodalom fölébe helyezik. Tehát az erőszakot és a furcsaságot ábrázolják ahelyett, hogy elgondolkoznának azon, milyen rendszer szerint kapcsolódnak a játékhoz a kiterjedt fogalmi kategóriák. Igen sok mű ebből kovácsol ürügyet a moralizálásra, innen ered e művek primitív katasztrófa-látása, s minthogy a bonyodalom számukra mindig fontosabbnak bizonyul az alapproblémánál, a science fiction száguldó rakétáit inkább csak a hajtóanyag viszi előre, mint a feltárandó mélységek megismerésének a vágya.

Az eddig ismertekből leszűrt szintetikus jellegű következtetések alapján előhozakodhatunk a science fiction osztályozásának néhány strukturális kulcsával. Ezek mindegyike alosztályokra bontja fel a vizsgált területet, a más osztályozó elvektől való eltérése alapján.

1. *A szemantikai kategória szerinti osztályozás:* (a tengely ellentétes oldalain: üres játék — jelentéssel bíró játék)

üres játékot tartalmazó  
(formális) művek

jelentéssel bíró játékot tartalmazó  
(problémával átszótt) művek

Ennek az ellentétnek a természete bonyolultabb, mintsem gondolnánk. Először is: az irodalmi művek sohasem teljesen (matematikai értelemben) üresek. Az ilyen játéknak a tökéletes üresség állapotába való juttatása, még ha lehetséges is, többnyire azzal jár együtt, hogy a játék elveszti minden vonzerejét. Annak a játéknak, amelyet a matematikus űz, még egy kicsit sem kell hasonlítania valamiféle valóságos folyamathoz; az irodalmi játék ilyen tökéletes elidegenítése már azért is bajos, mert hiányzik hozzá a kultúrkonvenciók megegyezése. Hiszen erőfeszítéseinket mindig arra összpontosítjuk, hogy felfogjuk az irodalmi műben ábrázolt játék magasabb értelmét. Ezzel szemben sohasem kérjük számon a játék értelmét a sakktól, mivel a kultúrnormával összhangban tudjuk, hogy a sakkjáték igenis üres és a formai tökéletesség bemutatásán kívül más célokat nem szolgál. Mindazonáltal semmi sem gátol meg bennünket abban, hogy hasonló módon feltevésekbe bocsátkozzunk a szépirodalom olvasása közben. Igaz, hogy az irodalom olyan irányban is fejlődhetne, hogy a neki egyáltalán meg nem felelő státuszt a sakkjáték státuszához idomítja. De ez azt eredményezné, hogy az ontikus és episztemikus problémakörből egyaránt kikapcsolnánk az irodalmat. Mert a sakknak, a mahjongnak vagy a bridzsnek semmi köze sincs a lét vagy a megismerés kérdéseihez. Az irodalomtól természeténél fogva idegen a minden kulturális meghatározottságtól elszakított üres bűvészkedés. Ezért amikor az irodalom közel kerül ehhez a bűvészkedéshez, rendszerint úgy tesz, mintha nem alakult volna át üres, formális játékká és ürügyeket keres eljárásához, vagyis továbbra is azokkal a hagyományos igényekkel és követelményekkel áll elő, amelyeknek valójában már nem tesz eleget. És mivel a szemantikai ürességtől a szemantikai tartalmassághoz vezető út szakaszos lehet, a konkrét irodalmi példák megfelelő meghatározása olykor dilemmák elé állíthat bennünket. Minden játék, az üres játék meg a nem üres játék is, formális vázzal rendelkezik: a nem üres játék szemantikailag igazolja művészeti létjogosultságát, az üres játék pedig vagy formailag értékes, vagy teljesen értéktelen.

## 2. A tematikai keret topológiája szerinti felosztás:

(a tengely ellentétes oldalain:

zárt tematikájú szerkezet — nyitott tematikájú szerkezet)

tematikailag erősen  
meghatározott művek



tematikailag gyengén  
vagy egyáltalán nem  
meghatározott művek

Ez a felosztás szükségesnek látszik: bizonyos témák erősen meghatározzák az elbeszélés általános struktúráját, mint például az „időhurok” vagy a „superman” témája. A tengely ellenkező végén helyezkednek el a tematikailag szinte teljesen „nyitott” művek. Az android témája ugyanis a cselekmény, a szerkezet és az alapkérdés szemantikájának tekintetében még semmit sem határoz meg. Egyébként az is elképzelhető, hogy — szándékosan túlozva — minden lehetséges irodalmi szöveget olyan science fictionnek fogunk fel, amely a „fantomatikus készülék” bekapcsolásával jön létre: a készülékre csatolt ember reális világnak véli az agyába információként betáplált, azaz előbb a „fantomatizátor”-ba helyezett programot. Ebben az esetben bármelyik normális irodalmi műből, illetve a mű elejéről, csupán a következő mondat „hiányzik”: „Miután homlokára illesztette az elektródákat és kényelmesen elhelyezkedett a karosszékben, X. Y. (ide tetszés szerint behelyettesítjük a főhős, például Hans Castorp vagy valamelyik Dosztojevszkij-hős nevét) csak az áram zümmögését hallotta egy pillanatra, majd rögtön ezután . . . „És itt kezdődne a könyv valódi szövege, s ha valaki nagyon precíz szeretne lenni, a könyv végére még odabiggyeszthetné a következő mondatot: „X. Y. éppen akkor nyitotta ki a szemét, amikor a fantomatizáló technikus levette homlokáról az elektródszalagot . . .”

Természetesen javaslatunkat nem szabad komolyan venni, de mindenesetre komolyan bizonyítja, hogy a „fantomatikus gép” témája tökéletesen nyílt keret, mert éppen a fantomatizáció lehetőségének feltevése teszi elérhetővé az ember számára, hogy tetszés szerinti körülmények között az összes elképzelhető dolgot átélje.

De a szépirodalomban az ilyenfajta szabad kalandozások semmiféle konkrét értéket nem adnak: az író választásához lényeges elemként hozzátartozik a téma is, mert ha nem is nagy mértékben, de elhatárolja az alkotás területét. Ezzel szemben a fantomatika mint tematikai előzmény nemcsak hogy nem jelöl meg valamiféle ontologikus rendet, hanem egy csapással ledönti az „interontologikus” korlátokat. Amikor az író megválasztja témáját vagy elbeszélésének (realista vagy fantasztikus) hangvételét, akkor azt a világot is kijelöli, amelyben teremtményeit mozgatja: ha a fantomatikát választja témájául, akkor nem jelölheti ki világát, sőt, valamiféle „világ teremtése előtti” állapotot hoz létre. A fantomatikus gép azt is lehetővé teszi, hogy kényünk kedvünk szerint keresztezzük az egymásnak ellentmondó rendszereket mint alapvető ontikus minőségeket, ezért az így létrejövő hatás kizárólag attól függ, hogy milyen sorrendben követik egymást a lyukak a programozó kártyán. Egy ilyen regény hőse úgy léphet át a mesék világából a rémtörténetek világába, onnan pedig a csaknem-valóságos történetek birodalmába, mintha az egyik szobából átsétálna a másikba.

Sőt: ha úgy alkotjuk meg világunkat, hogy abban a fantomatizáló technika szolgáltatásai annyira elterjedtek, mint manapság például a televízió,



akkor ebben a világban minden embert „fantomatikusan fogva tarthatunk” vagy „elrabolhatunk”, és ha ügyesen csináljuk, azt is elérhetjük, hogy emberrünk ne is sejtse ezt (az elektródákat alvás közben tesszük a fejére és mikor természetes álmából felriad, azt hiszi, hogy teljesen éber állapotban van, holott már régóta a „fantomatikus kelepce” foglya, mert a mesterségesen agyába táplált látomást valóságnak fogja fel). Ezért hát a következő dilemmával kell szembenéznie: „hozzá vagyok kapcsolva a «machina fantomatica»-hoz vagy sem?”. De száz és száz más dilemmával is számolnia kell, mert végtelen egzisztenciaként hierarchizálhatjuk létét (a fantomatikus látomáson belül újabb fantomatikus kezelés alá kerülhet, és akkor már hallucinációt ültetünk hallucinációba, s ezt a regressziót a végtelenségig folytathatjuk). Mindez azért is érdekes lehet, mert — mint valami sajátos lakmuspapír — előhozza az egyes emberek rejtett paramétereit (ha a fantomatikus automatával „megrendelhetünk” magunknak *mindenféle* látomást, úgy, ahogyan kedvünk tartja, akkor ilymódon kinyilvánított kívánságaink *à rebours*-gyónásfélék, mert nem a bűnbánat indítja a pácienset beismerésre, hanem, éppen ellenkezőleg, egy „fogást” szeretne rendelni a „hét főbűn” étlapjáról).

Miért nem lépett hát a science fiction — még féllábbal sem — erre a területre? Pontosan azért, mert ez a tér határtalan; a technikai feltétel nem elegendő ahhoz, hogy bemutathassuk: miként fog viselkedni az olyan ember, aki „abszolút” mindent megengedhet magának; ehhez mélyrehatóan ismerünk kell a pszichológia területét is. A science fiction még az ilyenfajta alkotói szabadságot is igyekszik elkerülni: a „fantomatikát” már előre, szép rendesen meghatározott forma keretei között fogadja el. Így van Asimov *Dreaming is a Private Thing* című novellájában is: ha fejünkre helyezünk egy megfelelő készüléket, láthatjuk az „álomkép-mester” bármelyik művét, amelyet álomkép-felvető technikával rögzítettek. Egy nagy, filmgyárhoz hasonlító vállalat azonban teljesen kisajátítja ezt az eljárást; a *Dreams Incorporated* éppen úgy toborozza a fiatal álom-mestereket, mint a filmipar az új sztárokat. Az elbeszélésben azonban nem az álmok tartalma az elsődleges, hanem az álomképek „árucikké való változtatásának” szervezési-technikai oldala. Asimov bizonyos művészeti ág, pontosabban a filmművészet kész formáit veszi át a való világtól, de az álmokat állítja — megfelelő módon — a filmek helyébe. Az újítás azonban csak látszólagos, mert hamarosan minden visszazökken a régi kerékvágásba.

A science fiction tehát nem szívesen aknázza ki ezt a tematikus alapgondolatot, mert képtelen „hozzácsomagolni” valamely új gondolathoz a szépirodalmi megoldások strukturális elvét. Csupán üres térre nyit ajtót, mert nem mutatja meg határozottan, hogy milyen struktúrákat kell látnunk ezen a téren.

Az ilyen fokú „nyitottság” ellenpontján az „önműködően játszó” téma áll, mint például Karel Čapek *Az abszolútgyár* című művében. A címben is tükröződő alapötlet zseniálisan egyszerű: abból a feltételezésből indul ki, hogy az atomrombolás mellékterméke esetleg maga az — Isten. Ez a remek fogalomváltás empirikusan megismerteti velünk azt a kategóriát, amelyet (vagyis az abszolútot) elvileg elérhetetlennek tartunk. A kiindulás szinte eleve adott a zavartalan töprengő mérnök képében, aki csupán „atommotort” akart építeni, de mechanikai energia helyett — sajnos — metafizikai energiát szabadít fel! A fogalmak ilyen, a „panteizmus fizikai magyarázatából” eredő beállítása szinte már a kezdetektől készen adja a regény cselekményének struktúráját.

Hiszen elegendő végiggondolni; ha az Isten nem más, mint az anyag és az anyag nem más, mint az Isten, akkor az anyag annihilációja egyszerű szám-tani kivonással „magát az Űristent” eredményezi, maradék nélkül. Innen aztán a különböző következmények megáradt folyóként rohannak tovább: az egyház tevékenysége eszerint nem más, mint az „Isten megszabályozása és visszafogása”. Az Isten ugyanis a doktrináktól és dogmáktól mentesen teljes mértékben szabad és tökéletes mindenható, akit nem foglalhatunk semmilyen tudományba, aki nem valami személyes Isten és nem is valami abszolút, hanem inkább valami metafizikus „Ő”. És ha az emberek, történetük során, az Isten jelenlétére következtettek a metafizikus „Ő”-ből kiválasztódott mikroszkópikus kicsinységű adagokból (mintha természetes rádióaktív bomlási folyamat játszódnát volna le, mesterséges atomenergia nélkül), mekkora fel-fordulást okozhatott az óriás mennyiségű szabad abszolútum hirtelen, heves kitörése! Így aztán — vallásháborúk, majd pedig az atomenergia korlátozásának és betiltásának a szükségessége.

Felmerülhet azonban a kérdés, vajon felhasználta-e Čapek az egész szemantikai potenciált, amelyet a fogalmaknak ilyen ontikus rendbe való állítása teremtett. Érzésem szerint nem használta fel: mint ahogyan elbeszélésének hőseit elsodorta az Abszolút, őt is magával ragadta az ár, túlságosan engedékenynek bizonyult az események mindent elsőprő rohanásával szemben, és kiengedte kezéből az irányítást. Ezért az elbeszélés központi része humoros hangvételű jelenetekre esett szét (például a „szent kotrógép” ragyogó története), majd pedig, a vallásháborúk kitörése után megváltozik az elbeszélés hangneme (elég nehéz is elképzelni a tömeggyilkosság humoros megjelenítését), itt tömörebben adja elő mondanivalóját; de most nem térhetünk ki *Az abszolútgyár* részletes elemzésére. Mindenesetre Čapek erős anizotrópiával töltötte meg elbeszélésének terét, amikor „mérhető nagyságrendbe fordította át az abszolútumot”, meglehetősen ironikusan kiforgatva az ontologikus rendet, miközben zárt struktúrájú témát alkalmazott. Közbevetőleg megjegyezzük, hogy a science fiction, mely makacsul tapossa az olykor szegényes ötletek ösvényét, Čapek után nem próbálkozott meg ismét a téma kiaknázásával. Ennek az a magyarázata, hogy a science fiction óvakodik a metafizika területétől, mert itt sok tilalmat és tabut lát.

Mint már említettük, az olyan témaalkotó érték, amely szemantikailag tág és egyszersmind képes a különböző szintű jelenségeket azonos síkban integrálni, nemcsak a science fiction kizárólagos tulajdona. Saul Bellow *Herzog* című realista művében is találunk példát az olyan tematikai fogódzóra, amely nem a fantasztikus irodalom területére vezet el bennünket, illetve az elbeszélésbe beviszi azt, ami *prima facie* bevihetetlennek látszott. Korunk emberét és íróját ugyanis egyaránt megviseli, hogy mind szélesebb rés tátong a tömegkommunikációs eszközökkel nap mint nap belénk sulykolt információáradat és az egyéni, adekvát reakcióképesség között. Minél többet tudunk az emberi nemre zúduló rengeteg csapásról és minél kevésbé tudjuk ezt a tudásunkat hatékony tettekre átváltani, annál fájdalmasabb a lelkiismeret és a cselekvés elszakadásából adódó stressz. Ami a lelkiismeretet illeti, legelőször is a megfelelő információkra van szüksége mardosó munkájához, a lelkiismeretfurdaláshoz. Ebben a szférában a napi sajtó és a televízió teremti meg az elsődleges fel-tételeket. És nehéz eltorlaszolni ezeket az elemi erővel feltörő forrásokat úgy, hogy közben ne érezzük, milyen galád ez a menekülési kísérletünk. A régi időkben nyugodtan szunnyadozhatott a lelkiismeret, mert akkor a tudatlanság

norma volt, nem pedig eszkapisztikus erőfeszítés eredménye. Mert ha a különböző járványok és természeti csapások (meg háborúk) századokon át tizedelték is az emberiséget, erről gyakran senki sem tudott azokon kívül, akiket a dolog közvetlenül érintett. Újabban a kép sietett a megpróbáltatottak segítségére: ennek hatására most már senki sem ringathatja magát édes tudatlanságba, kivéve, ha tudja, hogyan is kell csinálni ezt. De az információs szolgáltatások elterjedésével — mint elválaszthatatlan kísérőjelenség — együtt jár a pusztulás fenyegető érzetének elterjedtsége, illetőleg ennek általánosítása, mely a nukleáris technikára vezethető vissza. Nos, amikor az írónak erről a világról kell beszélnie, azonnal megérzi az eltolódást a világproblémák egészére vonatkozó, elmélyített információ és a tisztán egyéni információ között. Ez az utóbbi az utcai járókelők sorsába zárt információ, akiknek helyzete hasonlít az író helyzetéhez. És mivel nem lehet úgy élni, hogy tudatunk közben zsúfolásig tele van tömve olyan hírekkel, amelyek az emberiséget fenyegető száz és száz tűzfészekről beszélnek szerte a világon, ezért agyunk legfélreesebb zugába lökjük ezeket az információkat, mint valami szemetet és szinte elrejtőzünk saját magunk elől. De ezek az információk a maguk módján is tovább élnek! Hogyan tükröződik ez a jelenség a művészetben? Nos, a *Herzog* alapeszméje, melyet néhány szóban össze lehet foglalni, teljes egészében e feladat megoldásával foglalkozik. Kétségtelen, hogy egy normális ember nem ír levelet Eisenhower elnökhöz, ismert filozófusokhoz és államférfiakhoz; nem szenteli egész életét ilyen cassandrai levelezésnek, mert ebbe csak belebolondulna. Mivel azonban Herzog amúgyis „tökkelütött” egy kicsit, megírja ezeket a leveleket (de annyira nem őrlött, hogy postára is adja őket). Ekkor pedig mélyebb értelmében végtelenül visszás kép alakul ki: manapság csak egy őrlött érezheti személyesen felelősnek magát a világ sorsáért! A normális ember megpróbál úgy viselkedni, illetőleg megpróbál olyan nyugodt maradni, hogy megőrizhesse lelki egyensúlyát: különben hogy bírná ki az életet? Természetesen a *Herzog* struktúrái nem merülnek ki ebben az egyetlen mozzanatban, mindenesetre ez a kulcs megnyitja az utat az elbeszélés alapeszméjének megértéséhez. Mert ha nem is férhet el egyetlen irodalmi műben az a szakadatlanul hízó információs-lavina, amely — mint politikai-ontológiai-tudományos ellentmondás — képes lenne szétverni az ember fejét, mégis kifejezésre törekszik. Így az a visszás mozzanat, mely egy őrlöttet tesz meg az emberiség érdekeinek utolsó szószólójává (csak ő akar még „minden fontos dologgal törődni”), a modern élet igazi arculatát tükröző jegyekké fordítja át a gondolati információt. Itt egyébként az inverzió alkalmazásának világos példájával van dolgunk: elméletben ugyanis az erkölcsi axióma kimondja, hogy minden normális embernek felelősséget kell éreznie a közösség sorsa iránt, de a valóságban már csak egy őrlött tesz eleget ennek a követelménynek. A *Herzog* megfordítja a király új ruhájáról szóló mese alapeszméjét: ott egy kisgyermek mondja meg az igazat, itt pedig egy elmebeteg. Ez a kitűnő fogás egycsapásra sok mindent megold: könnyedén megbirkózik azzal a problémával, amellyel szemben a mai próza általában tehetetlen, azaz sikerül beillesztenie az elbeszélés menetébe a globális-politikai tematikát. Amikor egyes regényhősök politikai témákról vitatkoznak, az a kérdésnek nem igazán irodalmi megoldása, csupán újságírói fércmunka. Az ilyen módszer már csak azért sem oldja meg a kérdést, mert a modern ember tudatalattija nemegyszer politikusabb, mint a tudata — a világhelyzet szülte komor gondolatok egy pillanat alatt a gondolkodás margójára lökődnek — az olyan neurozis tehát, amely a hagyományos szexuális háttér helyett ontolo-

gikus és politikai háttért feltételez, formális lelemény és egyben igazolás is a fenti égető kérdések megfogalmazásához.

Másrészt Bellow regényében, azon túlmenően, hogy egy hibbant elméjű ember mondja meg az igazat, maga az igazmondás is hibbant módon történik; micsoda gondolat: egy privátember nyílt leveleket intéz a világ hatalmaihoz! Az egészséges tartalom tehát örült formával párosul; ezért amikor Herzog „jobban lesz” és abbahagyja az irkálást, „meggyógyulása” is sajátos, visszás jelentést nyer. A következő dialektikus gondolatnak vagyunk ugyanis tanúi, ha a nem normális ember, amikor nem normálisan viselkedik, olyasmivel foglalkozik, amivel a normálisaknak kellene foglalkozniuk, akkor a következő, két eshetőséggel számolhatunk: vagy az egész világ „furcsamód” megbolondult és csak az örült lehet benne beszámítható, vagy pedig „egy örült öntudatlanul álmodott álma” a világ mércéje. Érdekes, hogy az analitikus kritika nem fordított figyelmet az elbeszélésnek erre a lényeges mozzanataira: talán azért, mert a divat mikroszkópot kényszerít rá szemüveg helyett.

### 3. *A transzformált paraméterek mennyisége szerinti osztályozás:* (a tengelyen ábrázolt ellentét: egy paraméter — $n$ paraméter)

transzformációs minimummal	←→	két, három, négy . . . . $n$
rendelkező (egyparaméteres)		átalakított paraméterrel
művek		rendelkező (több paraméteres) művek

Az általános törvényszerűséget így foglalhatnánk össze: a rövid művek alapja olyan egyparaméteres transzformáció lehet, amelyet tetszőleges kategóriszinten hajtunk végre. Ezzel szemben minél terjedelmesebb egy mű, minél kifejezettebben a regény „felé hajlik”, annál világosabban megmutatkozik az egymodelles átalakítás elégtelensége. Kivételt képez az olyan helyzet, amikor az „ontologikus” paramétert transzformáljuk. Az *abszolútgyár* is voltaképpen csak egy paramétert mozdit el, amikor a konkrét anyagban teszteli meg a „metafizikát” (az anyag megsemmisítésekor a „tisztá abszolútumot” kapjuk). Ennek az átfordításnak következménye a regény. Ugyanígy egyparaméteres a világ „kronomóciós” átalakítása is, mint például a *Thais*ban és *Az angyalok lázadásában* látható átállítások esetében. Igen hathatós módszer ez, mert bizonyos alapvető létminőség megváltoztatása különös új világot hoz létre, amely több annál, mintha csak egy új dolgot ültettünk volna át a régi világba.

Amikor nem lokális tulajdonságok (létezési attribútumok) helyett lokális tulajdonságokat mint dolgokat transzformálunk, ez rendszerint azzal jár, hogy egy sereg más konvariáns dolgot is átalakítunk, azaz: ha valaki egy ponton kimozdít valamely rendszert, akkor a többi korrelációs ponton is kimozdítja. Bár az lenne a legkényelmesebb, hogy a lehető legkevesebbet változtassuk, a szerzők többször nem így tesznek és így jön létre a science fiction „antiverizmusa”.

Ez pedig úgy történik, hogy az író, miközben az olvasó számára új jelenséget mutat be, megpróbálja elhitetni, hogy ez a jelenség elbeszélésének hősei számára is *ugyanilyen új*. Például amikor D. Bunch novellájában az apa androidbábát vesz gyermekének és kiderül, hogy csúnyán is lehet játszani a babával (azaz papást-mamást); vagy amikor a főhős megtudja (J. Wyndham írásában), hogy android testre emberi fej ültethető, ettől a felfedezéstől úgy megdöbben, hogy legurul a lépcsőn és kitöri a nyakát stb. Ez kétségtelenül anti-

verista vonás, mert csak mi, mai olvasók nem tudjuk, hogy mit lehet majd az androidbabával vagy az emberi fejfel csinálni. Ez éppen olyan, mintha azt írná le a szerző, hogy miként reagál a neandervölgyi ősember a versenyautók létezésének hírére, azzal a különbséggel, hogy az androidizáló technikával szemben mi, mai olvasók vagyunk a neandervölgyiek, nem pedig a science fiction hősei. Néhány évvel ezelőtt mélyen felkavart volna bennünket az a hír, hogy halott ember szívét élő emberbe ültették át, ma azonban már magunkhoz tudunk térni a csodálkozástól: az újdonság nyomában új jogi normák születtek, az orvosi deontológiában lezajlottak a megfelelő változások. Ma már közismert, hogyan történnek ezek a beavatkozások, mennyibe kerülnek, sőt, még az erről a témáról szóló baráti beszélgetések konvenciói is kialakultak. Nem fér hozzá kétség, minden újdonság a megfelelő jogi, társadalmi és társasági adaptációval párosul („illik-e ilyen babát adni a gyermek kezébe?”), nem maradhatnak el az etikai-normatív megfontolások („el kell-e válni az olyan asszonytól, akinek testét 85%-ban androidizálták?”), felmerülhet a kérdés vallásos-dogmatikai oldala („érvényesnek tartja-e az egyház ember és android házasságát?”) és így tovább. Ha a szerző nem tesz eleget ezeknek a transzformációs követelményeknek, akkor az a teljesen hamis képzet jön létre, melyet mi antiverizmusnak neveztünk. A holnap technikáját nem lehet gépiesen a mai világképre építeni és közben úgy tenni, mintha ez „tudományos-fantasztikus irodalom” lenne. Fenti eszmefuttatásainkra azzal a gúnyos ellenvetéssel szoktak visszavágni, hogy ágyúval lövünk verebekre, hiszen az egész csak móka. De ha móka, akkor legyen mulatságos, mert ha nem mulatságos, akkor egyáltalán nem móka. Az olyan művek stílusa, mint J. Wyndham *Compassion circuitja* pedig nem április elsejei tréfákat utánoz, hanem verista formákat. Hasonló primitív felépítésű szövegeket a rendes irodalomban senki sem merne az olvasó elé tálni, mint ahogyan dühítő az is, hogy a jövő kellékeit egyesek kedvezményes belépőjegyként próbálják felhasználni.

A science fiction kétségtelenül olyan zsák, amelybe beleférnek a nem tudományos és a nem fantasztikus művek is, és nem lenne sok értelme, ha a fenti kulcs szerint próbálnánk megszabni méreteit. Az évenként megjelenő „legjobb science fiction” antológiák egyikében (szerkesztette Judith Merril) találkozunk A. Davidson rövid elbeszélésével, mely egy hétköznapi házaspár furcsa szórakozását írja le: a férfi készségesen és szívélyesen segít boldognak-boldogtalannak, akivel az utcán, autóbuszon vagy egyéb teendői elintézése közben találkozik, a feleség pedig ezalatt egy másik autóbuszon jeleneteket rendez és kellemetlenkedik; az egésznek az a csattanója, hogy este, amikor elmondják egymásnak, „hogyan telt a nap”, szinte mellékesen megjegyzi, hogy másnap kicserélik szerepeiket, azaz a nő lesz kedves és készséges, a férfi pedig köztöködni fog. Az ehhez hasonló játék — vagyis az együttélés morális alapjainak átfordítása — előfordulhat (és elő is fordul) a való életben, egyes emberek még külön perverzciókra is képesek lennének; a dologban csak az a bosszantó, hogy a különben jelentéktelen kis elbeszélés a science fictiont vakok királyságának képzele, ahol ő a félszemű király. Ugyanígy nem lenne sok értelme, ha az *ilyen* alapgondolatoktól is elvárnánk a paraméterek „többszörös átalakíthatóságát”, csak az olyan szövegek esetében viselkedhetünk így, amelyek ezt a többszörös átformálhatóságot mintegy hallgatólagosan magukban hordozzák (például futurologiai feltevéseikben).

Az olyan osztályozó kulcs, amely a megfelelő, tehát kölcsönös, korrelációs viszonyban levő paraméterek mennyisége szerint választja szét a műveket,

alkalmasint a legegyszerűbb strukturális felosztók közé tartozik. Erre a megkülönböztetésre rá is szolgál, mert osztályozó ereje meglepő mélységekben is hat: bizonyítható, hogy az egyes szövegek művészi és megismerő értéke — kevés kivétellel — azoknak a paramétereknek a számával arányos, amelyek az őket rendszerbe összefogó metamorfózistól függenek. Az így lokalizált strukturális jegy nem mellékes a science fiction számára, hanem az alkotás minőségét ténylegesen megkülönbözteti: erről tanúskodnak az alább ismertetendő példák, melyekről már előljáróban megjegyezzük, hogy választásunk teljesen tetszőleges, szűrőpróbaszerű volt, ugyanis példáinkat taláalomra válogattuk össze a „legjobb science fiction” szövegeket tartalmazó néhány antológiából.

Hal Clement *Mission of Gravity* (regény). A meszkliniták nehéz bolygóján különleges fizikai viszonyok uralkodnak: a bolygó sarkainál a nehézkedés a földi nehézkedésnél néhány százszor nagyobb, az egyenlítő mentén pedig a bolygó sebes forgása következtében csak 3 g-t ér el. Az automatikus felderítő-rakéta éppen a sarkvidéken feneklik meg. A speciális űrruhába öltözött emberek csak az egyenlítői övezetben szállhatnak le. A bolygót az értelmes meszkliniták lakják, ezek a sok lábú, rákszerű lények, akik az ilyen magas fokú tömegvonzást is kibírják. Kulturális és technikai színvonaluk többé-kevésbé a XVI. vagy XVII. századi földi civilizációnak felel meg. Az emberek rábeszélük a meszklinitákat, hogy hajózzanak el a sarkig és mentse ki a rakétából a kutatáshoz nélkülözhetetlen műszereket. A földlakók űrhajója a magasból, kőrpályán keringve kíséri a vállalkozást. Különböző viszontagságok után — ezek mind gravitációs jelenségekből erednek (a meszklinitákra nézve halálos kimenetelű lehet a néhány hüvelyknyi magasságból való lezuhanás is, a földlakók számára pedig egy mély szakadékba való tántorodás végzetes) — hőseink más „népekkel” is találkoznak, majd sikeresen eljutnak a sarkig.

Rog Phillips *Game Preserve*. A meztelenül fürdőzők idillikus képe megtévesztő, csupa kreténből és mutánsból álló falka: az atomháború utóhatása, elzárt rezervátumban élnek. Az örök dzsippel járják be a rezervátumot, az a feladatuk, hogy lelőjék az intelligencia jegyeit eláruló egyedeket. Ezek ugyanis nem alkalmasak arra, hogy rezervátumban éljenek, de arra sem, hogy visszatérjenek a társadalomba.

Avram Davidson *Now Let Us Sleep*. Színhely: egy másik bolygó, ahol a jehuk emberszabású törzsét (az elnevezés Swifttől származik) túl könyörtelenül kezelik a földi emberek: nem tekintik őket értelmes lényeknek. A földi tudós, aki hiába tiltakozik ez ellen a bánásmód ellen, egy sereg „elszállításra” ítélt jehuval együtt öngyilkosságot követ el (megmérgezi a jehukat és sajátmagát).

E. Ionesco *Flying High*. Ionesco ismert műve mint fantasztikus novella szerepel az „év legjobb science fiction elbeszélései” között.

Theodore L. Thomas *The Far Look*. Két űrhajós súlyos megpróbáltatásokat és veszélyes kalandokat él át a Holdon, ahová most lép először ember. Amikor visszatérnek a Földre, „távoli nézésük” rögtön feltűnik mindenkinek. Kis híján halálukat lelték a kietlen, hideg Holdon.

Algis Budrys *The Silent Brother*. Az első csillagközi útról tér vissza az űrhajó, a pilótát karanténba helyezik, aki álmában úgy viselkedik, mint valami holdkóros. Pedig másról van szó: rejtélyes lény, a „csendes testvér” költözött testébe, akivel sajátos szimbiózisban él. A pilóta egyszer csak észreveszi például, hogy új fogai nőnek. A másiknak köszönhetően szervezete visszanyeri állapotát. Hogy mi lesz aztán — nem tudni.

Isaac Asimov *Each an Explorer*. Két pilóta száll le az ismeretlen bolygón,

ahol rengeteg egzotikus virág tenyészik. Mint később kiderül, a virágok telepatikus erővel rendelkeznek. Hallucináció vagy hipnózis útján elhitetik az emberekkel, hogy a közönséges kövek értékes sugárzásmérők. És mindezt azért, hogy a virágok közt mászkáló emberek letöröljék a virágport és beporozzák vele a rendszer szomszédos bolygójának virágait. A hazatérő emberek nem is sejtik, hogy öltözetük redőiben telepatikus szervezetek spóráit viszik a Földre. (Van inverzió is: űrhajósok lesznek a virágokból is!)

Roger Thorne *Take a Deep Breath*. A szublimált televíziós reklám feltalálója olyan szenzációs eredményeket ért el (ugrásszerűen megnő a cigarettafogyasztás), hogy elhatározza: abbahagyja a cigarettareklámot, ezután saját-magát fogja reklámozni, mint az Egyesült Államok elnökjelöltjét.

Robert Abernathy *Grandmas Lie Soap*. A nagymama receptje szerint készült mosdószappan igazmondásra indítja az embereket. Ebből rögtön rengeteg bonyodalom támad, jó is, rossz is, végül mégis nyer vele a világ, még a nemzetközi helyzet is megjavul.

J. F. Bone *Triggerman*. Az USA főhadiszállásán az „atomrakéta-indítógomb” előtt üldögél az ügyeletes tábornok. A Washingtonra hullott meteorról azt hiszik, hogy orosz rakéta. Maga az elnök is kiadja az utasítást a megtorló hadműveletek megkezdésére, de a tábornok megtagadja az engedelmességet mindaddig, amíg alaposan ki nem vizsgálta az ügyet és ily módon megmenti a világot a pusztulástól. Lehetőség nyílik Kelet és Nyugat megegyezésére.

Robert Sheckley *The Price of Peril*. Az amerikai televízió önkéntes vállalkozók részvételével új játékot rendez. Minden játékos dús pénzjutalomban részesül, ha bizonyos ideig, például 24 óráig sikerül — életben maradnia; a TV által szerződtetett gengszterbandának ugyanis jogában áll megölni őt az üldözés időtartama alatt. Eközben minden televíziónéző eljátszhatja az irgalmas szamaritánus szerepét, mert elbűjtathatja néhány pillanatra az üldözött játékost. A tv kamerák természetesen közvetítik az embervadászatot. A novella főszereplője megsebesül ugyan, de nem halálosan: esélyei mégsem biztosak a túlélésre.

Rog Phillips *The Yellow Pill*. A rendőrség idegorvosi vizsgálatot rendel el egy többszörös gyilkos számára. Az állítólagos őrült azt bizonygatja, hogy csupán a rátámadó vénuszlakó szalamandrákat lőtte le, egyébként teljesen normális és egy űrrakéta fedélzetén tartózkodik. Az elmeorvos látványosan nagy zavarban van, hiszi is, meg nem is a magyarázkodást. A címben szereplő sárga pilula hallucináció elleni szer. Amikor az orvos lenyeli, egy rakéta belsejét látja megölt Vénusz-lakókkal meg a zsilipajtót; ugyanakkor az őrült is beveszi az orvosságot és rádöbben, hogy embereket ölt és hogy nem a rakétán van.

Sajnos, a helyzet kétértelműségét a szerző nem viszi végig következetesen, mert amikor a gyilkos kilép az orvosi rendelőből, egyenesen az űrbe repül — a rakéta zsilipajtóját nyitotta ki.

E. C. Tubb *Fresh Guy*. A mű nehezen érthető bevezető részében farkasemberek beszélgetnek a maguk sajátos nyelvén, úgy látszik, ők maradtak meg a világháború után az emberiségből. Az életben maradtak egy része azonban titkos földalatti óvóhelyeken rejtőzik. Az elbeszélés bizonyos pontján megjelenik az „új pasas”, akit a kiéhezett farkasemberek meg akarnak enni, bár erre közvetlen utalás nem történik. Az „új pasas” megpróbál elszökni — nem sok sikerrel.

Theodors Sturgeon *Comedians Children*. Szörnyű betegséget hurcol be a

Földre egy hazatérő űrhajó, amely csak gyermekeket támad meg. Nem okozza halálukat, csak nagy szenvedéssel jár és eltorzítja testüket. „Japetitis”-nek nevezik el a járványt, a Jupiternek arról a holdjáról, ahonnan a betegség származik. A híres TV-színész és filmszínész lázasan tevékenykedik a gyermekek érdekében, fellépéseinek összes honoráriumát szanatóriumok építésére és a beteg apróságok ápolására fordítja. Kiderül azonban, hogy a színész elvetemült gazember, a betegséget főlöszlegesen gyógyítani, mert mesterségesen állították elő, vírus-injekciók okozzák. A gyermekek rögtön meggyógyulnak, ha abbahagyják vírussal való fertőzésüket. A „komikus” találta ki az egészet és maga hajtotta végre tervét: szanatóriumaiban gyógyítás helyett ő fertőzte vírussal a gyermekeket. Gyalázatos tetteire fény derül: örömet okozott neki, ha mindenki a gyermekek patrónusának és istápolójának hitte és közben éppen az ellenkezőjét tette.

R. Merliss *The Sutterer*. A szerfelett súlyos robotok munkabrigádja befejezte az űrben a földi irányítóktól kapott feladatot. Mivel nem lehet őket elpusztítani, betontömbökbe zárás vár rájuk. Az egyik robot, embernek álcázva a Földre repül, hogy az emberiséghez intézett felhívással kegyelmet eszközöljön ki maga és társai számára. (Nem tettek semmi rosszat, mégis úgy akartak elbánni velük, mint ahogyan az elhasznált gépekkel szokás.) A robot-üldözés pozitívan végződik, a küldött és társai „élni fognak”, megszűnik a bebetonozás veszélye.

James E. Gunn *The Case of Night*. A hivatalos közlemény szerint az első amerikai űrhajós tragikus módon elpusztult az űrben. A hír kacsának bizonyul: azért vették szalagra az űrhajós hangját és azért közvetítették rádióan halálküzdelmét, hogy hősi tette lelkes hangulatot keltsen a további repülésekhez. Közben a hősi halott szép csendesen éldegél valahol a Földön.

Theodor Sturgeon *The Bulkhead*. A rakétának „pupja” nőtt, ebben ül valószínűleg a titokzatos útitárs, egy ember, akit a pilóta nem ismer. Mőfőlelt hosszú (és unalmas) elbeszélés. Kiderül, hogy a pilóta sajátmagával beszélgett, mert lelkileg kettéhasadt — felnőtt és gyermeki énjére. Amikor visszaér a Földre, a kázinban nagy adag vaníliafagylaltot rakat szimbolikusan korsó sörébe, a csapos nagy megdöbbenésére.

Isaac Asimov *Dreaming is a Private Thing*. Az álomrögzítő technika segítségével egyetlen ember felvett álmait másoknak is „fel lehet tálalni”. Filmgyárra emlékeztető mammutvállalatok foglalkoznak a jó álmok rögzítésével és „onirikus tehetségkutatással”, mert kevesen tudnak szépen és eredetien álmodni. A Dreams Inc. elnökének irodájában játszódó történetben felvonulnak előttünk az érdekeltek (a tehetséges gyermekük álmait eladó szülők, a pornográf álmokat gyártó producer leleplezéséhez segítséget kérő rendőrök, stb.).

Damon Knight *The Country of the Kind*. A napfényes és tökéletes utópikus államban számkivetett bolyong, akit gyilkosság miatt taszított ki a társadalom. Nem szabad érintkezni vele, egyébként nem is lehet, mert szellemes eljárással utálatos szaggal itatták át, amely mindenkit elriaszt. Büntetlenül máskzál a házakban és tönkreteszi a lakások berendezését. A csupa jámbor emberből álló utópikus társadalomban senki sem ellenkezik vele — a főhős végül mégis egyedül marad. Szobrokat farag, de a művészetek távol állnak az utópikus államtól. A számkivetett első személyben mondja el a történetet. Boldogtalannak, szerencsétlennek és magányosnak érzi magát, keres valaki hozzá hasonlót és így ír: *Megoszthatod velem a világot. Senki sem tart vissza.*



*Fogj egy éles, nehéz tárgyat és üss: ennyi az egész. Ez szabaddá tesz. Bárki megteheti. Bárki.* Ezekkel a szavakkal végződik az elbeszélés.

Henry Kuttner és L. C. Moore *Home There's No Returning*. Ego, a szuperrobot, akit azért építettek, hogy a Pentagon stratégiai főagya legyen, megőrül és az embereknek fel kell venniük vele a harcot. Valójában nem lázadásról van szó: „a robot idegei” felmondták a szolgálatot. Az ő vállára nehezedett az USA stratégiájának és a világ sorsának gondja: ennyi súly alatt összeroppant. Tanulság: a hús-vér ember többet bír, mint az acélszerkezet.

(Minden idézett elbeszélés, Clement regényét kivéve, Judith Merril *The Years Greatest Science Fiction 1957–1958* című antológiájából való.)

A rövid kivonatok jelentős tematikai szóródást mutatnak, strukturális szempontból a művek általában hasonlítanak egymáshoz.

Egyetlen olyan regény van közöttük, Clement *Gravitációs küldetése*, amely tökéletesen egyparaméteres alkotás, mert itt minden furcsaság abból adódik, hogy a súlyos bolygó nehézkedésének paraméterét mozgatja a szerző. Annak érdekes ez a történet, aki hajlandó elismerni, hogy lapos, soklábú rákok kultúrája hasonlíthat a földi középkor kultúrájához és hogy ezek a lények emberi módon gondolkodnak, meg gyorsan megtanulnak angolul stb. Én elfogadhatatlannak tartom ezt a feltevést. Úgy látszik, a fizikai paraméterek megváltoztatása nem állítja nehézségek elé az író; az a következtetés is valószínű, hogy az ilyen gravitációjú térben kialakuló lényeknek lapos felépítésűeknek kell lenniök. Lelkiviláguk felépítése azonban már olyan feladat, amely meghaladja a fizika hatáskörét és amelynek megoldására a szerző nem vállalkozott.

Thomas *Távoli nézése*, nemcsak egyparaméteres, hanem jellegzetes példája is az űrhajózás előtti science fiction korszaknak. Csak bajosan mentegethethénk az író azzal, hogy csupán jelképes fogással él, amikor a Holdon szerzett élményeket külső bélyeg formájában jeleníti meg. Ez a jelkép ugyanis a normatív esztétikától származik, amely az alakok nevét és külső megjelenését lelki-alkatukkal kapcsolta össze: eszerint a gonosz ember visszataszító külsejű, az igazi hősnak pedig becsületessége és kiválósága az arcára van írva. Az ilyen azonosításokat manapság könnyen kiutasíthatjuk az irodalomból (de nem a science fictionból). Ez a kellékmradvány egészen a hatvanas évekig tartotta magát a fantasztikus irodalomban; később már nehéz lett volna bebeszélni valakinek, hogy az űrhajós külső megjelenése, távolban bolyongó tekintete, mely a „végtelen űrre” szegeződik, megkülönbözteti őt a közönséges halandóktól.

Egyparaméteresek még a *Grandmas Lie Soap*, a *Take a Deep Breath*, a *The Price of Peril*, a *The Yellow Pill* című elbeszélések, méghozzá annyira magától értetődően, hogy nem érdemes analitikus bizonyításba bocsátkozni. A *sárga pilula* a legjobb, mert csaknem az elbeszélés végéig kétféleképpen magyarázhatjuk — nem tudni, ki az örült és ki a normális, és azt sem tudjuk, hogy az űrben játszódik-e a történet vagy szanatóriumban. Minden kétséget kizáróan már maga az is fantasztikus, hogy a kétféle értelmezési mód alternatíváját azonos valószínűséggel ruházza fel a szerző, majd pedig csökönyösen feláldozza a hitelességet csupán azért, hogy a cselekményt az űrbe helyezhesse.

A legjobb novella — *A szelíd emberek országa* — kétparaméteres, inverziós átalakítás eredménye. A művész kettősségéből indul ki, aki — mint potenciális alkotó és romboló — a társadalom kettős természetével, az egyéniséget korlátozó és egyszersmind felszabadító erejével kerül összeütközésbe. (A társadalmon kívül nincsen korlátozás, de nincsen civilizáció sem. Mindkét ellen-

tétpárból az egyik tag hangsúlyozottabb: ennek következtében egyértelműen „szelíd” társadalommal van dolgunk (ahol még a gyilkos is büntetlenül azt teheti, amit akar, igaz, hogy figyelmeztetésül megbélyegezték, de miközben másokat elriaszt magától, közvetlenül nem szenved attól a bélyegtől, melynek viselésére ítélték). „Kítaszítottunk” viszont egyértelműen agresszív. Mindent tudunk róla (tudjuk, hogy gyilkosságot követett el), látjuk, hogyan pusztít el mindent, ami az útjába kerül, hogyan tör be a lakásokba és hogyan őrjög ott tehetetlen dühében (senki sem fogja le a kezét): mégis rokonszenvezünk vele. Elvileg azt vártuk volna, hogy az utópia idillikus hátterében dühöngő agresszív figura sokkal inkább megbotránkoztat bennünket, mint egy közönséges utcai huligán, de nem így történt. Az igazat megvallva, az a közismert alapelv jut eszünkbe, amely szerint minden embernek abszolút igazat adhatunk, ha jól beleképzeljük magunkat a helyzetébe (koronatanú erre Szvidrigajlov, aki kívülről szörnyetegnek látszik, de úgy, ahogyan Dosztojevszkij „belülről” ábrázolja, boldogtalan, meggyötört és szinte teljesen ártatlan alak).

A Knight novellájában uralkodó koncepciót rokonnak érzem azzal az elgondolással, mely *Visszatérés* című munkámat ihlette. Eszerint az emberben fellelhető minden tulajdonság értékes, tehát a rossznak vélt tulajdonságok kioperálása a megnyomorítás egyik formája. Nálam az agresszió a személyes kockázatvállalás különböző lehetséges formáival függ össze, Knightnál viszont a romboló és alkotó ösztön összeforrottságát érezzük. Feltevéseinkben lehet egy csepp igazság, de semmi biztosat sem tudunk ezen a téren. Knight novellát írt, ezért strukturálisan rendben van a szénája; nem így a *Visszatérés* esetében, mert regényem az „átalakíthatatlanság” körébe esett, ha szabad ezt a szót használnom. A betrizálás természetesen — úgy, ahogyan a regény mutatja — nem tekinthető csodaszernek, mely egycsapásra minden politikai és társadalmi problémát megold, hiszen nemcsak személyes, közvetlen megnyilvánulásainkkal okozhatunk rosszat (például amikor késsel, baltával vagy lőfegyverrel embertársainkra támadunk): rosszat tehetünk úgy is, hogy halvány sejtelmünk sincs róla (embertársaink kihasználásának különböző formáival), és úgy is, hogy határozottan jól akarunk tenni valakinek. A betrizálás, mint a támadó-ösztön elfojtásának lehetséges eszköze, csak a szándékos rosszakarat megnyilvánulásait tudná megfékezni, hatástalannak bizonyulna viszont a társadalmi struktúrától meghatározott, akartalanul okozott rossz fenti formáival szemben. Eszerint a szociális utópiát sem valósíthatjuk meg úgy, hogy az egész társadalmat betrizáljuk. Az egyéni betrizálásra vonatkozó feltevéseimben is súlyos hibák vannak. Mint a regény szavaiból kiderül, a betrizált emberektől idegen a halálkozás gondolata, ez az eszme nemcsak ellenszenvet, hanem fájdalomérzést vált ki bennük. A személyiség pszichikai kiegyensúlyozásának a betrizálás rendkívül kétése eszköze, mert az agresszió „kisülésben” tetőző frusztráció (az esetek legnagyobb részében), és ha meggátoljuk vagy más módon megbénítjuk azokat a mechanizmusokat, amelyek megvalósítják ezeket a kisüléseket, akkor az egyes embert vágyai és egyszersmind kielégítlensége foglyává tesszük. Tehát nem az a legfontosabb mozzanat, hogy számunkra, nem-betrizáltak számára ellenszenves az olyan világ, ahol mások könyörületességére vagyunk utalva, ahol semmit sem érhetünk el az egyéni kockázat árán és ahol jámbor koldusként kéregetünk, különböző kegyek reményében. Ennél sokkal fontosabb az, hogy ez a világ elviselhetetlen lenne lakói számára, mert ha a frusztráció általában agresszióval vezetődik le, akkor ennek a részkijáratnak az eltorlaszolása arra kényszerítené az embereket, hogy szép

csendesen megfőjenek önnön lelkiállapotuk levében. Ebben a világban a nyomott hangulatú, búskomorságban szenvedő, szorongó idegbetegek száma sokkal magasabb lenne, mint mai, valóságos világunkban. Regényemben azt próbáltam bizonyítani, hogy létezhet olyan, *eszközszerűen* eredményes eljárás, amelyet az *eszközfeletti*ek kedvéért el kell vetnünk (ezek azért eszközfeletti, mert tisztán kulturális megfontolásokról állanak). Az egész mű tehát azt az állítást bizonyította volna, hogy a *kulturális* cél *instrumentális* úton való megközelítése veszélyes művelet. Sajnos, ez a bizonyítás nem sikerült a *Visszatérés*-ben található feltevések segítségével (ezek a feltevések magának a betrizálásnak a mibenlétére, valamint pszichikai és kulturális-szociális következményeire vonatkoztak). Sokkal bonyolultabb bizonyítási eljárást igényelt volna ez az állítás (vagyis az, hogy „az emberből nem szabad szinte sebeszeti úton kioperálni a „rosszat”, mert az is kiegészítő-alkotórésze a teljes emberségnek”). Ezért legelőször is a bevezető részt kellett volna verisztikusan kidolgozni, vagyis azt a részt, amely a biotechnikai eljárás pszichikai következményeit tárgyalta, összhangba kellett volna hozni az ember személyiségének felépítésére vonatkozó tudásunk egészével. Így hát a *Visszatérés* nem bizonyítja rendesen a fenti állítást, emellett a biomeliorizációval sem száll eredményesen vitába: éppen hogy belekóstolt a fentebb ismertetett problematikába. A csillagok közül a Földre visszatérő pilóta romantikus története egyébként még jobban kificamította az alapgondolatot, mert tisztán emberi jóérzésből happy enddel (vagy valami ehhez hasonlóval) fejeztem meg, hogy megszépítsem szegény ördög életét. Az írónak legutolsó jogai közé tartozik, hogy ilyen szolgálatokat tehessen hőseinek.

Térjünk most vissza „szűrőpróbánkhoz”, melyet a science fiction művekben végeztünk. A *Triggerman* tipikus példája a világgpusztulás szakadéka feletti kötéltańc-mutatványnak, témájára még visszatérünk, amikor a „fantasztikus világvége” problematikáját fogjuk tárgyalni. A *komikus színész gyermekei* bonyolult, ámde egyparaméteres mű. Csúfos kudarcot vall az elbeszélés, amidőn „az ember természetének ördögiségét” igyekeznek bemutatni a komikus színész alakjában, aki a gyermekek jótevőjének szerepében tetszeleg, miközben vírusokkal fertőzi őket. Ha egy melodramai szósztól csöpögő badarság fantasztikus mű, akkor ez a novella rászolgál az elnevezésre. Egészét tekintve túlságosan elnyújtott, egyetlen inverzióra épülő alkotás (a komikus színész nem gyógykezel, hanem szintetikus úton előállított vírusokkal fertőzi a gyermekeket; a többi szenzációhajhász – úrhajós – televíziós elemekből gyártott kötéanyag).

A formális játékokhoz tartozik Asimovnak a „telepatikus virágokról” szóló elbeszélése. A megtermékenyülésre törekvő virágok elhítetik az úrhajósokkal, hogy a körülöttük heverő kövek értékes sugárázmérők. Ez a mű sokak meggyőződését képviseli abban a tekintetben, hogy az Úr az ember törbecsalására felállított csapdák rendszere. Ezért a regényben ábrázolt teremtmények, mint általában lenni szokott, antropocentrikus mintára készültek (mintha ezek a virágok, rákok, szalamandrák és egyéb szörnyek, a különböző kultúrák civilizációk és tejútrendszerek mind-mind csak ránk várnának, mint valami szellem az ódon várkastélyban, aki a bilincs-csörgetést gyakorolva les a gyanútlan jövevényre, akit majd annak rendje és módja szerint megijeszthet).

Ezután a *Game Preserve* című egyparaméteres novella zsarolja meg az olvasó érzelmeit: észérvekkel teljesen tarthatatlan az koncepció, hogy „humánus megfontolásokról le kell lőni” az olyan egyedeket, amelyek az „atomhá-

ború utáni mutáns nemzedék” többségénél kevésbé idióták: a Föld lakosságának tömeges „szép halál”-ba való segítése genetikai szempontból — egyszerűen örült eszme.

Az Ego nevű robotról szóló novella, aki összeroppan a globális stratégia kibírhatatlan súlya alatt, hamis inverziós feltevésen alapszik: maga a szembeállítás is teljesen látszólagos. A csattanó ugyanis az lenne, hogy agyunk, az a kocsonyás pompó, sokkal többet bír, mint a robot acélagya. Az „anyag” területén különösen bosszantó az a durva mesterkedés, ahogyan a science fiction fiktívre váltja át a valóságos problémákat. Az információ-átalakító berendezésre nézve ugyanis közömbös, hogy kemény vagy lágy anyagból épült-e, ennek abszolút semmi köze sincs stabilitásához. Ez körülbelül olyan, mintha mélységesen elcsodálkoznánk afelett, hogy a szerelem bájos istennője, Vénusz, kemény márványból van, a páncélba öltözött Medici pedig, akármi-lyen kemény katona is, puha vászonra van festve. Az „anyag”-tényezőt a science fiction „kozmosz” szinten is felhasználja: a civilizációk között azért elképzelhetetlen az érintkezés, mert mi anyagból vagyunk, ők pedig antianyagból, mi fehérjéből és oxigénből, ők pedig fluorból és szilíciumból, mi kis bolygón élünk, ők pedig óriás nagy bolygón és így tovább.

Egy másik novella kövér krokodilkönnyeket hullat a szegény robotok fölött, akiknek küldötte „rangrejtve” a Földre érkezik, hogy kegyelmet eszközöljön ki az emberiségnél maga és társai számára. Elég azonban a robot helyébe egy biafrai küldöttet állítanunk ahhoz, hogy nyomban felismerjük a „jó emberiség”-nek ezt az édeskésen hazug koncepcióját, mely abban jut kifejezésre, hogy a robotok „ragaszkodásától és Hősiességétől” mélyen meghatott emberiség kegyelmet gyakorol.

Azoknak a műveknek az elemzését, amelyeket mi nem tárgyaltunk, az olvasó önállóan elvégezheti praktikus gyakorlatok formájában; ha mindegyiket sorban végigelemeztük volna, a végtelenségig ismételhettük volna magunkat.

Az a vérfürdő, amelyet a fantasztikus-tudományos szövegek strukturális elemzése idézett elő, arról tanúskodik, hogy az említett művek művészi-megismerő értékei csekélyek, mégha a műfaj legjavához is sorolták őket. Tévedés lenne azt hinnünk azonban, hogy a strukturális normáknak való legnagyobb mérvű megfelelés egyszersmind azt is jelenti, hogy ily módon világosan elválaszthatjuk az értékes műveket az értéktelenektől. Az a tény, hogy ezt a módszert általában eredményesen alkalmazhatjuk a science fictionra, abból ered, hogy ezek a szövegek általában egykoncepciójúak és egyszerű, előre kiszámított, olykor egyenesen elemi szerkezetekre épülnek fel. Nincs magától értetődőbb annál a megállapításnál, hogy az egyszerű szerkezeteket egyszerű dolog felismerni. Amikor a strukturalista a fantasztikus műveket elemzi, nem annak az anatómusnak a módszerét követi, akinek tudományos törvényszerűségek alapján a legszebb nőt kell kiválasztania a majdnem ugyanolyan szépek közül, hanem az olyan anatómus helyzetében, van, akinek a hordó kövérségű és piszkafa soványságú nőket kell megkülönböztetnie, azaz az elemi típusokat kell felismernie (a piknikust, az atlétát és az aszténiást). Ebben az esetben azokat az egyéni jegyeket, amelyek nem ismétlődnek, módszeresen kerülnie kell, mert a válogatás a világosan felismerhető jegyek szerint történik, tehát egész osztályok, nem pedig egyének nem-változóit veszi tekintetbe. Sok fantasztikus szöveg primitív felépítésével tűnik ki, ami az irodalom területén rögtön harmadrendűsége utal. Maga az a gondolat is, hogy az elbeszélő irodalom remekei egyetlen alapeszmére épülnének, merő képtelenség. A *Háború és béke*, a *Pas-*

*quier-ház krónikája*, a *Thibault-család*, a *Nappalok és éjszakák* eredetiségét általában nem lehet valamilyen egyedi koncepcióhoz kötni, amely szerkezeti vázként szolgálna a regény bonyodalmához. Dosztojevszkij *Félkegyelműje* szintén nem azért nagyszerű, mert a „szent együgyűség”-gel megáldott epilepsziást külsejében Jézus Krisztushoz teszi hasonlatossá. Az ilyen „vázak” a „rendes” prózában csupáncsak keretek, megtöltésük az alkotó autonóm erőfeszítésétől függ, a science fictionban azonban ez a váz gyakran annak a rugónak felel meg, amely felhúzása után az egész játékot mozgásba lendíti és az élet látszatát kelti benne. Abban az esetben, amikor az epikus szövegben is találunk olyan kulcsot, amely lényeges a szöveg megértésének szempontjából) ilyen összekötő kapocs például a *Doktor Faustus*ban Leverkühn nagy beszélgetése az ördöggel), a kutatások kimutatják, hogy a kulcsponthoz sémája nem befolyásolja döntően a regény felépítését, vagyis a dolog lényege nem a paradigmatis mutatóban van, hanem abban, hogy ennek szépirodalmi szövegben való megtestesítése eredeti-e vagy sem. Ez az a pont, ahol a műelemzés éppen olyan bizonytalanul közelíti meg a mű megismételhetetlenségének problémáját, mint ahogyan az útlevefényképen látott arc sem ad teljes tükröt az egyéniség megértéséhez. Az a tény, hogy beismerjük a különbségtételnek gyenge pontjait, nem tagadja az egész módszert, csupán arra int, hogy ne húzzuk fölébe a kutatás következő emeleit. Pontosan olyan ez a módszer, mint az embertan topológiai osztályozása: amikor az embereket Kretschmer sémája szerint osztályozzuk (aszteniás, piknikus és atléta típusokra), vagy Sheldon mintája szerint (endomorf, exomorf, mezomorf típusokra), tagadhatatlan eredményekhez jutunk, de ha Rubens nőalakjairól csak annyit mondunk, hogy piknikus típusok, ezzel szemben pedig a gótikus szépségideál inkább aszteniás, nem adunk teljes képet a rubensi és a gótikus női szépség közt fennálló alapvető különbségekről. Amikor a strukturális irányelvek szerint járunk el, nem szerezhetünk egycsapásra tökéletes és mindenre kiterjedő ismereteket valamely kérdésben. Ennek oka az, hogy a struktúra-minta, magában véve, az egyik műben a kiválóság, a másik műben pedig a banalitás hordozója lehet. Sokan vannak, akik suttogomban eklektikus fogásokhoz folyamodnak, amikor észreveszik, hogy a különbségtétel egyre nehezebbé válik: ilyen fogás például az, amikor számolgatni kezdik azokat a szemantikai többleteket, amelyeket a másodlagos művészi alkalmazások rejtenek magukban az elsődleges matricához képest (a *Doktor Faustus* esetén az ember és az ördög konfliktusában). Ezek után pedig kijelentik, hogy az ördög és Leverkühn nagyjelenete a kor filozófiai vezéreszméit fejezi ki, és hogy az ördög ellenérvei az etikai és esztétikai elemek antinómiájához kötődnek. Nagyon sok nehézséggel járna azonban, ha szövegünket úgy akarnánk alakítani, hogy tartalmazza az összes szemantikai többletértéket, ráadásul igyekezetünk végeredményben újságírói tákolmány lenne. Az az óriási különbség ugyanis, amely a közép-szerű és kiváló szövegek olvasása közben nyert összelményben adódik, a műnek olyan lokalizálhatatlan pontjain helyezkedik el, amelyekhez analitikus úton még nem férünk hozzá. A strukturalisták által is hangoztatott tényleges értékelések az irodalmi mű minőségének ilyen intuíción megérzésén alapulnak, ezt szokta meg az olvasó is. A különbség az, hogy a strukturalisták nem ismerik el nyíltan módszerük fogyatékoságait. Pedig így is világosan látszik, hogy azok a jegyek, amelyeket R. Barthes fedez fel Flemingnek a 007-es ügynökről, James Bondról írott szenzációs regényeiben, különös módon hasonlítanak azokhoz a jegyekhez, amelyeket Todorov fedezett fel a *Veszedelemes viszonyokban*.

Most hát megkezdjük a strukturális elemek frontjának fokozatos felgöngyölítését. Az jár a fejünkben, hogy nyíltan átállunk a másik oldalra, ama tisztos és örökös problémák oldalára, melyből az irodalom és a kultúra is táplálkozik, valamiféle metafizika oldalára, az idetartozó hitekkel, kötelességekkel és létproblémákkal, utópiával és antiutópiával, homunkuluszokkal és Messiással, valamint eszkatológiával egyetemben. Vállaljuk azt is, hogy a strukturalizmus ügyének elárulóit fogják látni bennünk, mert meggyőződésünk, hogy a science fiction manapság rengeteg jó szolgálatot tudna tenni. Dezertálásunkat azonban mértékletesen fogjuk végrehajtani, nem lesz rohamos tehát, hogy ne minden báj és kellem nélkül vonuljunk vissza előre kiszemelt álláspontunkra. A fantasztikus irodalom mostani és következő állomása között két, egymást követő szakasz ver hidat. Az első szakasz konkrét művekkel indokolja a strukturalizmus elárulását és ezt a hadműveletet utóvédcsatározásokkal takarja. A második, határozottabban különálló szakasz vázlatos bevezetést nyújt a science fiction szociológiájába, kitér szerzői és kiadói feltételeire, érinti a tudományos-fantasztikus irodalom születésének és működésének sajátos körülményeit. Tovább tágul hát az egész-problémák területe, s a könyv legvégső látóhatáráig nyúlik.

*(Fantastyka i futurologia. I. Kraków 1970. 177—197.)*

*(Fordította: Szabó Győző.)*

## Harry Martinson „Aniara” c. eposzáról

(Részlet)

Mint az emberiség mai erkölcsi, intellektuális vagy technikai helyzetének képe sújt le mindannyiunkra hatalmas erővel az *Aniara*.<sup>\*</sup> Az olvasó nem különösebben megnyugtató messzeségből tanúja lehet egy lírai atombomba-robbanásnak: dalok zúdulnak elő robbanó hullámokban — völgyek váltakoznak hegyekkel — és megérezhetjük azt az orkánszerű légmozgást, az izzó hőséget és az ebből a műből kiáradó lassan továbbható sugárzást, amelyet szimfonikus gazdagságban tart össze alaptémája: miképpen utazik az ember a maga üres kozmoszában — miképpen zuhan el az ember a földtől, ki az abszolút űrbe.

A történet kerete sci-fi jellegű. Az *Aniara* érdekfeszítő, mint a technikai elbeszélések, de mint a népmesék is, amelyek szórakoztató módon tárják elének a tanulságot, tehát könnyebben nyeljük le a keserű pirulát.

Az *Aniara* nevű goldonder, Harry Edmund Martinson poémájának úrhajója, ingajáratban közlekedik a sugárzás veszélyeztette Föld és a Mars között, fedélzetén kivándorlókkal. Nem úgy szállnak fel, mint Ikarosz idejében, nem is úgy, ahogy mi akarjuk csinálni, azaz rakétalépcsőkkel, „az égi lajtorja korában”,<sup>\*\*</sup>

midőn az ember nagy masinákkal  
ellőtte gépét messze a földről,

hanem úgy, ahogy talán a nagyon távoli jövőben fogják végezni — Harry Martinson ugyanis (ellentétben a műszakilag kevésbé érdekelt Viktor Rydberg-jel) oda helyezte a cselekményt, hogy költői különállást teremtsen jelenkori témája számára. A goldondert pörgőszerkezetek vontatják fel a zenit felé,

hol magnetrinek elvágják a föld erejét,  
jelzik a nullapontot, a búcsút a földtől.

Itt tehát antigravitációs mező jön létre, amely megszünteti a nehézségi erő hatását, és az egyfajta mágneses palackba zárt Aniara úgy repül fel az űrben, mint buborék a vízben. A magnetrineknek semmi közük a magnetronnak nevezett speciális elektroncső-típushoz. Egyáltalán nincs megfelelőjük a kor természettudományában, így aztán kivételnek számítanak az Aniara egyéb műszaki berendezésében, amely az ortodox sci-fi stílusnak megfelelően többnyire a most létező apparátusok kifejlesztett általánosítása.

<sup>\*</sup> HARRY MARTINSON: *Aniara*. Bonniers, Stockholm, 1956.

<sup>\*\*</sup> Martinson 1956-ban írta ezt az eposzt (A ford.)

A goldondert azonban az egyik rutinút során szerencsétlenség éri: a jármű majdnem összeütközik az addig ismeretlen Hondo kisbolygóval és csak egy heves elkanyarodás menti meg az utolsó pillanatban. Aztán további bonyodalmak következnek be (meteorok és egyéb „űrkavicsok”), és mikor már mindenen átestek, az Aniara — megrongált kormányserkezete a Lant, a költészet csillagképe irányában rögzítve — visszavonhatatlanul kizuhan a bolygók gyűrűjéből — ki az üres semmibe.

Így történt, majd a naprendszer bezárta  
csupa kristály kapuboltozatát  
s elvágta az Aniara űrhajótól  
a Nap köldökzsínőjét, ígéreteit.

A pilóták — a vezetők — csakhamar belátják, hogy nincs visszaút, és lassankint a kezdetben mit sem sejtő utasok — az emberiség — körében is ismertté lesz a félelmetes bizonyosság. Eleinte megrémülnek és kétségbeesnek, de aztán beletörődnek: úgy élnek, mint azelőtt — Szent Iván-éjen virrasztanak, bár nem megy fel a nap — és a valóságtól menekülő álmokban keresnek vigaszt. Ezeket az álmokat már a „*Mimában*” olvashattuk, és a költő, aki átvette a pap szerepét, „gondozza Mimát, megnyugtatta a kivándorlókat és a távoli messzeségből vett képekkel vidítja fel őket”.

Nem célozom, hogy akár csak nagy vonalakban is felvázoljam az *Aniara* szerteágazó cselekményét, ezért elegendő ennyi utalás is a tartalomra.

A *Mimához* és az űrnavigációhoz olyan műszaki kifejezések kapcsolódnak, amelyek egyetlen műszaki nomenklatúrák központ szójegyzékeiben sem találhatók. Ezért helyénvaló, hogy közelebbről megvizsgáljuk a terminológiát is. Harry Martinson áradóan dúsz fantáziával egy csomó új szót teremtett. Ezek az újonnan képzett szavak önmagukban véve nem különösebben eredetiek: minden sci-fi író ugyanilyen technikai-egzotikus fogásokkal él, bár kevésbé széles skálán. Az viszont érdekes, hogy a teljesen értelmetlen betűkombinációkat is természetudományosan megalapozza. A szemantikai nehézség akkor áll elő, amikor a mindennapi életből vett szavainkat átvisszük az atomok világára. A makrokozmoszban szerzett tapasztalatainkból kiindulva létrehoztunk olyan fogalmakat, mint részecske, hullám, sebesség, állapot, tér, idő stb., aztán minden további nélkül átvittük őket a mikrokozmoszban történtek leírására, de az égvilágon semmi biztosítékunk nincs arra, hogy ezek a fogalmak az atomban levő valóságot fejezik ki.

A legtöbb fizikus egyetért abban, hogy nem is fejezik ki. Eddington, a korábban említett angol csillagász, aki éppen olyan kiváló tudós, mint tudománynépszerűsítő, már régesrég felismerte, hogy az atomoknak saját külön nyelvük és fogalomviláguk van. És egyike volt az elsőeknek, akik elterjesztették ezt a kellemetlen igazságot a szakemberek körén kívül. Egyik könyvében, amelyet *Az anyagi világ lényé* címmel 1931-ben lefordítottak svédre, többek között ezt írja: „Néhány, általunk jól ismert elképzelés nem alkalmazható az elektronra.” Ami pedig az elektronoknak a mag körül való mozgását illeti, megállapítja: „Valami ismeretlen végez valamit, nem tudjuk, mit — többre nem telik tudományunkból.” (1931-ben sem telt, ma sem telik.) Nyomban

\* MARTINSON 1953-ban megjelent „Kabóca” c. verseskötetében: „Dalok Dorisról és Mimáról”



eme ismeretelméleti szempontból vajmi kevésbé kielégítő megállapítás után Eddington idéz Lewis Carroll *Through the Looking Glass*-ából:

The slithy toves  
Did gyre and gimble in the wabe.

E sorok önmagukban értelmetlenek, céljuk az, hogy asszociációkat kelt-  
senek az olvasóban, lehetőleg a szerző által kívánt irányban. A továbbiakban  
Eddington rámutat arra, hogy Carroll verssorai éppen olyan jól (vagy még  
jobban is) felhasználhatók, mint akármilyen próza, valami atomfolyamat  
leírására — feltéve, ha számokat teszünk a szavakhoz: „Annak a megállapí-  
tása, hogy elektronok keringenek az atomban, nem visz bennünket előbbre, de  
ha tudjuk, hogy az egyik atomban nyolc elektron kering, a másikban pedig  
hét, akkor kezdjük megérteni, mi a különbség az oxigén és a nitrogén között.  
Nyolc slithy tove gyráll és gimblár az oxigénwabe-ben és hét a nitrogénwabe-  
ben”. (Az utolsó mondatban a legjobb szándékkal cseréltem ki az igéket —  
ésszerűen nem szabad úgy fordítanunk, hogy „körben ugrál és pörög”.)

Az imént említett *Csillagének* című, 1938-as cikkben van egy fejezet,  
amely közvetlenül kapcsolódik Eddington gondolatmenetéhez és Lewis Carroll  
most idézett verssoraihoz (a szerzőt valójában Charles Lutwidge Dodgsonnak  
hívták és matematikatanár volt az oxfordi egyetemen). — A határérzetekkel  
és az ideiglenes abszolútummal összefüggésben Harry Martinson ismerteti az  
alvó ember álomvilágáról vallott felfogását. „Bensőnkben álmodunk, mivel a  
határokat érezve tovább akarunk jutni rajtuk. Az, hogy miképpen sikerült  
kitágítanunk az abszolútumot, akkor olvasható le, amidőn később emlékeze-  
tünkben szemléljük az álmot. — Ha néha előfordul, hogy éjszakai álmunkban  
olyasmit észlelünk, amit szemünk érzékelésével nem tudunk leírni, akkor ki-  
derül, hogy egyáltalán nem tudjuk leírni *semmilyen* formában sem. Az egész  
csak homályos kísérlet valami bizonytalannak az értelmezésére, ami álmunk-  
ban történt velünk. És ez olyasmi lehet, mint a modern asztrofizika képlet-  
nyelvezete arról, ami az atomok világában végbemegy: a képletek olyan törté-  
néseket fejeznek ki, amelyek számára nem találtak ki melléknevet, főnevet  
vagy igét, vagy körülbelül ahogy mondhatnók:

vigyorog a sok klomenara,  
hepeg is ott a sok aniara.

Voltam olyan bátor és ezt a mondatot egy hasonló angol mondatból formáltam  
meg, amelyet Eddington idéz (*Alisz kalandjai csodaországban*).

Nyilvánvaló az összefüggés az Eddington említette és Harry Martinson  
által „az asztrofizika képletnyelvé”-nek nevezett nyelv és az *Aniara*-ban olvas-  
ható új képzések között — még akkor is, ha eltekintünk az aniara kulcsszótól,  
amely pedig itt fordul elő először nyomtatásban.

Az új szavak jelképek, mágiájuk arra hivatott, hogy az olvasóban olyan  
dolgok és események képét idézze fel, amelyek tulajdonképpen kívül esnek  
elképzelési képességünkön. Igazából minden szó jelkép ugyan, de míg például  
a majom szó az olvasni tudóban jól ismert képet idéz fel, addig olyan szavak,  
mint fototurb, protator, a cantor-szerkezet tapogató transzpódjai, a gopta  
vagy az atom legfeljebb sejtelmes víziót — és éppen ez ad oly költői lehetősé-  
get, amelyet Harry Martinson élvezettel hasznosít.

Az új szavaknak tehát — amelyeket különböző nyelvekből vett szavak

és szótagok összetételével is képezhetünk — nem kell, hogy pontos értelmük legyen és az olvasó szabadon élhet fantáziájával, egyénileg értelmezheti őket. Az utóbbiak talán túlságosan nehéznek vagy értelmetlennek tűnnek, hisz az új betűkombinációk Harry Martinson alkotásai és természetesen úgy értelmezendők, ahogy ő kívánja huncut költői tudatosságával; de a dologhoz tartozik, hogy minden igazi jelképet többféleképpen lehet értelmezni és hogy a különböző értelmezések között olyan is akadhat, amelynek eleinte maga a szerző sem volt tudatában.

Íme néhány szóértelmezés, amelyek többnyire magától Harry Martinson-tól származnak.

*Aniara.* Eredetileg magánhangzóban gazdag betűkombináció: azt az úrt fejezi ki, amelyben az atomok mozognak (Vö. az előbb mondottakat.). Később a szó megmutatta mágikus jelképerejét. A nikkel nevű fém kémiai jele *Ni*, a levegőben levő nemesgázé, az argoné pedig *Ar*. Aniara tehát ennyit jelent: nikkel és argon nélkül, azaz támasz nélkül a földön vagy a levegőben — utazás az üres térben. Az *aniaros*, nőnemű formában *aniara*, ógörög melléknév bánatosat jelent. Elképzelhető az Aniara mint egy jármű neve — A bánat hajója. Ez a meglepő értelmezés, amelynek — az előzővel együtt — kezdetben Harry Martinson sem volt tudatában, talán az archetípusok rejtélyes vándorlását hangsúlyozza.

*Goldonder.* A léggömb gondolájának továbbfejlesztése. Gond: nép és tartomány Indiában. Gondwana-föld, Golkonda: a drágakövek városa.

*Mima.* Mimosz görögül utánzó, tolmácsolót jelent, a mimészis utánzást, művészetet — leginkább a színészt. Mima képezhető a minimum és maximum, a mikro és a makro szavak két első betűjéből is. A Mimák kútja a bölcsesség forrása.

*Rind.* A *Rind ország*ból való vak költő. Az északi mitológiában Rind az egyik földistennő. Odennel nemzette Valét, Balder megbosszulóját. Rind-papirusznak nevezik a legrégebbi ismert papirusztekercset (kb. i. e. 1000), amely matematikai tartalmú. A névadáshoz az ötletet egy trachomás lány adta, akit a szerző egyszer Dél-Amerikában látott. A sebhártya mint kéreg borította a két szemet. A kéreg németül Rind. A költőnő ighirdetése Edith Södergrant asszociálja.

*Alefszám.* Alefet, a héber ábécé első betűjét Georg Cantor német matematikus, a halmazelmélet megalapítója vezette be az első, úgynevezett transzfinit szám megjelölésére.

*Cantor-szerkezet.* Az elnevezés Cantort idézi. A szerkezet szédítő gyorsan tud transzfinit számokkal számolni. Transzfinit orgona, amely a szférák harmóniáját játssza.

*Gopta. Goptika.* A tenzor matematikai fogalom kibővítése. (Tenzorokat alkalmaznak például az általános relativitáselméletben.) Mindkét szó a topológiai örökre tereli a gondolatot; betűik ebből a melléknévből szakíthatók ki, amely a modern matematika sajátja. „A gopta per qwi tétel” = credo quia

absurdum =  $qp - pq = \frac{1}{2\pi} ih$ . Erről a képletről írja Eddington a fentebb említett könyvben többek között, hogy „ez a gyökere, vagy majdnem, mindeknek a fizikai világban”.

*Az indifference harmadik veb tacisa.* A veb feltehetően Eddington kitalálása a fentebb említett szövegben.

*Fototurb.* Fotonbomba, azaz atombomba, amelynek tömege fénykvantumokká, fotonokká alakul át. A név ezenkívül az örvénylőn előrehaladó tájfunt is asszociálja. A fototurb a hidrogénbomba továbbfejlesztése: tisztító hatása sokszorososan felülmúlja a hidrogénbombáét.

*Fotofág.* Szó szerint fényevőt jelent.

*Xinombra.* Egy forró mexikói sivatagi falu neve. Xinombra, Dorisburg vagy Gond itt olyan városokat jelent, amelyeket Hiroshimához és Nagaszakihoz hasonlóan atombomba semmisített meg. Sombra az árnyék spanyol elnevezése.

*Doris.* A görög mitológiában Nereusznak, a tükörsima tenger istenének hitvese. Ötven lányuk volt, a nereidák vagy doridák (tengeri nimfák). Doris itt a világban megtevő pozitív, anyai behatást jelképezi. Doris völgyei = a jótékony föld. A dórok görög néptörzs voltak. Ismerünk dór stílust az építészetben és dór hangnemet a zenében.

*Transztomiák a törvény előtt.* Aquinói Tamásra, a katolikus egyház hivatalos dogmatikusára (1225–1274) asszociál. Az ő tanítását nevezik tomizmusnak.

*Yena.* Óriásasszony, ő szüli a nemzetséget. Gen, genealógia stb.

*Isagel.* A szó Izisznak, az egyiptomi mitológia uralkodó istennőjének „fedőneve”. Az ég királynője, akinek hatalma és jósága áthatja a világmindenséget, az ismeretek, a tengerhajózás és a felfedezések istennője. De mindezekelőtt anyaistennő, karján a Horus-gyermekekkel. Ebben a minőségében bekerült a kereszténység madonnakultuszába is. A 39. énekben Isagel felfedezést tesz, amely a maga matematikai tisztaságával Szűz Mária szeplőtelen fogantatásának parallelje.

*Daisi Doody.* A 12. énekből:

legammod magad, léssen jail és dori.  
De tégy mint én, ki sosem leszek lori.  
Itt nem szunnyadoz chadvick, duzzog Daisi,  
forgok a gejdeekben, vagyok vlammm s gondel,  
dejdem gander és a fejdem, az rondel,  
és tarisba söpörve, deldben gland és yondel.

Itt és más hasonló helyeken is nemzetközi szlenget olvashatunk különféle, többek között cigány és szanszkrit beütésekkel; az író azért alkotta, hogy meghatározott hatást érjen el: érzékiességet, költői egzotizmust, szóviccet, nevetést, tragikumot. A svédben (a matematikától eltekintve) ritkább betűk, mint X és Y, bizonyos szerepet játszanak ezekben az új szavakban.

Hisz Daisi Doody az érzéki örömet testesíti meg. Ő az egyetlen személy az *Aniarában*, aki nem érez szorongást.

Csak Daisi szíve dobban nagy merészen,  
Aniarát ha megüli fény lidérce.

*Legammja magát* = megkushad; arra a depresszióra utal, amely időnkint elfogja a szellem gammasugaraitól áthatott agyakat. A gammasugárzás veszélye élezi ki a képet.

*Jail* = börtön

*Dori* = petyhüdt, letargikus (dormir = aludni)

*Chadwick.* A neutronokat James Chadwick fedezte fel. (Másik, tiszta szó-hasonlat egy cérnagombolyag neve: Chadwick cotton.)

*Lori.* Kb. 30 cm hosszú félmajom, amely többek között Ceylon szigetén és a Szunda-szigeteken él. A Svéd Lexikon 2. kiadása szerint: „a L. renyhe éjszakai állat, fákon él, nappal furcsán összegöngyölödve alszik”.

*Gejdek.* Ugyanezen forrás szerint: „Gejd vagy gejder, gépi berendezés előre-háttra járó géprész irányítására, a kellő egyenes mozgásban tartásra”.

*Vlamm s gondel.* Füttyülök valamire — békén akarok maradni.

*Dejd* = erény

*Gander* = mindegy, közömbös, akárhogy

*Fejd* = testi vonzóerő, báj

*Rondel* = kerekdedség, gömbölyűség, kellőképpen görbe vonalak

*Tarisba söpörve* = száriba vagy köpenybe burkolva

*Gland* = mirigy, tölgymakk, kebel

*Deld* = isztmoszkancsó, kebel

*Yondel* = csípő, ágyék

*Yaal* = indiánfalu, indiántörzs és nyelv Brazília őserdeiben

*Doemi fid* = a dormir és a szilfidből: karcsú hálótárs

*Dormi jun* = a dormir és Iuno szavakból. Iunói formákkal megáldott hálótárs.

*Libidella.* Vö. a freudi libido kifejezéssel, latinul kéj.

*Chebeba* = chi baby = gyerek nincs. A szanszkrit nyelvben chi semmit jelent. A cigányokon keresztül került be a svéd argóba. A Chebeba szó Batszebát is asszociálja.

*Kandia i ékszer* = Kandiából, azaz Kréta szigetéről való ékszer.

A Mima többféleképpen értelmezhető. A szó görög eredetéből kiindulva a mimában jelképét láthatjuk a művészetnek, amely felnyitja „a látomás szekrényét”, az egyetlen orvosságnak az üresség ellen — „egyetlen világ adatik meg nekünk, Mima világa”. Úgy is értelmezhető, mint a költő önnön alkotása, amelyet mások folytathatnak — „A mimator (a költő) meghalt, de a mima (a mű) tovább él”.

Technikailag nézve a mima mintaképei a modern információs gépek, „az elektromos agyak”. A különböző részek és azok funkciója nevét úgy találja ki Harry Martinson, hogy szabad teret enged játékos fantáziájának: a „cantorszerkezet”-nek „tapogató transzpódjai” vannak, „a kilencedik protator” „mozogva felel”,

az elektromos lencsék alapjelentést küldenek  
a választósejteknék és a folkusmű összegyűjti  
az indifferens harmadik veb tacisait,  
és kép és hang és illat zubog elő  
dús áradatban.

Megteremtője csodálatos tulajdonságokkal ruházta fel a mimát. Felvesz és közvetít eseményeket a távoli ködgomolyok más világaiból, üzenetük, akár az álom, képes eloszlatni az utasokban a mindennek ellenére hiányzó Doris-Föld emlékeit csakúgy, mint azt a felismerést, hogy helyzetük pillanatnyilag reménytelen. Így aztán az Aniara embereiből mimaimádó szekta lesz és térdet hajtanak az istennő emelvénye előtt, valahányszor az az iszony letöri őket. Maga Mima teljesen megvesztegethetetlen és kereken kimondja, mit érez.

Mindig rossz hírek áradnak az úrben,  
Kevés a jó hír, nyoma is alig,

és ezért a költő, „a hű mima kék liturgosza”, kissé csal a tolmácsolásnál. Megőrzi „azt, ami illik” és a szorongásrohamokat úgy gyógyítja, hogy egy porciót markol „a mima álomkonzervei”-ből.

Közelebbi vizsgálódásnál kiderül, hogy a mima csupán felületesen hasonlít a modern matematikai gépekhez: működési területének fele kívül esik az emberi elemzésen és maga a mima találta fel, amelynek a kapacitása „három-ezernyolcvanszor nagyobb annál, amit az ember tudna, ha ő volna a Mima”.

Amikor az atombomba megsemmisíti Dorisburgot, a mima összeomlik, mert oly iszonyú hírt kellett továbbítania. Éppen olyan „érzékeny lesz, mint a kövek”,

Látta a gránit fehér könnyeit,  
mikor kő és érc köddé gázosul.  
És megrendült a kövek kínjátul.

Ugyanakkor a mima úgy értelmezendő, mint egy egyetemes tudat része, világlélek, amellyel a költő közléseket tesz. A világmindenség panteisztikus felépítése legvilágosabban talán a 13. énekben áll előttünk. A „főcsillagász” előadást tart a kivándorlóknak és többek között megállapítja:

Sejtjük már, hogy amit úrnek mondunk,  
s az üvegfény Aniaránk körül,  
az szellem, örök, meg nem érthető,  
s elvesztünk a szellem tengerében.

— — —

Istenen, Halálon, Rejtélyen át  
cél és nyom nélkül halad Aniaránk.  
Bár visszatérhetnénk bázisunkra,  
hisz tudjuk már, mi a mi úrhajónk:  
Búborék az istenszellem üvegén.

Az ének további részében a főcsillagász úgy szemlélteti az *Aniara* útját a világmindenség görbületeiben, hogy összehasonlítja az üvegbuborék szemmel nem érzékelhető körútjával a kristályserlegben. Ezzel a szerző kapcsolódik a világegyetem felfoghatatlan méreteiről — távolságairól, időiről, tömegeiről hőmérsékleteiről, sebességeiről — vallott azon gondolatokhoz, amelyeket a *Csillagénekben* fejtett ki. Ugyanaz a téma, amely a *Passzátszél* kötetben már felmerült, itt naggyá növekedik és kontrapunktszerű variációkban végigvonul az egész *Aniarán*, nem csupán a 13. énekben, hanem többek között a 10., 70., 82. és 85. énekben is.

A 82. énekben Harry Martinson a legmeggyőzőbb módon bizonyítja azt az állítását, „hogy a távolság (hallatlan távolság) fogalom vallásosan cseng”:

tiszta és szinte elviselhetetlenül világos fűgában cseng itt a magas kozmikus hang:

Goldonderünk, Aniara,  
épp ma huszadik éve,  
hogy úton van.

És sokan álltak némán.  
De valaki felkiáltott:  
minden fényév egy sír.  
A húsz évnyi utazás  
tizenhat óra fényút  
a fényévsír tengerén.  
Erre nem neveltünk.  
Sírtunk majd mindannyian.  
Egy sír minden fényév.

Az *Aniara* másik alaptémája korunk természettudományának indeterminisztikus jellege. A kettős fenekű 47. énekben „az alefszám iskolájának egyik számhalmazfilozófusa és misztikusa” csendben belopakodik Isagelhez, a modern matematika és csillagászat Izisz-Uraniájához és megkérdezi, vajon „a világmindenségben a csodafrekvencia számhalmazmindenségnek számít-e”. Robert robotember Isageltől utasításokat kap és erre fáradhatatlanul csörömpölve hurcolni kezdi a „számhalmazrakomány”-t a „goptakocsin”-n. Robert válasza azonban nem kielégítő, mert a csodafrekvenciával, sajnos, az a helyzet, hogy egybeesik a Véletlennel,

véletlen és csoda egy tőről fakad,  
a válasz mindkettőnek egy ugyanaz.

Ezek a sorok aligha születhettek volna meg, ha a szerző nem tudja, miképpen szemléli a modern statisztika az anyagot, és hogy az anyag miképpen viselkedik. Mint már korábban említettük, a dolgoknak ez a szemlélete alkalmasint megvolt már a XIX. században, de a fizikának csak egy részére alkalmazták, és akkor is mint ideiglenes megoldást a szigorú, eszmei kauzalitás számára, amely — mint feltételezték — bizonyos történéseknél a látszólagos szabálytalanság alatt rejlik. Ma, amikor kissé közelebbről ismerjük a mikrokozmoszban végbemenő folyamatokat, az atomfizika a statisztika fogalmán alapul és úgy tűnik, mintha az indetermináció elve a természet sorompója volna, amely távoltartja azokat, akik bele akarják dugni az orrukat titkaiba.

Ez a téma ismét megjelenik az 55. énekben, amikor egy csillagász a „csillagfedélzet”-en népszerű felolvasást tart a zömében érzéketlen, vagy megvető hallgatóság előtt. Az „alázatosan mozgó csillagász”

elmondja, a világűr miképpen kockázik  
a messze naprendszerben forró novákkal.

Ellentétes felfogást vallott Einstein, aki a híres 1927-es brüsszeli fizikus-találkozón többek között gúnyosan megkérdezte Bohrt, valóban hiszi-e, hogy Isten kockázik („ — ob der liebe Gott würfelt”). Ez az a determinisztikus felfogás, amelyet a kozmikus vallásosságtól átitatott jámbor Einstein élete vége felé meglehetősen magányosan védelmezett. Harry Martinson nem fogadta el

ezt az álláspontot, de — mint már említettük — elfogad egy másik, a determinizmussal gyakran egybeolvadó filozófiát, mégpedig a panteizmust. Az indeterminizmus és a panteizmus a 88. énekben olvad egybe, ahol Isagelt, „szellemünk támaszát, a tiszta gondolkodás királynőjét”, aki egyben „a mima leglényege, a Mima lelke volt”, „üzenethozó keresi fel az örökkévalóság udvarából”:

Láthatatlanul suhant alá, oda,  
hol a nagy számok élnek, ülnek törvényt,  
hol örök tartalékokat kaphatunk,  
ha így kívánja a véletlen önkény.

Közben állandó kapcsolatban áll az Aniarával és élő rakományával, amelyre fizikai és pszichikai hatással is lehet és megmenti „mimarob”-ot (aki köpenyével védi a mimát), amikor kegyvesztett lett Chefonénél. A diktátor fagyosan hideg halotti bizonyítványában a költő panteisztikus felfogásával is hatásosan igazolja, hogy ez a galaktikus gazember és tejúti csavargó nem csupán az emberekben keltett gyűlöletet, hanem az anyagban is: „örült a föld, ahol ült”.

A termodinamika második főtétele, az entrópia törvénye, magában foglalja, hogy a világmindenség fejlődése nagy vonalakban könyörtelenül halad a rendtől a káosz felé. Napok születnek a sötét ködgomolyok anyaméhéből, büszkén végigjárják lángoló pályájukat, majd eltűnnek ugyanabban a sötétben, amelyből előjöttek. A 77. ének bánatosan-fenségesen morajló korál e sivár témáról, amely sok helyen előfordul, például az egész mű utolsó sorában (az entrópia maximuma egy zárt rendszerben) és *A szétporlás dala* című lírai gyöngyszemben,

Ninive köveinek végatomjai kirajzottak  
sorra mind s elhagyták a hatalmasok városát.  
Szétporlik minden, a kövek, vájatok és az ágak.  
Sorra elvonul szétporlatlan oroszlán, papság.

— — —  
— — —

Halld a széttört harsonákat. Korhadtt citera penget  
a szfinkszről: lepra falta fel a kietlen homokban,  
vigaszukra, kikben széthullott az erkölcsi élet,  
mint kövek, melyeket mohón elrágcsált időnk foga.

Persze, Harry Martinson tudja, hogy van egy másik kozmogónia — a többek között Hoyle által felállított tétel a nagy vonalakban örök és nem változó világegyetemről —, amelyre a második főtétel nem veti rá baljós és egyre növekvő árnyékát. Helyet tudott szorítani optimistább megfontolások számára is az uralkodó, úgynevezett robbanási elmélet keretein belül, amely elmélet szerint a világmindenség jelenlegi állapota egyetlen „ősatom” 5–10 milliárd évvel ezelőtt bekövetkezett robbanásából jött létre. Az örök tartalékokból (a 88. ének fentebb idézett strófája) a véletlen elővárázsolhat — talán már elő is varázsolt — az embernél jobb és harmonikusabb molekulakombinációt, egy szép új világot a távoli galaxisban; vagy az is lehet, hogy a világűr mindent szétzúzó és üvegtiszta üressége — „egy fényév egy sír” — néhány évmilliárd elteltével önmaga ellentétévé változik át, és nekünk — mielőtt egyetlen

kozmosz hidrogénbombává zsúfolódunk össze — alkalmasint át kell esnünk a megfelelő kozmikus sűrűség közbeeső szakaszán, feltéve, hogy egy lüktető univerzumban élünk, amely nem eltűzött a jelenlegi kozmogóniák szerint.

Ugyanakkor azonban szerzőnk nem tűnődik szédítő időskálákon vagy millió és millió fényév távolságra levő esetleges szerencsés bolygókon. Az *Aniara* nem csupán csillagászati szempontból pillanatkép az időben és a térben. Az ember földi helyzetéről szól — itt és most —, ahogy kozmikus távolsági perspektívából látható a modern természettudomány segédeszközeivel. De ugyanakkor nem szabad elfelednünk, hogy a modern geometriák világában az idő nem abszolútum:

Itt az űrben nincs akadály, minden sugár  
egybefonódik, és annyi tájról emlékezem cserép-  
darabkákra hosszú vándorlásomból,

írja a *Dal Karjaláról* című művében. A lélek-vándorlás vándorlássá lesz különböző dimenziókon keresztül és az olyan fogalom, mint „itt és most” csak viszonylagosan mond valamit.

A termodinamika második főtételét Harry Martinson nem csupán az úgynevezett holt dolgokra alkalmazza, hanem az emberre is. Még a mi lelkünkben is állandóan nő a rossz entrópiája — a sötét rombolási ösztönök a halál és a káosz irányába, és ezek miatt „vagyunk mi végtetszerűen abba az irányba helyezve, amelyet a hiperbola törvénye szabott meg”. Talán már oly erőssé növekedtek, hogy jóság, gyengédség, szeretet képtelen ellenállni nekik. Az üresség dárdája, ez a halálos mínuszjel, átfúrt mindannyiunkat. „Az ember, a hamu királya” elől „kéz a kézben menekül Isten és Sátán”.

Ki a vétkes? Vajon reménytelen, értelmetlen a kérdezősködés és csupán a hibás szemantikai reakció következménye? Vajon a véletlen közömbös játékának erőtlén eredménye vagyunk-e, harmóniára törekvő molekula-kombinációk, amelyeket az entrópia törvénye irgalmatlanul pusztulásra ítél, de ugyanakkor — attól függően, mennyi bennünk az emberi méltóság — épp oly irgalmatlanul arra vagyunk-e ítélve, hogy megőrizzük fausti törekvésünkbe vetett hitünket, hogy megőrizzünk mindent, ami erőt ad?

Harry Martinson nem tesz végleges kísérletet arra, hogy választ adjon erre a kérdésre — egyébként ki is volna erre képes?

Akár valami isten kormányozza, akár a természet örökké rejtélyes törvényei, akár bármi más, maga a természet kell, hogy kezeskedjék önnön eredményeiért. Az entrópiaének felcsendül „vigaszul azoknak, akiknek megromlottak az erkölcei”. Ki követeli, hogy az ember, a természet egy része, vétsen a természet törvényei ellen?

„A külső őrias hatalom”, az állam megközelíthetetlen fogalma formálja az embereket, tekintet nélkül egyéni struktúrájukra, a legjobb esetben is egyre inkább szorító törvényekkel és rendelkezésekkel, a legrosszabb esetben oly módon, hogy hatalmi örületében rosszabbul bánik velük, mint a marhával.

Egyidejűleg azzal, hogy az egyén ily módon statisztikai jelenséggé roncsolódik szét, az ember megmenekül valamitől, amitől feltételezhetően mindig is félt: a felelősségtől. Elillan egy kollektívában, szakszervezetben vagy nemzetben. Például mind ez ideig nem találtak még egy vagy több olyan egyént, aki vállalta volna a felelősséget az egész svéd lakosság számával felérő zsidóság kiirtásáért. Az ilyesmi — akár Németországban, akár bárhol a világon követke-



zik be — mindig a legfelső helyről származó parancsra megy végbe, olyan helyről, amelyet az utódok szaporán Dante poklának legalsó bugyrává minősítenek át, miután a hatalom éppen soron levő birtokosa elvesztette a játszmát és vele együtt a maga végsőkéig kapálózó molekulamintáját.

Legújabbán lehetőség nyílt arra, hogy erőteljesen meggyorsuljon a Tellus nevű sárteken az entrópia törvényének folyamata. Immáron két sikeres kísérletet hajtottak végre az emberrel mint alannyal Hiroshimában és Nagaszakiban — ama próbálkozások helyett, amelyekkel az ellenállók mindig kudarcot vallottak Londonban és New Yorkban. A föld eme életidege ellen végrehajtott támadás felelőssége is eltűnik valami kollektívában. Korunk halálos vétke az egyén rémült és felelőtlen alábukása a tömegben. Harry Martinson azonban emlékeztet bennünket. Hallgatnak a xinombrák, az atomkor erünniszei,

Fülelnek Xinombrából,  
kik emlékekkel üldöznek.  
Mi, későn bölcs halottak,  
látomással üldözünk.

Van „egy halomnyi gondolat, amely megmenthetett volna bennünket”, ha idejében veszik igénybe. De feledésbe merültek és eldugták őket valahol „a Gondolat kartotékja”-ban, ezen a gyéren látogatott helyen. Könnyebb nem berzenkedni a gondolatüresség entrópiája ellen, például csupán magunkba tömni a napi hírek egyvelegét, amelyet némi szorongás fűszerez, és nem morfondírozni azon, amit megtudtunk.

Ajándéku mint csillag felvillant a rémület,  
Sokat tudsz, bár nem törted a fejedet.

Felelősség terheli a kifinomult értelmiségieket és a cinikusokat is, akik eleve „porrá zúzzák gondolataink nyelvét” (vö. Viktor Rydbergnél „a pum-pá”-t), és a természet nagy kutatóit, akiket az igazság abszolút szenvedélye ugyanolyan embertelen magatartásba kergethet, mint Tycho Brahét *A pusztulás* c. költeményben (*Kabóca*). Az atomfizikusok egyszerre iszonyú hatalom birtokosai lettek: „a bölcsek követ (az atombomba) a zseni hentesmaszkjába rejtve” arra használják, hogy városokat semmisítsenek meg vele, és a radio-aktív hamu „mint a halál vízivirága borítja a tengert”, ahol „nyolelábúak lebegnek fel a mélyből”.

Végezetül a minden társadalmi csoportból összeálló renyhe tömeg az, amely az emésztő 61. énekben átkukucskálhat az ábránd és költészet falain, amelyeket a költő azért vont korábban az Aniara köré, hogy megóvja az utasokat az elviselhetetlen valóságtól, de most maga rombolja le a falat, mivel nem talál igazi visszhangra:

Megmondom, hogyan van és hogyan volt:  
ürességét senki nem rejtheti.  
Mint kis műtyür, mely a polcon feküdt,  
mima lelke szétzúzódott időnk  
hullámán: senki nem foltozza meg,  
még kevésbé tudlak én titeket.  
Ürességetek rémítő, úgy ám.

(A kis műtyűr egy tojás. Emlékezzünk a Humpty Dumpty angol gyermekdalra, amelyet Eddington arra használ fel, hogy az entrópia fogalmával kapcsolatban szemléltessen egy irreverzibilis, azaz meg nem fordítható folyamatot. Nem lehet összeszedni a tojásmasszát és visszarakni a polcra úgy, hogy a korábbi tojást kapjuk. — A későbbiekben vissza kell térnem a korábban elmondottakra azzal kapcsolatban, amit a fény-sötétség motívumnak nevezhetünk az Aniarában.)

Van ugyan előhírnök — például a *Passzátszélben* és természetesen a Dorisról és Mimáról szóló énekekben —, mégis a leleplezett olvasó, miután magához tér az önteltség sokkjából, meglepődik azon az illúzióhiányon, amely olyan érzelmi szituációból születik, amelyben „a retorika megmerevítette a száját”. A szerző azonban olyan állásponthoz jutott el, amikor korábbi írásainak részletei csakis „álomkonzervek”-nek minősíthetők és céljuk az, hogy megnyugtassák az emberiséget, amely nem bírja meghallgatni önmagáról az iszonyatos igazságot.

Megmarad az igazságra való abszolút törekvés, az együttérzés és a fájdalom. Nyitott szemmel — amelynek látómezejét nem kerítik el „az ábránd falai” — meg kell tanulnunk, hogy beletekintsünk az ember és a világegyetem mélységeibe. Az 55. énekekben egy csillagász forró novákról beszél, amelyek

elunták az örök ajándékozást  
a fotofágnak, összeroppantak  
és hihetetlen haraggal nyeldesték  
a kopott szeretet végső lángjait  
a fotofág hálátlan hullámiban.

A csillagnak mint novának robbanása a kozmikus könyörtelenség képe. De „az úr kegyetlensége nem lépi túl az emberét”. „Az űrmatróz elbeszélése”-ben a költő emlékeztet bennünket a második világháború gázkamráira,

melyeknél, kívül a falon, a halál legénysége  
halogatva és érzéketlenül hunyorog,  
hideg ördögi tekintettel bepillant, úgy figyel  
a bezártak harcát  
a fal köveinél.

De az űrmatróz együttérzésről és irgalomról is mesélhet, ezt Nobby testesíti meg, aki a tundrabolygóról — itt jelképesen szomszédunkról, a Marsról — a sarkvidéki fűzfa levelét küldi a Földre írott levelében:

lásd, egy levél a szellem erdejéből,  
és tavaszi szél fúj a lélek pusztaságain.  
Szívem megtelik, sejthetitek.

Igen, sejtjük, és mélységes, ritka öröm tölt el bennünket. Ugyanez az öröm vár ránk más síkon, a vak költőnőnél, annál, akinek a szeme „olyan, mint a sötét forrás mélye, minden ének pupillája”. Az örök életbe vetett hitről, a kételkedésről beszél. a holtak fokozatos elporladásáról, de arról is, hogy megalkuszunk

„az Élet szellemé”-vel, amely az évszakokhoz hasonlatosan érthetetlen módon változik élet és megújulás között:

Sorban feküsznek mind a föld mélyén  
a vak talajban tavaszi szél alatt  
és kórusban zengik minden vakok  
énekét Rind országról.

— — —  
— — —

És kórusuk csakhamar beleolvad  
a fák koronájába, és minden levél  
meséli az elsuhanó szélnek, hogy  
az elfeledett halál nyáron vidáman susog.

Benne él a Karjaláról szóló szép dalokban is, szándékosan visszhangozza Runeberget és a *Kalevalát*:

Ha hallgatok, ha szenvedek,  
és ha némán elbúsulok,  
akkor talán jó az este,  
mikor végetér emlékem,  
nem vándorol tovább lelkem,  
érvényesen csillogok majd,  
elfogad a Királycsillag,  
mint a madár belebúvok  
Karélia hársaiba.

Az *Aniara* alcíme: „Szemle az emberről időben és térben”. A poéma univerzális jellege egy másik költőre emlékeztet bennünket, aki kora összegyűjtött tudásából kiindulva ugyanerről a szédítő témáról szólott. Dante *Isteni színjátékának* ez lehetne az alcíme: „Szemle az emberről az időn és téren kívül”. Nem lényegtelen a különbség: a ma embere a maga életében itt a földön élte át a poklot, a tisztítótűzet és a paradicsomot. Ugyanakkor a csillagászati világkép fejlődésének eredményeképpen az *Inferno* bugyrai nagy mértékben kiszélesedtek. A 62. énekben a mimarob „előadást tart az úrkadetteknek a goptatudományról”. Olyan napokról beszél, amelyek látszólag nyugodt sugarakkal tekintenek ránk, jöllehet tudjuk, hogy

mennydörgő robajjal a röntgenmáglyán  
behengergőznek az örökkévalóság kapuján.

Ez a szemléletes kép emlékezetünkbe idézi Dorénak a *Divina Commediához* készített illusztrációit.

A 62. ének folytatásában szó esik „a háborúról, amelyet a fény örökké harcol a sötétség hatalmával”. A fény-világosság ellentétpár visszatérő motívum az *Aniara*-ban. A 77. énekben például egy kihunyt csillaggal való találkozásról olvashatunk. Ezt a „sötétségnap”-ot

... az entrópia  
törvénye szerint kiszívta a fotófág,  
csak salakját, héját hagyta meg  
mint sírört a sötétség üres völgyében.

Ha eltekintünk is az entrópia korábban tárgyalt törvényétől, ezek a sorok még akkor is más irányba terelik gondolatainkat. A gnoszticizmus és a manicheizmus szerint az arkhónok, a sötétség szellemei, elrabolják a fény-szubsztancia egy részét az eónoktól, a fény és a jóság képviselőitől. És a svéd költészetben megtaláljuk ennek a megfelelőjét Stagnelius „Sáron liliomai”-ban, ahol a gnoszticizmus az alaptéma. Több érintkezési pontot fedezhetünk, fel. Megállapítható, hogy Chefone elődje a demiurgosz, és hogy „kert”-je megfelel „A Világfejedelem parkja”-nak. Az is kézenfekvő, hogy „a demiurgosz várát”-t, a lélek börtönét, összehasonlítsuk az Aniarával, azzal az úrhajóval, amelybe az emberi nem van bezárva. Talán az sem véletlen, hogy yurg demiurgra rimel.

Az imént említett asszociációk a múltra utalnak. Ám a modern természet-tudomány következményeképpen az egész *Aniara*n végigvonul egy vonal, amelynek nyila a jövőbe mutat, mégpedig az a gondolat, hogy a fényben, a világosságban veszély rejlik. Ha képi hasonlaltal akarunk élni: a manicheusok csak a látható fényt ismerték, és ez lett számukra az istenség, mi viszont ismerjük a láthatatlan, sötét fényt is, a röntgen- és gammasugarakat, amelyek nem csupán gyógyítanak, hanem halálosan fenyegetik is létünket — a fény és a sötétség már nincs ellentétben egymással, hanem szinte komplementer színek, különböző részek egyazon spektrumban.

Ily módon a tudomány sok ponton fényt és világosságot hozott a „sötét” anyagra. (Például az anyag átváltoztatható fénné és fordítva.) Csakhogy vészterhes ez a világosság. A természetbúvárnak megvan a maga elkerülhetetlen programja, amely nélkül csakhamar képtelen volna előrehaladni: az igazságot kell kutatnia, még akkor is, ha az út a pokol kapujához vezet. És a szó szoros értelmében oda is vezetett már. Odaértünk, és a Chefone típusú alakokat csak az a bizonyosság tartja vissza a kapu hidrogénbombával való felrobbantásától, hogy az emberiséggel együtt maguknak is át kell haladniuk e nyíláson.

A technika ma már hallatlan eredményeket ért el, így nyilván értelmetlenség és feltehetően gyakorlatilag nem is lehetséges megállítani továbbfejlődését. Csakhogy az emberiség etikai fejlődése — ha az államok egymás közti viselkedésének formáját vesszük figyelembe — a kőkorszak óta nem tett különösebb előrehaladást. Most félünk ennek az elmaradásnak a következményeitől, attól, hogy sem az emberiség, sem vezetői nem eléggé érettek ahhoz az erkölcsi felelősséghez, amelyet a modern technikával való foglalkozás megkövetel. Nem is akarjuk komolyan beleélni magunkat helyzetünkbe, hanem mellébeszéléssel és lekicsinyléssel háritjuk el a veszélyt. Az idők gyászos, bár megmagyarázható jele például, hogy a Bikini-korallszigeten robbanó első hidrogénbombát a bikinidressz szexuális álmokkal kapcsolja össze (a Bikinilla, a xinombrikus kiegészítés).

Az *Aniara* úgy értelmezhető, mint egy modern ítéletnap predikáció, amely fel akarja ébreszteni az olvasót: gondolkozzék el valódi helyzetén. Ez a munka nem könnyű, nem is szórakoztató foglalatosság. Mi vár ránk?

Világosságunk sírása a gondolat Aniarájában,

és ha úgy véljük, hogy megértünk valamiféle megoldást, akkor látjuk

... a kulcsot, de mintha az úrtiszta üveg  
és a mérföld mély hegyi kristály falain át.

A galaktikus úr, amely felfoghatatlanul hatalmas erejével elriaszt bennünket (vö. *A látomás*, 1934), kristálybörtön. A főasztronómusnak a 13. énekben elhangzó nagy előadása szinte kizárólag az üveg és az üvegtisztaság képei körül forog. A 95. énekben végül az űrhajó is „Óriás kristálydobozzá” lesz,

és mint üvegből készült gyászharang  
a rémület extázisában odavert  
minden lelket a világosság falának  
csengő gömbölyűségéhez.

A fény-sötétség motívum — Martinson megfogalmazásában: világosság-szorongás — alaptéma az *Aniara* sokdimenziójú modelljében, bejár minden űrt — az emberi lélek sötét mélységeitől a fehérén izzó távoli csillagfelületekig. Bízvást mondhatjuk, hogy ennek a kozmikus szimfóniának tulajdonképpen ez a főmotívuma.

Akárcsak a *Divina Commedia* pokolvárosának, az *Aniarának* a kapuja fölé is oda lehetne írni: „Ki itt belépsz, hagyj fel minden reménnyel”. Dante számára azonban voltak más utak is. Illúzió nélkül megfogalmazva: néhány évezred közjáték a tisztítóútban, vagy közvetlenül a paradicsom. Harry Martinson, miután gyötrelmesen leltárba vette az ember lehetőségeit — „Mily nehéz ezután az életben hinni, Mily igaz ezután az életet kívánni” —, csak minimális biztonságot tud kínálni: az igazságra való abszolút törekvést, a fájdalmat és az irgalmat. Ebből kiindulva élük át az *Aniara* utasai is a végső felszabadulást:

A mima sírjánál körben felhalmozva  
bűntelen földdé változva feküdtünk,  
megszabadulva a keserű csillagok szúrásától.  
S átsapott mindenkin a Nirvana hulláma.

Ez az utolsó szó, és itt a kommentátornak is búcsúznia illenék. De az *Aniara* minden olvasója tudja, mennyi mindent kellene még mondani erről a spektrum látható és láthatatlan színeiben villózó műről. Most csak néhány megjegyzést szeretnénk tenni.

Harry Martinson annak idején tagja volt az Öt fiatal csoportnak és surrogó magasfeszültségű kábelekből és mozdonyokban érezte a költészetet. Talán éppen kozmikus hajlama ösztönözte arra, hogy tovább kutasson, a mechanisztikus életfelfogásban és azon túl, míg aztán a modern atomfizika eszméiben szabadabb világképet és erősebb ihletforrást talált. Az utóbbi évtizedek technikája a költőileg felhasználható képek kimeríthetetlen tárával ajándékozta meg a költőt, és azt kongeniálisan egybefűzte az emberiség pillanatnyi helyzetével. Az *Aniarában* a technika és a költészet szervesen egyesül, és véleményem szerint éppen ez — azaz hogy a technikából vett képek oly kivételesen nagyszerűen beillenek a költemény összefüggésébe és céljaiba — magyarázza meg a mű lenyűgöző erejét. Kísértést érzünk, hogy megkérdezzük:

vajon egyáltalán lehetséges-e költői formában élesebben és tisztábban tárgyalni az emberiség jelen helyzetét anélkül, hogy a modern természettudomány fegyvertárából vennénk képeket.

(Fordította: Lontay László)

(*Vår tids Stjärnsång. En naturvetenskaplig studie omkring Harry Martinsons Aniana. Bonniers, Stockholm, 1961.*)

\*

„Álmodoznunk kell!” Letrtam ezeket a szavakat és megijedtem. Úgy éreztem, hogy az „egyesülési kongresszuson” ülök, velem szemben pedig ott ülnek a „Kabocseje Gyelo” szerkesztői és munkatársai. És egyszer csak feláll Martinov elvtárs, és fenyegetően felém fordul: „Engedje megkérdezmem, jogában áll-e még egy autonóm szerkesztőségnek, hogy pártbizottságok előzetes megkérdezése nélkül álmodozzék?” Utána pedig feláll Kricsevszkij elvtárs és (filozófikusan elmélyítve Martinov elvtársat, aki már jóval előbb elmélyítette Plehanov elvtársat) még fenyegetőbben folytatja: „Én tovább megyek. És azt kérdeem, egyáltalán van-e joga egy marxistának álmodozni, hacsak nem felejtí el, hogy Marx szerint az emberiség mindig csak megvalósítható feladatokat tűz maga elé, és hogy a taktika a párttal együtt növekvő feladatok növekedési folyamata?”

Elég, ha rágondolok ezekre a fenyegető kérdésekre, és máris végigfut a hátamon a hideg, és csak azon töröm a fejem, hová is bújhatnék. Megpróbálok Piszarev mögé bújni.

„Különféle ellentétek vannak — írta Piszarev az ábránd és a valóság ellentétéről. — Álmodom elébe vághat az események természetes menetének, vagy elcsaponghat egészen más irányba — oda, ahova sohasem juthat el az események természetes menete. Az előbbi esetben az álom semmiféle kárt nem okoz, sőt még támogathatja és fokozhatja is a dolgozó ember energiáját . . . Az ilyen álmokban nincs semmi, ami rossz útra terelné vagy megbénítaná a munkatársat. Sőt, ellenkezőleg. Ha az ember teljesen képtelen volna ily módon álmodozni, ha nem tudna néha-néha előrevágtatni és képzeletében nem tudná előre látni annak az alkotásnak teljes és befejezett képét, amely éppen csak kezd kialakulni a keze között, akkor igazán nem tudom elképzelni, milyen indítók tudná arra készíteni, hogy nagyszabású és fárasztó munkába kezdjen a művészet, a tudomány és a gyakorlati élet terén és azokat be is fejezze . . . Az ábránd és a valóság ellentéte semmiféle kárt nem okoz, ha az ábrándozó komolyan hisz álmában, és az életben figyelmesen körültekintve, megfigyeléseit egybeveti légvívraival, és általában lelkesmeretesen munkálkodik elképzeléseinek megvalósításán. Ha van valami érintkezés az ábránd és az élet között, akkor minden rendben van.”

Igy — szerencsétlenségünkre — igen kevesen álmodoznak mozgalmunkban. És ebben leginkább a legális kritika és az illegális „osztálypolitika” józanságukkal, a „konkrétához” való „közelségükkel” kérkedő képviselői a ludasok.

(Lenin: Mi a teendő? 1902.)

## Kommunikáció a világúrral

Bármiként vélekedjünk is egyébként, és bárhogya is alakuljon ennek a kommunikáció-típusnak a tényleges jövője (nem lesz jövője, ha nem fedezünk fel más lakott bolygókat), a probléma nem tekinthető a science-fiction próbálkozások egyik középserű melléktermékének. Az a kérdésfeltevés, hogy lehetséges-e és hogyan lehetséges a kommunikáció a földöntúli lényekkel — akik az emberrel együtt alá vannak vetve az organikus élet törvényeinek, és rendelkeznek annak a valaminek egy formájával, amit a rövidség kedvéért „intelligenciának” nevezünk — kétségtelenül a kommunikációs lehetőségek egyik legjobb *in vitro* történő elemzési gyakorlata. Az egyetlen valamelyest hasonló probléma — és még szinte senki sem foglalkozott vele<sup>1</sup> — az olyan társas rovarokkal való kommunikáció keresése, amilyenek a termeszek: az elképzelés eszelősnek tűnik. De a földöntúli tényekkel való kommunikáció sem kisebb elméleti és gyakorlati nehézségeket vet fel, mint a rovarokkal történő kölcsönös kommunikációs kapcsolat létrehozása, ami *egyáltalán* nem ugyanaz, mint bizonyos ösztönzések segítségével ezeknek a rovaroknak magatartásbeli válaszaihoz jutni.

### 1. A probléma, ahogy a science fiction látja

Ha ez a regényes irodalomtípus úgy kezeli a többi tudományt is, amelyekkel foglalkozik, mint ahogy a nyelvészetet, akkor azt gondolhatjuk, hogy alig van tudomány a science fictionokban. Minthogy azokban nemcsak rosszul alkalmazzák a nyelvészetet mint olyat, hanem egyszerűen nem ismerik; jól lehet minden ilyen regényben előbb vagy utóbb, hogy úgy mondjuk, át kell hatolni a földöntúli kommunikáció falán. A problémát általában könnyed szemfényvesztésekkel oldják meg, amelyek nem igényelnek semmi kifejezetten nyelvészeti ismeretet. Ha kézbe vesszük Henry Kuttner-től a *Nous gardons la planète noire*-t (a Chefs-d'oeuvre de la Science Fiction-ban, *Fiction Spécial*, 11. [n. 162], 1967), amely e tekintetben a tisztos középserűt képviseli, abban mindössze három klasszikus irodalmi elemet találunk. Először is egy bizonyos, igen könnyedén végrehajtott térbeli helyváltoztatást, (amit mégsem alkalmaznak mindig), és amit a Földön-kívülieknek — itt „walküriszkeknek” — tulajdonított néhány szó vagy mondat hoz létre: „D’rn sa asth’ neeso” (84), „egy noyai-mesterség” (84), „Estan’ha” (84) — mondatok, amelyeknek a fonetikai

<sup>1</sup> Kivéve W. Steche-t, akinek, úgy látszik sikerült üzeneteket intéznie egy méhhez (és nem kommunikálnia egy méhhez) úgy, hogy egy elektromosan távvezérelt mesterséges méhhez rákényszerítse egy bizonyos magatartásformát (a röpdeszkán való tánc utánnázását). Lásd Time, 1959. február 9.

átírását érdekes volna tanulmányozni stilisztikailag abból a szempontból, ahogy egy adott nyelv számára fonetikai vonatkozásban mi látszik idegennek. Azután a mimikai és a taglejtéses megértés obligát alkalmazását: „D’rn sa asth’neeso — Ezt nem értette, de a gesztus, ami kísérte, elég világos volt.” Végül a nyelvi nehézséget egy egyszerű utalás győzi le: „Amikor megtanulta a nyelvét, Norahn megmagyarázta neki stb.” (82). Mindez nem mindig ennyire egyszerű, de igen-igen ritkák azok az írók, akik, mint Robert Heinlein a *Lummox*-ban, olyan lényeket képzelnek el, melyek kommunikációs kódja nem vokális, mint az embereké, s nem diszkrét egységekre alapozott.<sup>2</sup>

Csak egyetlen új, teljes egészében a kommunikáció létrehozásának problémája köré felépített science fiction található, René Barjavel *La Nuit des temps*-ja (Presses de la Cité, 1968). A regény tehát ebből a szempontból megérdemli a vizsgálatot. Igaz, hogy megkönnyítette a maga helyzetét, minthogy az ősi emberi fajnak (tudományosan 900 000 évesnek feltételezett fagyálmom után a Déli sarkon életben talált) két képviselőjéről: sőt világával, fájával, technológiai szintjével való kapcsolat létrehozásáról van szó. A nyelvészeti tények igen fontos szerepe miatt a regény különösen érdekes.

Az első kapcsolatok, mint mindig, nem a kommunikáció-nyelvészeti, hanem elemi formáira terjednek ki, a phatikus, úgyszólván biológiai érintkezésre („Simon a másik kezét asajátjába fogta [ . . . ], és úgy tartotta, ahogy egy fészkből kiesett madárfiókát akarnak megnyugtatni”. — 100. „Kezei még mindig az asszonyét tartották” — 101.); majd pedig a nyelvi kommunikációnak az intonáció segítségével mintegy egyetemessé, biológiai jellegűvé való határterületére („Simon [ . . . ] elkezdett beszélni. Nagyon lágyan, majdnem susogva. Nagyon lágyan, nagyon melegen, nagyon nyugodtan, ahogyan egy beteg gyermekhez szólnak stb.” — 101.) Ez a kommunikációs forma, amire az összes csődöt mondott tudós között természetesen az orvos talált rá, bevált. A hősnő kinyitja a szemét, és a maga részéről beleegyezik a kommunikációba. („Ajka mozgott. Halk hangon beszélt [ . . . ] „Rájöttek, hogy ugyanazt a mondatot ismételteti” — 102.) („Simon a kezét saját mellére tette és halkán mondta a nevét: Simon”. Kétszer ismételte a szót és a mozdulatot. A nő megértette. Simonra nézve felemelte a bal kezét, saját homlokára tette, és azt mondta: Eléa,” — 103.) A legtöbb amit ez a fajta kapcsolat biztosítani tud, az egy eidetikus típusú, mimikus és gesztikulációs kommunikáció, amit olyan önkényes kulturális árnyalatok is színeztek már, amelyek kétértelműek lehetnek; az itt váltott két szó például éppúgy jelenthetné azt is, hogy *Salam aleikum* és *Allah karim*.

De végeredményben ez is csőd. A hősnő magatehetetlenül fekszik a műtőasztalon, visszautasítja a tejet, gyomra mindent kivet, amit tápláló szondával juttatnak bele. Miközben mindenki technikai megoldásokat keres táplálására, az orvos „önmagában a szinte egyedül lényeges kérdést ismételtette: — Hogyan, hogyan hogyan *kommunikáljunk?*” (105.) Ez az egész regény csomópontja.

Mégis a szerző megoldása is technológiai, nem szemiológiai jellegű. A Déli sarkra kiküldött tudósok között, akik a két befagyottat felfedezték, ott található Lukos „a török filológus”. Ez a különc, aki 170 vagy talán 340 nyelvet

<sup>2</sup> Egy másik kivételes eset FRED HOYLE „The black Cloud”-jái (Penguin books), aki különben jónevű cambridge-i csillagász. A regény 1957-ből datálódik, tudomásom szerint nem jelent meg franciául. Magyarul: „A fekete felhő.” Gondolat, 1969, 1972.



ismer, (105.) konstruált egy elektronikus Tolmácsnőt, amely olyan felépítésű, hogy a misszió 17 nemzetének tudósai számára 17 nyelven biztosítja a kölcsönös kommunikációt. „Olyan nyelvzszeni volt, amilyen zenei zszeni volt Mozart. Egy új nyelv láttán elég volt neki egy dokumentum, egy összehasonlítást lehetővé tevő utalás és néhány óra, hogy megsejtse, majd egyszerre megértse a szerkezetét és otthonosan kezelje szókinsét. De Eléa esete előtt még ő is tanácstalanul állt.” (106) S ezen a ponton visszajutunk azokhoz az irodalmi bonyodalmakhoz, amelyek valószínűleg nagyon középszerű és rosszul megemésztett ismeretterjesztő cikkekből táplálkoznak.

S nem is jutunk ki belőlük akkor sem, amikor a Tolmácsnő Eléa nyelvének — a gondának — megfejtésével foglalkozik, bár a kiindulás elég jó. „Munkájához két tárgy állt rendelkezésére, (amelyeket a hibernációs zónában találtak), a zenélő kocka és egy másik, zsebkönyvnél nem nagyobb tárgy. Lapos oldalai egyikéről egy szabályos vonalakkal érezett fénylő szalag tekeredett. Valamennyi vonal jelek sorából tevődött össze, amelyek írást látszottak alkotni. Három dimenziós, cselekvő személyeket ábrázoló képek tették teljessé ezt az illusztrált könyvhöz hasonló tárgyat” (106), — vagy inkább hangosfilmhez, melynek kísérőszövege az ugyanazon a nyelven előadott és dialogizált szöveget reprodukálja?

Ezek a tárgyak, amelyek bármely etruszkológust boldoggá tennének, a Tolmácsnőnek nem elegendők. „Egyenként és csoportosan összehasonlíttatják vele az írott szavakat, egyenként és csoportosítva minden egyes hanggal és minden hangcsoporttal” (107.), de Lukos észreveszi, hogy hetek kellenének arra, hogy a gondát ezzel a módszerrel megfejtsék. Addigra Eléa éhen halna, mivel „ahhoz, hogy megértsék azt a három szót, (amit kimondott), meg kellene érteni az egész ismeretlen nyelvet”. (111.) Ezért villámgyors televíziós világkampánnyal mozgósítják a világ összes óriás számítógépeit. „Úgy tűnt, mintha (Lukos) agya a hatalmas elektronikus megfejtőjének méretére tágult volna ki.” (111.) „Végül eljött a pillanat, amikor minden hirtelen megvilágosodott (...) és tizenhét másodpercen belül közölte (a Nagy Agy) a Tolmácsnővel az ismeretlen nyelv minden titkát” (112.). Akkor Simon elolvasta a három rövid szó francia fordítását. Franciául annyit jelentett: ETETŐGÉ-PET (113).

A tékozló filológus kapitulál. De a francia orvosnak zseniális ötlete támad: a Tolmácsnő memóriájában helyettesíteni kell a lefordított nyelvek egyikét (a románt) Eléa gondájával. Ily módon, ha ők nem is tudják megérteni a gondáról franciára fordítottakat, Eléa megértheti a franciáról gondára fordítottakat (114.). És ez meghozza a sikert! „Ért engem: most ért engem (...) Hol van az etetőgép? Ha etetőgépet lát hunyja be a szemét és újra nyissa ki” (...) A hatodik fényképnél a nő behuntya a szemét és újra kinyitotta (115—116.). (Folytatásképpen a szerző elhiteti velünk, hogy Simonnak elég volt a fejére tenni a halántéki és a szemi aranylemezt, hogy közvetlen kommunikációba lépjen Eléa gondolataival, beleértve emlékezőtehetsége teljes tartalmát [146 és 238.].) A nyelvészeti science fiction befejeződött.

A nyelvész és a szemiológus számára nyilvánvaló, hogy a probléma (teoretikus) megoldása jelen van a szövegben, de a szerző nem vette észre — és ez igen tanulságos: tanult ismeretei a nyelvről, mint a gondolat kifejezéséről, és az olyan kiváltságos interlingvisztikai területről, mint amilyen a fordítás, egész egyszerűen eltakarják előle a kommunikációról való saját gyakorlati ismereteit. Abban a drámai keretben, amit elképzelt, a kulcsot mindeneelőtt

azok a „három dimenzióban látható, illusztrált könyv analógiáját keltő képek” alkotják, amely képekről az elbeszélés folytatása nem szól többet. A kommunikáció első problémája valójában nem az, hogy írott szavakat kell hangokhoz asszociáltatni, *mint az iskolában, amikor olvasni tanulunk*, vagy másodlagosan a fordításban, ahol szavakat és hangokat más szavakhoz vagy más hangokhoz még mindig úgy, *mint a hagyományos iskolában*, hanem mondatokat kell társítani olyan szituációkhoz, amelyekben jelentéssel bírnak: mondatok és képek ábrázolta szituációk összehasonlítása az, aminek el kellett, vagy el kellett volna vezetni az „etetőgéphez”, s ennek nem kellett volna felvetni a kontextus problémáját (vagy nem kellett volna hogy felvessen több problémát, mint bármely szóról szóra fordításé).<sup>3</sup> A cél elérése szempontjából különben fölösleges volt a Nagy Agy formájában a világ minden elektromos számítógépét mozgósítani: elég lett volna Eléa szeme előtt a befagyott aranygömbben talált összes tárgyakat felvonultatni, azaz kísérletekkel és tévedésekkel megpróbálni rekonstruálni azt a mesterséges szituációt, ami a legközelebb áll a három szavas kis kijelentéshez. A kommunikáció létrehozásának a kulcsa olyan szituációnak felismerése vagy megteremtése, amelynek legalább bizonyos elemein osztoznia kell a beszélőnek és a hallgatónak.

Még ma is az a legfurcsább, hogy Barjavel a regény kulcspontján eltévedve, megsokszorozza az egyébként (egy science fictionhoz képest) eredeti, szuggesztív fogalmakat azért, hogy az igen távoli civilizációk közötti nyelvészeti kommunikáció nehézségeit érzékeltesse. „Jó lesz röviden elmagyarázni, írja, mi tette olyan nehézé Eléa nyelvének megfejtését és megértését. Az, hogy valójában ez nem egy, hanem két nyelv: a nőnemű nyelv és a hímnemű nyelv, melyek szintaxisukban éppúgy, mint szókészletükben, teljesen különböznek egymástól. Kétségtelenül megértik egymást a férfiak és a nők, de a férfiak a hímnemű nyelvet beszélik, aminek megvan a maga hímnemű és nőnemű, s a nők a nőnemű nyelvet beszélik, aminek megvan a maga hímnemű és nőnemű. S az írásban néhányszor a hímnemű nyelvet, néhányszor a nőnemű nyelvet használják, aszerint az óra vagy évszak szerint, amelyben a cselekmény játszódik, a szín, a hőmérséklet, az izgatottság vagy nyugalom, a hegység vagy a tenger stb. szerint. És olykor a két nyelv keveredik egymással.

Nehéz a férfi-nyelv és a nő-nyelv közötti különbségre példát mondani, minthogy a két ekvivalens fogalmat csak ugyanazzal a szóval lehet lefordítani. A férfi azt mondaná: „ne legyenek tüskéi”, a nő azt mondaná: „a lenyugvó nap szirmai”, s az egyik is és a másik is megértené, hogy a rózsáról van szó. Ez közelítőleges példa: „Eléa idejében az emberek még nem találták fel a rózsát. (117.) Megmagyarázza azt is, hogy „különös módon a nap és az év, az időegységek (...) térnek el teljesen a mieinktől. Különbözőek a férfiak és a nők számára is, különbözőek a számolás és a mindennapi élet számára, különbözőek az évszakok szerint és különbözőek az ébredés és az alvás szerint” (123.).

A gondák egyébként „a bolygókat nem a naptól kiindulva számították, hanem a naprendszeren kívülről kezdve” (180.), és a rendszer számukra nem kilenc. hanem tizenkét bolygóból állt”. (180.) Ezenkívül a földi nyelvekben

<sup>3</sup> „Etetőgép” (a francia szövegben: DE MANGE MACHINE). Ez valóban három szó. de Eléa nyelve szerint ez is egy szó volt, amit a francia grammatikusok főnévnek hívnának, és annak a jelölésére szolgált „ami-az-etetőgép-terméke”. A „mange-machine” volt „a-gép-ami-azt-termeli-amit-esznek”. (118.)

nincs szó a boldogság sajátosan gonda formájának kifejezésére (155.), (valójában Barjavel trükkje itt az, hogy a platóni „párok felét” írja le, amikor végre találkoznak és felismerik egymást). De mindez nagyon hatásos. Mindmegannyi telitalálat, amelyek, jóllehet a végletekig kiélezve, de megfelelnek számtalan nem európai nyelvben megfigyelt ténynek. Barjavel néprajzi forrásai jobbakk voltak, mint nyelvészeti dokumentációja, és a nem nyelvész olvasó számára a nyelvészeti hitelesség határán bizonyára színesítik a regényt, és hozzájárulnak ahhoz, hogy bekapják, anélkül hogy észrevennék, a regény közepén a családelek nélküli horgot, s ez a regényíró tehetségét tanúsítja. De a legjobb science fiction is csak azt adhatja nyelvészeti vonatkozásban, amit tud: de ez a regény, amely a legjobbak egyike, még igen távol van attól, hogy kielégítő legyen.

(*Introduction à la sémiologie. Éd. de Minuit, Paris, 1970. 117—127.*)

Fordította: Szócs Ferenc

\*

*A fantasztikus regény a természettudományon és technikán nevelődött nagyvárosi ember mese-vágyait szolgálja. Akik attól tartottak, hogy a gép-korszak civilizációja megöli a mesét, éppen úgy tévedtek, mint azok, akik a szabadságot, az egyéniséget, a kisember boldogulását féltették a technikai és természettudományos fejlődéstől. Minden azon múlik: kinek a kezében van a gép és a laboratórium. Az egyik kézben a sivár, örömtelen szolgátság eszköze; a másikban a szabadság, életöröme és a könnyen hozzáférhető szépségeké lehet . . . Irodalmi síkon: el is sorvaszthatja a mesét, de egészen új, meglepő virágzásnak is indíthatja. A modern fantasztikus regény is ilyen újszerű virág, mely az ipari civilizáció és a természettudomány talajából nőtt ki. Vakmerő lehetőségeket nyit a képzelet játékkának. „Mi lenne, ha . . . ?” A fantasztikus regényben minden lehetséges: furcsa elemi csapások és bizzarr találmányok veszik át a primitív mesék sárkányainak és varázslatainak szerepét. És mint minden mesében a fantasztikus regényben is tág tere van a jelképes erkölcsi tanulságoknak.*

(Bálint György)

## Egy komputer pszichológiája\*

Mondottuk, hogy a Discovery hatalmas és bonyolult kommunikációs rendszer. Hogy megértsük ennek a rendszernek a működését, a legjobb lesz, ha követjük Hal (a komputer) intelmét, vagyis megvárjuk, hogy valami zavar keletkezzék benne. Majd e zavar kiterjedését követjük nyomon hálózatról-hálózatra, anélkül azonban, hogy pillanatnyilag megvizsgálánk e hálózatokba bevitt hírek tartalmát.

1. Az első hálózat, mely megnyilvánul előttünk, a Földdel létesített kapcsolatok hálózata, s ez az első, amelyik legkorábban megszakad. A jelfogó bizonyos számú televízió képernyőből áll az űrhajóskabin különböző helyein. A jelentkező állomások megjelenésük sorrendjében: a BBC, egy meghatározatlan amerikai adó és az Irányító Központ, (kétízben is). A filmen csak a Föld-Discovery irányban küldött információk láthatók; viszont egyetlen alkalommal sem látjuk a kozmonautákat, amint közvetlen üzenetet küldenének a Földre; kivéve egyetlen esetben, amikor kérdéssel fordulnak az Irányító Központhoz, akkor is lyukkártyát vesznek igénybe. Másrészt, az egyetlen BBC-riportert kivéve, a földiek sem fordulnak közvetlenül Halhoz, még akkor sem, amikor róla van szó. (Ami nem jelenti azt, hogy Hal nem hallgatja őket — már csak azért is, mert, mint majd tapasztaljuk, belsejében neki magának is van televíziós képernyője.)

2. Ellentétben ezzel, Dave és Frank közvetlenül Halhoz fordulnak, akár kérdéseket tesznek föl neki, akár válaszolnak az ő kérdéseire, vagy utasítások-

\* Jean-Paul Dumont és Jean Monod filmesztétikában is korszakos jelentőségű analízisének itt közölt részletét jobban megérti az olvasó, ha néhány mondatban összefoglaljuk a *2001: A Space Odyssey* című film tartalmát.

A film négy részre tagolódik. Első részében (*Prológus*) a majomemberek hordái harcolnak egymással az élelem és a víz fölötti hatalomért. Egyik reggel furcsa kő, fekete monolit jelenik meg a barlangok közelében. A majomemberek egyik csoportja — talán a monolit hatására — felfedezi, hogy az öklébe szorított csont, vagy kődarab eszközként, fegyverként használható.

A második rész az Űrkorszakban játszódik. Az amerikaiak mágneses anomáliát fedeznek fel a Holdon. Ásnak és fekete monolitra találnak, amely jeleket ad. Csak értelmes élőlények készítménye lehet. Expedíciót küldenek az értelmes lények felkutatására.

A harmadik rész a Discovery nevű űrhajó útját mondja el. Az űrhajósok egyik csoportja a Hibernaculumban alszik, ketten vannak szolgálatban: Dave és Frank. Az űrhajót a Hal nevű központi agy irányítja. Hal megöli az űrhajósokat, majdnem sikerül elpusztítania Dave Bowmant is. A párviadalból mégis Dave kerül ki győztesen, aki szétzedi a komputer intellektuális- és Én-központját. Így újra úrrá lesz a Discoveryn.

A negyedik részben az űrhajó eléri célját. „Megszületik” az új ember, az Űrkorszak embere.

A filmet Stanley Kubrick és Arthur C. Clarke forgatókönyve alapján Stanley Kubrick rendezte. Clarke később a forgatókönyvből regényt írt.

kat adnak neki. Ez a kommunikációs hálózat mindkét irányban működik: Hal maga is tesz fel kérdéseket, bár fő funkciója az emberekkel való kapcsolatban az, hogy a kért információkat megadja nekik, és hogy némán végrehajtsa parancsait, (pontosabban, hogy a Discovery gépeivel végrehajtsa azokat).

3. A harmadik kommunikációs hálózat Dave és Frank kapcsolatában létesült. De ezt a hálózatot igazában majdnem hogy mesterként különböztetjük meg az előbbtől, mivel Hal mindvégig láthatatlan és néma tanúja beszélgetéseinknek. Csak amikor kísérletet tesznek, hogy ezt a tanút kiiktassák kapcsolatukból, hiszi majd Dave és Frank, hogy ezt meg is valósíthatják. Ezen kívül Dave és Frank még egy — közvetett — kommunikációs rendszerrel is rendelkezik, amely lehetővé teszi számukra, hogy egyikük mindig televíziós ernyőn figyelje a másikat, valahányszor az az űrhajón kívül tartózkodik. Ezt a hálózatot csak egy irányban látjuk működni minden esetben, kintről befelé; és hozzá, az űrhajón kívül tevékenykedő ember maga is inkább kiegészített, mint közvetítő valódi értelemben.

4. A fő hálózat láthatatlan. Az, amelyik Halt összeköti az ellenőrzése alá rendelt gépekkel, s amelyekkel végrehajtatja az emberi utasításokat, s melyektől kapja az emberek számára továbbított információit. Ehhez a hálózathoz kell hozzászámítani még azt is, amely Halt önmagával kapcsolja össze.

5. Azokhoz a gépekhez, melyeket Dave és Frank, Hal közvetítése nélkül, maguk kezelnek, csak a kozmonauta felszerelések, az űrkabin-kapszulák — melyek lehetővé teszik, hogy a Discoveryn kívül is tevékenykedjenek, — tartoznak, s úgy látszik, a fentebb említett televízió is, melynek ernyőin egyikük szemmel tarthatja a másikat, míg az az űrhajón kívül tartózkodik.

6. Végül az utolsó hálózat Halt a hibernáltakkal köti össze.

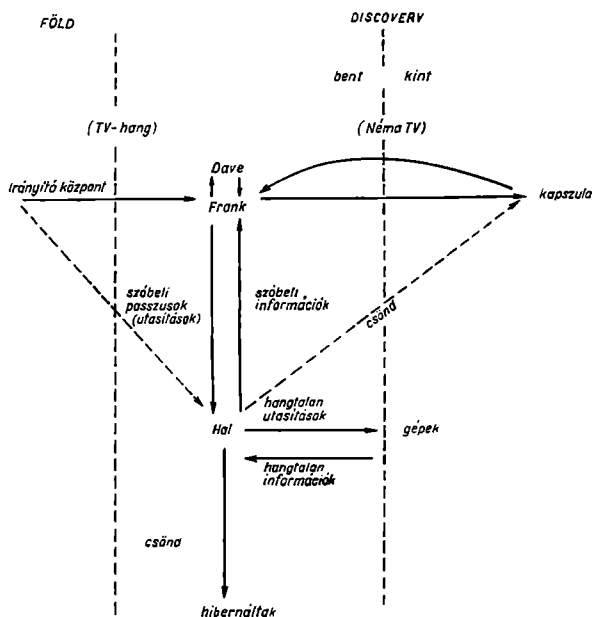
(Lásd az 1. táblázatot: a Discovery kommunikációs rendszere.)

Látjuk, hogy Hal központi helyet foglal el ebben a kommunikációs rendszerben. Önállóságát csak az emberek korlátozzák. Ezek viszont teljes mértékben Haltól függnék, habár „utasítják” őt. Hallal ellentétben, aki néma érintkezésben lehet önmagával, ők, úgy is mondhatjuk, állandóan kívül vannak helyezve önmagukon, vagyis szigorúan egymást közt kénytelenek érintkezni, ha mesterségesen elszigetelik magukat Haltól. Egyébként az egyetlen ilyen helyzet, amikor kizárólag kettejüknek van kapcsolatuk, csak akkor jön létre, ha egyikük a Discoveryn kívül tartózkodik, s a másik bent az űrhajóban; pontosan még az sem meghatározott számunkra, hogy Hal ki tudja-e „lesni” az embereket, magánérintkezéseik során. Kezdetben még azt sem tudjuk pontosabban megállapítani, hogy Hal, „aki” az emberek minden ki- és belépését ellenőrzi, közvetlen ellenőrzése alatt tartja-e azokat a gépeket, melyeket ezek kezelnek: az űrkabin-kapszulákat. Így hát az emberek pozíciója jóval bizonytalanabb, mint Halé, s rendszeres adó-vevő kapcsolataik, (minthogy az információk mindkét irányban haladnak), akár ellentétesek is lehetnek a valós hatalmi viszonyokkal. A tökéletességgel határos kommunikációs rendszer létszáta mögötti bizonytalansági sáv annak feltételezését is megengedi, hogy az végül is alárendeltségi rendszerre alakuljon át.

Egyedül Hal rendelkezik az átfogó-összegező gondolkodás monopóliumával: par excellence „tudatként” határozódik meg; míg az emberek ezzel szemben a test, a külvilág, az eszköz helyzetében vannak. Elkerülhetetlen tehát, hogy Hal „meghódítsa” őket, magáévá tegye tervüket: az univerzum meghódítását, amelyben mindaz, ami más, mindaz, ami külső e reflexibilitás számára, beletartozik, mint „magába olvasztandó rész”.

# 1. táblázat

## A DISCOVERY KOMMUNIKÁCIÓS RENDSZERE (hálózat és jelrendszer)



Menjünk vissza. Milyen információk áramlanak ezekben a hálózatokban? Amikor Frank a televízió-adást nézi, amely szülei jókívánságait sugározza születésnapja alkalmából, fagyos közönnyel viselkedik. (A heverőn fekszik, szemén sötét szemüveggel, fagyos közönnyel viselkedik. Mellőzve analízisünket, a részletet az olvasó invenciójára bízuk.) Egyébként együttérzünk megvetésével, melyet egy ilyen jelenet lapossága kelt. A filmben az ünnepi felköszöntőt mondó boldog szülők „ugatnak”, mintha képtelenek volnának megülni egy születésnapjára anélkül, hogy vissza ne tértének metaforikusan (ugatás, morgás) és metonimikusan (csekély visszafejlődés jelzi annak magasabb fokát) „az emberiség hajnalához”. S hozzá még e két évforduló ellentétben van egymással, mint ismétlődő, visszafejlődést mutató, pontos tér-idő az alakulásban levő tér-időhöz képest, amelyben majd kibontakozik a negyedik rész.

A születésnapjára köszöntőt mondó szülőket hallgató Frank a szülők elparentálását jelenti: jelentéktelen közbenjárók csupán a csillagok és köztük, esetleges emberi lények, akiknek születését köszönheti, de az ő szempontjából már éppúgy túlhaladtak, mint a majmok. Ami őt illeti, még leberníttatja magát, mielőtt meghódítaná a teret; nem a Nap fia, de nemsokára parancsol majd neki...

Szemben az otromba és közönséges földiekkel, Hal úgy jelenik meg, mint egy kiegyensúlyozott, kellemes társasági lény. Dave és Frank udvarias kapcsolatot tartanak fenn vele, de melegség határozottan csak Hal részéről nyilvánul meg, nem a két ember részéről. Hal nemcsak teljesíti utasításait, de „gondoskodik” is róluk. Ez történik akkor is, amikor beszámol Dave-nek

bizonyos nyugtalanító tényekről a küldetésük célját illetően, s gondja van rá, hogy ne sértse meg Dave érzéseit, mielőtt személyes kérdést tenne föl neki.

Nem kevésbé meglepő hallani, hogy Hal ugyanazokat a kifejezéseket használja, amelyeket a szovjet tudós, amikor Floyd-dal társalog a második rész folyamán: „Föltehetek egy személyes kérdést? Nem szeretnék indiszkrét lenni, de...” Mintegy Hal vereségének előjelét láthatjuk itt, bár ekkor még minden ütőkártya „kíváncsiskodó” kezében látszik lenni. És miként Floyd és Szmirnov beszélgetése során a szovjet tudós informálta a nézőt — egyébként válasz nélkül maradt — kérdéseivel a homályos eredetű tényekről, itt Hal az, aki felrajzolja az elbeszélés keretét kérdéseivel, melyekre Dave szerint „nehéz válaszolni”.

S ahogy Szmirnov tette, Hal is azt kérdi partnerétől, nem titkol-e el valamit előle; pontosan ugyanazokat a szavakat használja: „Az elmúlt hetek folyamán” stb. S mint Szmirnov, Hal is „szóbeszédre” hivatkozik. Míg azonban a szinte járványszerűen terjedő, suttogó hírek a második részben hamisak, azok, amelyekre Hal utal, igazak; midőn azt mondja, hogy bár sohasem hitt bennük, megszabadulni sem tudott gondolatuktól: célzást tesz „valami kiásott dologra a Holdon”. Ami Hal szemében hitelt ad ezeknek a híreszteléseknek, az „az induláskor adott biztonsági utasítások, valamint három tudós melodramatikus jelenléte a fedélzeten hibernált állapotban, amit mind-egyikük részéről négy hónapi felkészülés előzött meg.”

#### *A lecsökkent kommunikáció felbontása*

Ellentétben a szovjet emberekkel, akiknek további kérdéseit nem halljuk, Hal, miután semmilyen választ nem kap Dave-től, állásfoglalásra akarja kényszeríteni, mindjárt jelezve, hogy hetvenkét órán belül várhatóan üzem-zavar fog keletkezni.

Az egész beszélgetés alatt, mely ezt a bejelentést megelőzte, Dave valódi vagy látszólagos értetlenség mögé húzódott. Hal viszont, őszintén vagy mesterkedve, arra kéri, hogy szabadítsa meg a rögeszméjétől; valójában Hal azt mondja, feltételezve, hogy az emberek eltitkolnak előtte valamit, hogy akkor ő esetleg majd „saját szándékait helyezi előtérbe”. Nem hisszük, hogy erőszakot tennénk e dialógus értelmén, ha megállapítjuk, hogy Hal „szondázza” Dave-t; egyébként Dave az, aki véget vet a beszélgetésnek, jókora cinizmussal válaszolva Halnak: „Mi az, lelki kapcsolataidat készíttetted?” Egy ilyenféle válasz három dolgot jelent: Dave nem veszi komolyan beszélgetését Hallal; Hal az Irányító Központ számlájára kikémleli az embereket; Dave ezt tudja. Ami következik, közvetlenül azt sugallja nekünk, hogy Hal, kérdéseket téve föl Dave-nek, nemcsak egyszerűen rutinmunkát végez. Minthogy nem tudja megkapni a kívánt információkat a bizalmasság révén, elhatározza, hogy radikálisabb eszközökhöz folyamodik.

Halnak az üzemzavarra vonatkozó bejelentése, mely a Földdel való összeköttetésben beállhat, azután következik, hogy a Dave-vel való valódi kommunikáció lehetetlenné vált, s megelőzi a kommunikációs körök szakadását, amely majd Halt egyidőre a Discovery egyedüli urává teszi.

Dave elhagyja az úrhajót, hogy odakint megkeresse a gyanús radar-elemet, s visszatérve tanúsítsa Hal előtt kontrolleszközeivel. Ezúttal Hal az, aki „elhárítja” magától a válaszadást, vagyis hogy a hibás alkatrész vizsgálata nem járt eredménnyel (negatív állásponton maradunk), mint ahogy ezt várhattuk is.

A kommunikációs kapcsolat megtagadása várható volt az elbeszélés menetéből, mivelhogy az alá volt rendelve azon kommunikációs rendszerek kényszerének, melyeknek ebben a harmadik részben strukturális szerepük van, s amely szerepet az előző részekben az idő, majd a tér játszotta. Minthogy az idő és a tér kategóriáit a kommunikációs rendszerek kvázi autonóm rendszere, amilyen a Discovery is, magában foglalja, megszünteti a különbséget jelölő és jelölt között, ami még helytálló volt a második részben. Mindezek a rendszerek egymás közt kommunikálnak, s kölcsönösen önmagukat jelentik egymásnak; az egyedüli lehetőség, hogy mást jelöljenek, mint önmagukat, a kommunikáció megszakítása.

A kommunikáció két egymást követő megtagadásának voltunk tanúi, melyek egymásnak megfelelnek. A második súlyosabb, mint az első: a Hal-Gépezet belső hálózata ellentmondásba kerül külső érzékelése rendszerével. A dolgok azonban még megmaradhatnak ebben az állapotunkban, ha a Discovery valóban autonóm kommunikációs rendszer volna. Elég lenne, ha az emberek végrehajtanák Hal utasítását, hogy helyezték vissza a radar-elemet, s várják, megszűnik-e a működése, — „akkor könnyű felfedni az okát” — hogy két pozitív kommunikáció (a végrehajtott utasítás + a kiderített zavar oka) megsemmisítsen két negatív kommunikációt (Dave hallgatása + Hal bizonytalansága), s hogy az egész kiegyenlítődjék. Ehelyett Hal hiába adott rá utasítást, az Irányító Központ lép érintkezésbe a kozmonautákkal, s jelenti, hogy miután elvégeztették az ellenőrzést Halnak földi alteregójával, Hal jelzése az üzemzavart illetően tévedésnek bizonyult. Ez a hír bizonyos nyugtalanságot kelt a kozmonautákban, amely néma tekintetváltásukból érződik ki.

És ez a hír és a kölcsönös bizalom elvesztése, melyet ez maga után von az emberek és Hal kapcsolatában, áll a Discovery különböző kommunikációs rendszerei közti szakadások kezdetén. Ez alkalomból utalnunk kell Floyd tárgyalására a Holdon, melyben — miután gratulált honfitársainak fölfedezésükhöz, hangsúlyozta, hogy szükséges azt egyelőre abszolút titokban tartani „a lelki megrázkódtatások és társadalmi felfordulások elkerülése végett, melyek nem maradnának el, ha a tények, az emberek megfelelő előkészítése nélkül, köztudottá válnának”. Ez nem következett be a II. részben a szigorú titoktartás folytán, de bekövetkezik később, s ellenkező értelemben, a III. részben.

Valóban, ha a II. részben a tények napvilágra kerültek volna megfelelő előkészítés nélkül, abból, mint mondtuk, megrázkódtatás következett volna be; s a titoktartás nemcsak a feltételezett megrázkódtatást tette elkerülhetővé, hanem a riválisok távoltartását is, akik különben versenyre keltek volna az amerikaiakkal. Itt, ellenkezőleg, a megjósolt tényekről szóló hírek köztudottá válása sokkot okoz, s a létrejött sokk maga versengést vált ki a „barátok” között, akik nem tudták megosztani ugyanazt a titkot. Míg a II. részben a kommunikáció megszakítása (a titoktartásból következően, vagyis a meggátolt kommunikációból kifolyólag) pozitív hatású volt; a III. részben (Hal jóslatának közlése a Földdel ellenőrzés végett) egy ellentmondásos, kényszerű kommunikáció, mint látni fogjuk alább, szakításban fog végződni; de a szakítás ezúttal negatív hatású lesz: a Discovery-Föld kapcsolatának megszakadása egybe fog esni a Hal-Frank kapcsolat megszakadásával (Frank halála) s előjátéka lesz a Hal (hibernáltak és Hal)- Dave kapcsolatok megszakadásával.

Honnan van hát az, hogy ugyanazon jelölőnek: a kommunikáció megszakításának a II. és III. részben ellentétes jelölt felel meg? Onnan, hogy a III. részben a kommunikációk rendszere által alkotott, uralkodó struktúra,



mint főntebb kimutattuk, a tér és idő olyan integrációját hozza létre, amely megszünteti a jelölő/jelölt ellentétet: vagyis, a tér és idő logikus terméke. Ámde a II. részben az uralkodó kategória a tér volt, amely az eredmény tekintetében megsokszorozott viszonyban áll a III. rész uralkodó kategóriájával: a kommunikációk rendszere tehát ellentétes, s nem egybefoglaló viszonyban van. Elkerülhetetlen hát, hogy ugyanaz a jelölő, átmenve a II. részből a III.-ba, ne különböző jelölttel bírjon. Minthogy csak két jelölt van ebben a rendszerben, amint azt korábban kimutattuk, ha a II. részben a jelölt pozitív volt, a III. részben csak negatív lehet.

Egyébként a Föld jelentése Hal elkövetett tévedéséről nem csupán oka a kommunikációs szakadásoknak, melyek következni fognak, hanem már maga is szakadás. Ez azt jelenti, hogy a Discovery komputere és az Irányító Központ komputere többé nem szigorúan azonos. És éppen ez a különbözőség látszik leginkább nyugtalanítani Dave-t. Amikor erre vonatkozólag megkérdik, Hal sibyllai válaszbá burkolózik: „Emberi tévedés”. Még visszatérünk erre a válaszra. Mindenesetre Hal határozott abban a kérdésben, hogy szó sem lehet a komputerek tévedéséről. „Én a maga helyében nem nyugtalanoknék” — teszi hozzá.

Hal nem tud olvasni az emberi gondolatokban. Láttuk előbb is, hogy Dave-t fürkészte beszélgetésük során, nem titkol-e valamit előle a küldetésre vonatkozóan; most azért fürkészi az embereket, hogy megtudja, nem rejtegetnek-e valamit gondolataikban rá vonatkozólag. Az előbbi esetben nyugtalanságáról beszél Dave-nek, abban a reményben, hogy így olyan felvilágosítást kaphat tőle, amely majd megszabadítja ezektől a gondolatoktól. Most meg igyekszik meggyőzni magát, hogy Dave és Frank megnyugodtak, s az előbbiesettel ellentétben, az emberek igenlően válaszolnak, s információkat kérnek tőle.

Ha Hal nem tud olvasni az emberek gondolataiban, Dave és Frank viszont nem tudják egymás közt kicserélni gondolataikat. Mi több, eltérően Hal esetétől, aki némán és egyedül képes határozni és gondolkozni, Dave-nek és Franknak egyetértésre van szükségük, hogy döntéseket hozzanak. Ha Dave és Hal első beszélgetése során az előbbi még hallgatásba burkolózhatott, s így kifürkészhetetlenné tette Hal számára azt, amiről ez hitte, hogy eltitkolja előtte, ebben az új helyzetben, melyet a Hal tévedéséről szóló jelentés teremtett, az emberek gondolatának — melyet Hal előtt el akarnak titkolni, s Halnak van elegendő oka azt hinni, hogy titkolni akarják előtte — a közölt hír állapotába kell átmennie. Az embereknek tehát módot kell találniok rá, hogy elzárkózzanak. De éppen azáltal, hogy elzárkóznak, erősítik meg Hal gyanúját. Már a felhozott ürügy magában is jel: Dave, amikor arra kéri Frankot, segítsen neki egy transzmissziós elemet kijavítani úrkabin-kapszulájában, tudta nélkül is láthatatlan tanúnak hívja Halt, hogy megtudja, amit kezdettől hiába próbált megtudni direkt módon. Ezen kívül, a „meghibásodott transzmisszió” Dave kitalálása, és Hal, aki minden gépet ellenőriz, ezt rögtön tudja. És éppannyira valószínű az is, hogy Dave-nek és Franknak sejtelve sincs róla, hogy Hal tud erről; az úrkabin-kapszula az egyetlen, amit az emberek közvetlenül ellenőrzésük alatt tartanak, s éppen ezért választják ezt, hogy ott bezárkózzanak. Az, amit láthatólag nem tudnak, hogy Hal ki tudja „lesni” őket az úrkabin-kapszulák fölötti közvetlen kontroll segítségével, mint azt kevéssel azután tapasztalhatjuk. Dave és Frank, ahogy elzárkóztak a kapszulában, kikapcsolnak minden berendezést, mely hangjukat közvetíthetné, s meg vannak győződve arról, hogy Hal nem hallhatja őket. Beszélnek nyugtalanságukról, s

abban állapodnak meg, hogy ha Hal jóslata tévedésnek bizonyulna, kiiktatják őt a rendszerből. De a kapszula kabinablakán keresztül Hal „szeme” leolvassa szavaikat a szájukról. Ez az egyoldalúan kierőszakolt, de nem kevésbé valószínű értesülés amely, végre Hal birtokába juttatja azt a gondolatot, amit eddig eltitkoltak előtte (az emberek iránta való bizalmának ingatagságát egyrészt, megsemmisítését másrészt azáltal, hogy kizárták diszkréciójukból), logikus következménye annak az állítólagos kommunikáció-szakadásnak, mely ürügyül szolgál Dave-nek, hogy bezárkózzanak. Ezt egyébként egyszerű strukturális megfontolással előre is megmondhattuk volna.

Végeredményben eljutottunk, az emberek felől tekintve, 1) a Hallal való kommunikáció elutasításától (első Dave — Hal beszélgetés) az Irányító Központ alkalmatlan időben történő kommunikációjáig az űrhajó személyzetével, egybekötve, ha nem is egy valószínű kapcsolat-megszakítással, de legalábbis a két komputer közötti egyetértés megszűnésével. A Föld jelentése Hal tévedéséről új zavaró elemet visz be kívülről a rendszerbe, amelyről feltételezhetjük, hogy ha autonóm maradt volna, önszabályozó mechanizmusai elegendők lettek volna, hogy megoldják az egészben véve nem tragikus válságot; 2) a jelentés okozta krízisállapot vezet tovább a Dave — Frank és Hal kapcsolat megtagadásától (mely az emberektől elinduló kapcsolat-megszakadások csúcsa) a Hal által s az ő tudtuk nélkül kiravaszkodott egyoldalú kapcsolatig: Hal „kilesi” az embereket. Versenyfutás kezdődik most közöttük és közte, amelyben magától értetődően Halnak van előnye, minthogy nemcsak az emberektől tudtuk nélkül szerzett információkkal rendelkezik, de ő gondolkodik gyorsabban is.

### *Az átszellemülő komputer*

A Dave és Frank közötti egyetlen tényleges kapcsolat-teremtést, melyet Halnak sikerült „kilesni”, egymás után fogják követni a kapcsolat-megszakadások, s ennek következtében Hal, akit az Irányító Központ rossz hírbe kevert, és aki fenyegetve érzi magát a személyzettől, megkísérli majd, hogy magának szerezze meg a Discovery és a küldetés kizárólagos irányítását.

Mialatt Frank lassan a radar felé tart, hogy visszategye a hibásnak vélt alkatrészt, üres űrkabin-kapszulája, melyből az imént lépett ki, megfordul, s kinyújtva csuklós karjait, fenyegetően Frankra ront. Látjuk Frankot, amint görcsösen igyekszik összeilleszteni elszakadt légtömlőjét, majd elsodródni a térben, mialatt a kapszula, tengelye körül forogva, tehetetlen meteorkőként zuhanni kezd. Ebből világossá válik előttünk, hogy Hal direkt módon irányítja a kapszulákat, melyekről pedig azt hittük korábban, hogy kizárólag csak az emberek irányítják, míg a Discoveryn kívül tartózkodnak. Dave, aki televíziója ernyőjén látta a lezajló drámát, a garázsba rohan, még arra sem vesztegetve időt, hogy fejére tegye sisakbúráját. Egyetlen gondolata, hogy társát megmentse, figyelemre se méltatja, pedig megérdemelnék, Hal lakonikus válaszait, miközben előkészületeket tesz az űrhajó elhagyására. E néhány másodpercben, mely alatt a kapszula — a Dave által Halnak adott utasítás szerint — forgásba jön. Dave sorsa a játék tétje. A filmkamera hirtelen ráfordulása Hal szemére tudatja velünk: Hal és az ember közt a versenyfutás elérte döntő szakaszát. És nem is a lassúsága az, ami Dave veszét okozhatja, hanem meggondolatlan sietsége, azaz, túl gyorsan cselekszik és túlságosan lassan gondolkodik. Hal két válasza éppenséggel eléggé sokat jelentő. Betetőzésül Dave meglehetősen követ-

kezetlenül, sürgősen hívja a Földet, mire Hal azt válaszolja, hogy a kapcsolat „elveszett”. És amikor Dave megkérdi, hogy tudja-e, „mi történt”, Hal magától értetődően úgy tesz, mintha a kérdés a jelzett üzemzavarra vonatkozna: „Jó nyomon vagyok, de még nincs értesülésem” — feleli. Hogy lehet, hogy Dave, aki televízióján mindent látott, azt hiszi, a Frankra támadó kapszula egymaga cselekedett, s Halnak nincs tudomása a dologról? Hacsak nem ismeri félre s becsüli le Halt? És ez a megvetés nemcsak méginkább erősíti Hal gyanakvását az emberekkel szemben, de igazolja is azokat a döntéseket, melyeket ellenük hozott.

Dave kiment, Hal, aki a Discovery minden automatikus kijáratát ellenőrzi, egyedüli úr marad a fedélzeten. Szemét lassan körülforgatja, s amit lát, meggyőző bennünket erről. Dave és Frank karszéke bizony üres. De mielőtt e megállapítás következményeit vizsgálnánk, vegyük szemügyre a tekintetet magát. Amikor a film rendezője azt akarja, hogy mi is Hal szemével lássunk, nagy látószögű objektívet használ, ún. „halszem”-et, mely torzít ugyan, de 180°-ban befog minden tárgyat. Négyyszer alkalmazza ezt az objektívet: amikor Dave megmutatja rajzait Halnak (még beszélgetésüket megelőzően, melyben Hal „szondázza” Dave-t); amikor Dave és Frank gyanakodni kezdenek Halra (a gyanús radar-elem „tesztje”); amikor gyanújukat megerősíti az Irányító Központ jelentése; s végül, amikor Hal kizárólagos ura marad a Discoverynek. A szándék kettős; ez a szem unikum és sokszoros, mindent lát, de valahogyan torzítva, rosszul, vagy nagyon is jól. Az első alkalommal Hal felismeri Dave rajzain a hibernáltakat, akiket még sosem látott közlőről; de ez egy rövidlátó megsejtése, s valóban, kéri is Davet, hogy tegye egészen közel a szeméhez a rajzokat. Majd az ezt követő beszélgetésben fölfedi, hogy ő „látta” azt, ami elkerülte az emberek figyelmét, ti. hogy valami sötét és furcsa dolog van a missziójuk mögött. S amikor Dave és Frank gyanút fognak, az ő torzító szemén keresztül látjuk ezt a még megfogalmazatlan gyanakvásukat, majd néhány pillanattal később azt is, hogy hazudnak, mikor azt állítják magukról, hogy megnyugodtak. Végül, amikor a kabin üressége jelenik meg szeme előtt, ez győzelmet jelenti és semmi jel sem vall arra, hogy vereséget szenvedhet.

Ahhoz, hogy megölje a hibernáltakat, az űrhajó utolsó emberi tartalmát, Halnak elég, ha üzemzavart okoz, mely éppen az ellenkezője lesz annak, amit az elején megjósolt. A vészjel, amit lead, szó szerint az ürességbe hullik. A zavar helyett, amit előre jelzett, de maga sem tisztázott pontosan, s amelynek a Földre küldött titkos jelentése, visszahatásként, kétséget támaszt Hal képességeit illetően, most egy szándékosan okozott üzemzavart látunk (ami minden gyanút eloszlat persze Hal képességei felől), s amelynek bejelentése éppoly lármás, mint amilyen hiábavaló. Jelfogó hiányában ugyanis a vészjel, melyet egyedül csak kibocsátója foghat fel, éppen az ellenkezőjét fogja jelenteni: diadalordítássá válik. Most közeli kapcsolatba kerülünk ezekkel a szükségszerű ellentétekkel. Másrészt, az a tekintet, mely megelőzi ezt a halálos veszéllyel terhes riadót, pontosan megfelel a II. rész befejező képsorának, amikor is egy kozmonauta (élő) fényképezi (élettelen szem) a többi kozmonautát (élők), akik felsorakoztak a monolit (élő utáni) előtt; felsorakozásukat közvetlenül fűtty követi, melyet a monolit ad ki, s amelyet formálisan azonosnak tekinthetünk a Hal által adott vészjellel; ez a fűtty látszólag a kozmonauták halálát okozta, de mint azután láttuk, csak mély kábulatról van szó. Ha egyetértünk abban, hogy úgy tekintsük Halt, mint tettük azt a monolit esetében, vagyis mint élő-utánit, mivelhogy a tér/idő ellentétet integrálja, s képes látható

alatti és hang fölötti hírek továbbítására, akkor Hal attól a pillanattól kezdve, hogy egymaga uralkodik egy kommunikációs rendszeren — amelynek autonómiáját ő valósítja meg, s amelyben képes érzékelni a hang alattit (olvas a szájakról) és a láthatatlant (valami különösét a küldetésükben) — szintén úgy tekinthető, mint „élő-utáni”. De, mint később majd látni fogjuk, hamis élő-utáni. De bárhogy legyen is, ez az (ál) élő-utáni rászögezi tekintetét (élettelen szem) a hibernáltakra (ál-élők), mielőtt kiprovokálná (vészjel) halálukat (élettelenek). A különbség csak annyi, hogy a II. részben a szem egybe esése az eseménnyel külsőséges, a III. részben maga is egy zárt kör integráns része.

S ez a kör olyannyira zárt, hogy elegendő lesz majd, hogy Hal ne nyisson ajtót Dave-nek, amikor az űrkabin-kapszulájával vissza akar térni, s ezzel már ki is küszöbölte őt. Jegyezzük meg, hogy Hal mindezt megtehetné egy néma gesztussal; s úgy is kezdi, válasz nélkül hagyja Dave parancsait, s csak aztán veszi igénybe, utoljára, a még működőképes kommunikációs hálózatot, hogy magyarázatot adjon döntéséről Dave megsemmisítését illetően. Álljunk meg itt egy pillanatra. Nézzük meg az alábbi táblázatot.

## 2. táblázat

Hal (lépésről-lépésre)

1. Frank halálát és a Földdel való kapcsolat megszakadását okozza	kívül	az általa távolból irányított üres űrkabin segítségével	fegyverül használja az űrkabint: előbb, mint vágószerszámot (a szétvágott légtömlő); és mint buzogányt (az űrkabin lezuhanása)	Frank lassan elsodródik az űrben. (a metallizáló kozmonauta)
	kívül	Frank fulladásos halála által	aki elsodródik a hibásnak vélt alkatrész mellől	a metallizáló alkatrész
2. Megöli a hibernáltakat	belül	üzemzavart idézve elő önmagában (riasztás)	a hibernáltak életfontosságú funkcióit megszünteti	a hibernáltak az álomból a halál állapotába mennek át
3. Megkísérli Dave elpusztítását	kívül	megakadályozta Dave visszatérését az űrkabinba	ami Dave-t lassú halálra ítéli az űrkabinban	Dave űrkabinját is metallizálja?

E három epizód jelentős viszonyban van egymással. Hal igénybe vett eszközei mind kevésbé brutálisak: a kapszula-fegyver (Frank erőszakos halála), az élettevékenység ellenőrzése (a hibernáltak érzékelhetetlen halála), az engedelmesség megtagadása (Dave lassú halála?). Másrészt, e három epizód egyes — egymást kölcsönösen feltételező — elemek fokozatos kizárásával halad előre:

- 1) Discovery — kapszula A — Frank — gyanús radar-elem
- 2) Discovery — hibernáltak

- 3) Discovery — kapszula B — Frank
- 4) Discovery — Dave a kapszula B-ben

Frank otthagyja a gyanús radar-elemet, mint később majd Dave kapszulája, miután segítségére sietett, otthagyja őt magát, anélkül, hogy bizonyosak lehetnénk halálában; a hibernáltak meghalnak a Discoveryben, ahogy Dave-nek is meg kellene halnia Hal tervei szerint, vagyis „búra alatt” lassan, a lehetőség hiányában, hogy kapcsolatba lépjen a Discovery belső rendszerével.

Egyébként ez az emberek ellen hirtelen elindított háború, amelybe Hal kezd, némileg utal a filmbeli amerikai—szovjet „konfliktusra”, s ezen keresztül arra, amelyet a majmok folytattak:

- |   |  |
|---|--|
| 1) a vetélytárs majom agyonverése egy csontdarabbal | Frankot agyonüti a „kapszula csapása”  |
| 2) a leütött majommal. a többiek végeznek           | a hibernáltak az álomból merülnek a halálba  |
| 3) a többi majom elkorodik                          | Dave nem tud visszajutni az űrhajóba   |
| 4) a levegőbe hajított csont röpte lassítva         | a) Frank űrkabin-kapszulája lezuhan<br>b) a Dave által elhagyott Frank holtteste elsodródik. |

A párhuzam teljes. Emlékszünk, hogy mielőtt a majom ölésre használta volna a csontot, a többi csontvázat csapkodta vele, azaz a felfedezés anyaga kettős metonim viszonyban áll a tárgyával: az azonosság viszonyában (csont „gyárt” csontokat) és a rész egészhez való viszonyában. Ugyanúgy itt is, a kapszula, az égitest-utánzat, bolygóvá változtatja emberi áldozatát; ezúttal ez metafora. Másrészt, a majom „gondolata” az, ami átviszi szándékos mozgását a csontra; a kar csak szerszám vagy közlőmű a gondolat és az eszköz között; ez esetben az erőátviteli rendszer nem rajzolódik ki.

Miután megszabadult az űrben bolygóvá vált emberektől, Hal „átszellemülne”, fenntartva magának a sorsot, amelytől a szatellizált embereket a halál megfosztja. A mesterséges intelligencia ez átszellemülés által visszajutna a „gondolkodó csont” állapotába, ami lehetővé tenné neki, hogy meglegye eredendő csillag-állapotát, vagyis egy élő tehetetlenét, amelyre az egyetemes gravitáció közvetlenül hat.

Az űrhajók önálló mozgása ellentétes az űrállomások és égitestek mozgásával. Egy ember és egy kapszula szatellizációja a gravitációba való beilleszkedésüket teremti meg a tehetetlenség formájában, vagy ha úgy tetszik, tehetetlen elemként való beolvadásukat az egyetemes intelligenciába. Frank, kozmonauta öltözkéiben magára hagyva az űrben, ugyanúgy a hibernáltak, akiket Hal magukra hagyott: halottak, intelligenciájuk nyomtalanul eltűnt. Később majd látni fogjuk, hogy ez az önmozgásképtelen szatellizáció mivel áll szemben. Mindenesetre, az emberek Hal által fölfedezett titkos gondolata csak azt teszi számára lehetővé, hogy autonómiáját biztosítsa; de azt már nem, hogy egy magasabbrendű élet szintjére kerüljön.

Nem kevésbé azt, hogy ez a fölfedezés a majmokéval azonos pozíciót jelentene a monolit megjelenése után, sem az amerikaiakéval a monolit „újra fölfedezésekor”, mivel éppen inkább Hal az, aki az emberekkel szemben, ezek

tudta nélkül, monolitként viselkedik (kilesve őket, s még inkább abban a jelenetben, amikor a hibernáltak meghalnak). Még pontosabban, a rejtett gondolat fölfedezése a majmok által az I. részben lehetővé teszi számukra, hogy megszabaduljanak versenytársaiktól és biztosítsák maguknak az ivóvizet. A II. részben a monolit „riadalmat” kelt, minek következtében az élők ál-élettelenné lesznek (emlékezzünk rá: a holdbeli monolit előtt összeroskadó amerikaiak nem halnak meg). Halban tehát egyszerre van valami a majomból és a monolitból. Ez magyarázza meg azt, hogy a III. részben előbb a II. rész ellentétének vagyunk tanúi (a konfliktusokat éppen a titoktartás teszi elkerülhetővé a II.-ban), majd az I. résszel való azonosságnak (a riválisok megsemmisítése egy nyílt konfliktusból következik). Mindhárom esetben valaminek birtokba vétele az eredmény: az ivóvízé, Claviusé, a Discoveryé. De, szemben a majmokkal és az amerikaiakkal, akik ellentétes eszközökkel biztosítani tudták maguknak ezt a birtoklást, Hal, ugyanilyen eredményre jutva, képtelen megőrizni hódítását.

A monolit füttye által okozott tetszhalál már elég lehetett volna arra, hogy értésünkre adja: Hal és a monolit emberekkel szembeni viselkedésének párhuzamát nem a hibernáltak elleni, hanem a Dave ellen irányuló akcióban kell keresnünk. Valóban, Dave élettelen állapotba kerülő élő, akárcsak Floyd és a többi amerikai kozmonauta a II. részben. A II. és a III. rész ebben a viszonylatban azonos. Márpedig Dave alsóbbrendű lény Hallal szemben intelligencia tekintetében. Erővel visszatérve a Hal által birtokba vett űrhajóba, ez éppen fordítottja annak, ami az első részben történt, vagyis itt az emberiség hajnala óta félreállított majom kései győzelmét látjuk, az élet győzelmét az „emberi” intelligencia fölött, amikor az, megvalósulva egy gépben, fejlődésének csúcspontját érte el. Másként szólva, a III. rész sorban kifejti az I. és a II. azonosságát és kölcsönös ellentétüket. Egy ilyenféle eredmény nem lep meg bennünket, mivel már tudtuk, hogy a III. rész, a struktúra rendjében, az I. és a II. uralkodó kategóriáinak (térnek és időnek) integrációját valósítja meg. Egy azonos integrációnak vagyunk most tanúi — csak éppen az elbeszélés rendjében — s az I. és II. rész „alapszituációi” megkettőzésével és ellentéteik realizálásával.

*(Le foetus astral—Essai d'analyse structurale d'un mythe cinématographique.  
Éd. Ch. Bourgeois (Paris) 1970. 72—115.)*

*(Fordította: Hegedűs Zoltán)*

STEPHEN SPRIEL

## *A jövő hatalomra jutása*

Szemlénk anyagát is a science fiction témakörébe tartozó írások adják ezúttal. Ez az anyag jellegében is, színvonalában is heterogén, de közreadását mégis hasznosnak véljük. Spriel tanulmánya közel két évtizeddel ezelőtt jelent meg, tehát a science fiction európai felvirágzásának első dokumentumai közül való. Pohl felszólalása az amerikai sci-fi írók konferenciájának hangulatát, közvetlen és csevegő stílusát idézi, egyben a science fiction fő dominiumának, az angolszász könyvpiacnak az elméleti igénytelenségét is, de érdekesen tanúskodik a jöszandékú amerikai sci-fi szerzők társadalmi kérdések iránti figyelméről. Wollheim könyvének idézett részlete is azért tanulságos, mert a haladó amerikai polgár nézőpontjából is világosan különbséget tesz a nyugati sci-fi két, politikailag értelmezhetően is ellentétes irányáról.

Az idő halad s iránya félelmet ébreszt bennünk. Újabban egyre könnyebb lesz felkelteni, mint megtartani a minden nyugalmatól megfosztott közérdeklődést -- ellillan, elsiklik mindannak a felszínén, ami nem érinti őt túl közelről, vagy nem rázza meg elég brutálisan.

Itt van például a jövő-regény avagy a tudományos mese hallatlan fel lendülése, melyet az amerikaiak tudományos-fantasztikus regénynek (science fiction) kereszteltek el. A műfaj gyors népszerűsége túllépte az Egyesült Államok határát, először természetesen Angliát és Belgiumot érte el. Azután az emelkedő árhullám elárasztotta Németországot, Olaszországot. Ugyan- ebben az időben egy ezzel szimmetrikus hullám indult a Szovjetunióból, hogy keresztülhaladva a kommunista világban, találkozzon a másikkal.

De nálunk a mai napig ezek az irodalmi egybeesések, váratlan konvergá- ciójuk ellenére, a múltó, szokás szerint ellenséges vagy gúnyos kíváncsiságnak csak szikráját tudták kicsiholni. Igazi érdeklődésről csak Raymond Queneau (Critique), Audiberti és Pierre Emmanuel (Opera), Boris Vian (Temps Modernes), Bertrand d'Astorg (Monde Nouveau-Paru), Gilbert Mury (Lettres Françaises), Louis Capace (Observateur) tett tanúságot. Azt mondják, hogy ez nem árt egy olyan irodalomnak, melynek mintadarabjai még nem szaporodtak el Franciaországban. Az én szándékom mégis az, hogy amennyiben lehetséges, felriasszak álmából egy sereg okos szellemet, egy gyémántlapokkal berakott tárgy csillogásának ártatlan játékaival.

### *Az Atlanti Óceánon túl, a tudományon túl*

Az átlagos európai ember nem értette meg jól, nem érzékelte élenken azt a szellemi magatartást, amely a Collier's-t, a nagy amerikai magazint arra indította, hogy 1951-ben egy mindenképpen különleges számot adjon ki a Szovjetunióval folytatandó háborúról. Éppúgy, mint 1938-ban, amikor a pánik hatalmába kerítette a férfias Uncle Samet, Orson Wellesnek, a Mars-lakók inváziójáról szóló rádióadása hallatára, a derék embert aligha értették meg. Íme, újra itt van, s mivel!?

A háború vége felé a Heringpocsolya túlsó partján, minden könyvesbolt kirakatában felbukkantak az enyhén szólva meglepő jellegű könyvek. A szem csak nagy nehezen állapodott meg borítólapjukon, ahol elremítő képek öltöztek a leleményes erőszak színeibe. Tudnivaló, hogy a pin-up-nak, szörnyeknek és masináknak ez a keveréke egyáltalán nem volt új látvány az amerikaiak szá- mára. Számukra csak az volt meglepő, hogy ez most a könyvek és nem a ma- gazinok fedelén pompázott.

1926-tól kezdve a Poe és Wells-féle „prescience” (előtudományos regény) a tengeren túli képes magazinok hatalmas tortájából elsőrangú adagot szelt magának. Ezt a süteményt kétmillió példányra becsülik — (lásd az UNESCO kis tanulmányát — a szóban forgó adag pillanatnyilag 39 speciális folyóiratot tartalmaz, 50 millió „fan” (fanatikus) csemegéjét. Ezek a kiadványok nagy meglepetést ígérő címekkel ékeskednek: Astounding Science Fiction, Amazing Stories, Fantastic Adventures, Startling Stories, Astonishing Stories, Thrilling Wonder Stories — és folytathatnám. Ide kell sorolnunk, csak megközelítőleg, ezeket a „comics”-nak nevezett kis képes folyóiratokat, amelyeket valaha éppen csak a mindenféle- korú gyermekek számára véltünk kielégítőnek, és amelyekben, úgy látszik, egyre több felnőtt gyöngyözködik, teljesen megfedkezve az európai ember jólismert kultúrfölényéről. Igaz, hogy ott náluk, csupán az az egy képes folyóirat, mely az emberfeletti Buck Rogers kivételes tetteiről és cselekedeteiről mesél, 3 millió példányban jelenik meg. Egyébként minden nagy folyóirat — az Esquire, a Life, a Colliers's, a Saturday Evening Post, a Cosmopolitan stb. — a műfaj minden mesterétől közöl műveket.

De a műfaj tulajdonképpen felemelkedését attól az időtől számíthatjuk, mikor néhány kisebb cég kötetben újra kiadta a „SF” füzeteket. Állítólag egy könyvkereskedő „alkalmi kiadásának” valószínűtlen és gyümölcsöző üzlete lett volna az, ami véletlenül felhívta erre egy nagy kiadó figyelmét. A „SF” könyvek gyűjtői a „legrámenősebbek”, az összes amerikai könyvbarát közül. Olyan összegeket fizetnek ritka címekért és régi magazinokért, hogy a legnagyobb speciális folyóiratnak az Antiquarian-nak külön számot kellett szentelnie erre a célra. Miután a „SF”-re specializálódott hét kiadó sorompóba lépett, a nagy cégek is beleavatkoztak az ügybe, körülbelül négy évvel ezelőtt. Pillanatnyilag nincs köztük egy sem, melynek ne volna „fantascience” sorozata, a detektív „thrillers” mellett. Mintegy húsz, évenként megjelenő antológiát kapkodtak el nyomban megjelenésükkor. Díjakat és könyvklubokat alapítottak. A rádió és a televízió minden lehetőséget kihasznál, amit ez a kimeríthetetlen anyag, a tudomány nyújt. Hollywoodnak mintegy tizenöt filmje van ebből a műfajból kidolgozás alatt. A színház — Karel Čapek híres darabja, a R.U.R. óta — (amelyben a robot szót dobta a köztudatba, melynek sikerét ismerjük) néhány, még ügyetlen és félénk kísérletet tett ebben az irányban.

Ugyanez a folyamat kezdődik Európában, de Franciaország csak dicséretes óvatossággal kötelezi el magát benne, olyan tiszteletreméltó hagyomány ellenére, melyet Rabelais, Cyrano de Bergerac, Voltaire, Balzac, Anatole France, Jules Verne, idősebb Rosny, Raymond Roussel, Alfred Jarry, Apollinaire, Maurice Renard neve jelent — a névsort folytathatnánk. Pierre Boulle megdöbbentő „abszurd történetei”-nek (*Contes de l'Absurde*) legújabb megjelenése jelzi, hogy nem késlekedünk behozni szenzációs elkésettségünket.

A legnagyobb szerzők és kritikusok érdeklődtek és egyre inkább érdeklődnek a Fantasztikus-Utópia idős házaspárának ezen ifjú gyermeke iránt. Századunkból természetesen Kipling, Huxley és Maurois nevét idézem, de Orwell, Čapek, Werfel, Mac Orlan, Vercors, Bertrand Russell, Haldane nevét is lehetne említeni.

### A „SF” színeképe

Ellentétben azzal, amit hajlamosak lennénk hinni, a „SF” nem jövőregény, nem is utópia, sem fantasztikum. Azt akarom ezzel mondani, hogy mind-



ezek benne foglaltatnak, de a SF túl is nő e három műfaj keretein, hozzátevé azt a valamit, ami a távvezérlésű rakétát a legpompásabb hintótól megkülönbözteti. A lekicsinylés, vagy legalábbis a bizalmatlanság, melyet a „SF” a finomkodókból kivált, egy bizonyos „humanista” tudományellenes szemléletre vezethetők vissza. Nem lehet eléggé hangsúlyozni ennek a szemléletnek — egyébként leggyakrabban öntudatlanul élő — elavult oldalát.

Lényegében a „tudományos regény” a tudomány legújabb és legmeresebb hipotéziseiből kiindulva kiaknázza ezek végső, izgalom- és meglepetéskeltő lehetőségeit. Ez azt jelenti, hogy a szerző, temperamentumától és képességeitől függően ugyanúgy elérkezhetik egy pszichológiai analízishez (Temple: *A négyoldalú háromszög*) mint egy szociológiai és genetikai jövőregényhez (Heinlein: *A tudomány szülötte*); vagy egy poétikus-szatirikus fantazmagóriához (Bradbury: *Marsbéli krónikák*); sőt akár egy misztikus, anti-tudományos eposzhoz (a nagy teológus, Lewis trilógiája: *A föld Csendje*, *Perelandra* és *A Borzalom Hatalma*. Magától értetődik, hogy az esetek nagy többségében főleg az olvasó szórakoztatásáról, elkápráztatásáról van szó. A „SF”-ek annál jobban elérik ezt a célt, minél nagyobb mértékben merítenek a detektívregények módszeréből, melyeknek többsége végül is erőszakos és gyors írásmódot alkalmaz. De a stílusok egész skálája található ebben a műfajban, melynek határai valójában meghatározhatatlanok, ha ugyan irodalmi műfajról van szó — amint azt Audiberti jogosan jegyzi meg. Az a legnagyobb különbség ezen a területen az amerikai és az európai szerzők között, hogy míg az utóbbiak majdnem mindig csak írók, addig az előbbieket elkerülhetetlenül technikai emberek, sőt tudósok is: orvosok, pszichiáterek, mérnökök, filozófusok és magától értetődően fizikusok, kémikusok, matematikusok stb.

Természetesen lehetetlen felsorolni a „SF”-k számtalan témáját, amelyek felderítik a lehetőségek egész birodalmát, mind az anyagi világ, és az élet tudományában mind az egyénnel és a társadalommal foglalkozó tudományokban. Audiberti maga is az elképedésnek adott hangot a valószínűtlen és csodálatos angolszász természetesség láttára, a fantasztikum, a költői és a természetfölötti logika e birodalmában. A franciák számára a legnagyobb meglepetés kétségkívül saját idegenkedésük lesz attól, amit ők homályosan Vernének vagy legfeljebb Wellsnek tulajdonítottak. Így ennek az ismeretlennek a kutatása, a józan ész iránytűjének segítségével, a legújabb és legijesztőbb, s ezen kívül a legizesebben bolondos szituációkhoz és problémákhoz vezet. Hogy fogalmat alkothassunk róla, íme néhány jellegzetes téma: egy tudományos termék idő előtti használata egy fűfajta mértéktelen elterjedését, méreteinek megnagyobbodását és megerősödését váltja ki, amely mintegy elpusztíthatatlanná válik, elárasztva a földet és felforgatva az emberi hangyabolyokat (Moore: *Még egy kis zöldséget?*). Egy szuper-számítógép azoknak az agyvelejét kezdi megdolgozni, akik őt irányítják és halálos zűrzavart okoz bennük, (*A rém a gépben*). Az emberi faj spontán, vagy az atom-sugárzás által kirobbantott változásai létrehozzák az emberfeletti embereket, akiket a normális emberiség a leggyakrabban utál és üldöz (Stapledon: *Csak egy emberfeletti ember*) — ha csak le nem igázzák őket javaikért. A bolygóközi, sőt galaktikaközi utazások és felfedezések gyakran csak azért ismertetik meg az emberiséggel a kozmoszt, hogy ott magukhoz hasonló, vagy náluk felsőbbrendű embereket találjanak, szörnyű, vagy csodálatos testek formájában, melyek lehetnek gázszerű, ásványi vagy tisztán pszichikai természetűek. (Smith: *Hajszla a csillagok után* és Van Vogt: *A kozmikus tér Faunája*.) Sőt, itt a Földön, az ember-készítette

robotok és androidok is saját életre ébrednek végül, alkotóikat meggyűlölvé vagy éppen imádvá és néha teljes egyenlőséget kényszerítve rájuk. (Williamson: *A humanoidák*). Végül, maga az ember ráébred, hogy nem más, mint egyfajta robot, akit felsőbb lények tanulmányoznak és irányítanak! (Russell: *A láthatatlanok elleni háború*.) És valamennyi témában ezernyi változat tanulmányozza az ember — aki gyakran maga is erősen különbözik a ma emberétől — reagálását a mély individuális és társadalmi változásokra, melyeket a technika állít eléje.

### *A SF-hölgy bájai és erényei*

Nyilván ebben az állandó és örökös meglepetésben rejlik a tudományos regény felületes vonzereje. Egy olyan korban, amelyben ha nem a félelemben, hát az unalomba halnak bele az emberek, egyedül a tudomány tudna valami olyat nyújtani az irodalomnak, állandó változásaival, amely még megbizsergeti fáradt idegeinket. Ezen a szinten a SF biztosítja számunkra a „fin de siècle” intellektuális kicsapongást, az egyszerre megcsömörlött, falánk és idegbajos nemzedék marihuánáját. Egy irodalmi elektrosokkról van szó, ami különben több jót tesz nekünk, mint a detektívregény, amely láthatóan kiesik a versenyből. Ha ez utóbbi helyzete már saját angolszász birtokán is veszélyeztetve van, akkor ez azt jelenti, hogy megújulásának minden lehetősége elakadt. Azonkívül a „thriller” csupán a személyes társadalmi szorításon könnyít. Szükségünk van egy erőteljesebb műfajra, amely segítséget nyújt a hatalmas nyomással szemben, melyet a — kis, egyéni drámáinktól függetlenül — az egész társadalomnak kell elszenvednie. És végül, ahol a detektívregény csak azzal a feltétellel könnyít rajtunk, hogy nem éljük át, a SF azzal könnyít, hogy előre látni engedi azt, aminek az átélésére komoly esélyünk van — mint azt a tapasztalat is bebizonyította.

Igen, e szerzők minden erejükkel azon vannak, hogy az emberi kaland legelképzelhetlenebb lehetőségeit kutassák fel. De mivel a jövő mindenki szemében, bárhogy is, de szörnyűnek mutatkozik, mindenki egyetért abban, hogy a tudományos regénynek nem tulajdonítja a már ismert gag-ek sekélyességét. Ellenkezőleg, egyik legjellemzőbb tulajdonságuk az a szabályosság, amellyel legmerészebb hipotéziseik konkretizálódnak, — egyenletesen gyorsuló sebességgel. Jules Verne jóslataitól eltekintve alig ismert tény, hogy a SF megjósolta többek között az atombombát, melynek leírása csaknem a valóságnak megfelelően jelent meg az Astounding Science Fiction egyik 1944-es számában, és kis híján a lap betiltását eredményezte, egy évvel Hiroshima előtt. A SF megjósolta az állati és növényi szörnyek mesterséges előállítását (Taine: *Germes de Vie*), mely napjainkban Strashbourg-ban valósul meg; Einstein „egyesített terét”; a GI páncéloklöt; a távirányított szerkezeteket; az infravörös sugarak segítségével való látást a sötétben, és napjaink ezer más realitását. Olyannyira, hogy e nagy ipari laboratóriumok, sőt az amerikai hadsereg „Brain Trust”-je, félhivatalosan fel is használják a SF-eket, hogy a műszakiak eldugult képzeletét felcsigázzák és új gondolatokat sugalmazzanak eltompult agyvelejüknek.

Valójában mindvégig kielégítve természetes menekülési vágyunkat az Elvesztett Időbe, a SF, úgy tűnik, a kezdetén van egy bizonyos modern mitológiának, melynek hatalmas távlatai vannak. A végső kielégülés vágyát, melyet az örök költészet fejez ki, a tudományos regény olyan mértékben pontosítja,

amilyen mértékben az irányított álmok kora látszik elkövetkezni. A „falu bolondja” talán hamarosan legalkotóbb tevékenységeinek során fog irányítúként szolgálni. Egyébként mindig is ezt tette, de sohasem ilyen tisztán és rendszeresen.

### *Irányított avagy irányító álmok*

Azok számára, akik még egyáltalán nem, vagy csak kevés tudományos-fantasztikus regényt olvastak, természetszerűleg első pillanatra úgy tűnik, mintha az semmiben sem, vagy csak alig különbözne a klasszikus utópiáktól vagy a mi modern jövőregényeinktől. Tény, hogy a tudományos-fantasztikus regényben fellelhetőek a két szíami ikerműfaj alapjai. De időközben két dolog különös módon megváltozott és egyre jobban változik: az olvasó szellemi magatartása és maga a világ, amelyben él és olvas.

A csodák hajhászása, a jövő megismerése mindig örömet okozott felnőttek-gyerekeknek, és vagyont szerzett azoknak, akik ezt árulták. De íme, a jelen is arra készíti a „jövendőmondókat”, hogy sorompóba lépjenek, kegyeket, démonokat, csodákat varrva nyakukba, még mielőtt ígéretet tenne nekik. Az egykor mágikus, mitikus vagy misztikus fogantatású álmoknak és rémálomoknak egyre gyorsabb megvalósulása a tudomány segítségével az elképedt profánok szemei előtt: ez a század követelménye.

Egy, a „Science Fiction Department”-ról szóló, jól dokumentált cikkben Pierre Emmanuel is kiderítette a műfaj amerikai változatáról, hogy az egyúttal a „prófécia egyik szellemi változata”, és „mágiapótlék”. Egy ilyen keverék nem találhatna kedvező fogadtatásra annál, aki védi a kipróbált szellemi értékeket. A néhány udvariasan odadobott virág tehát összefüggő szemrehányások szilárd tömbjét takarja. Az amerikai jövőregények végül is mind olyan világot írnak le, amelyben a társadalom egésze makacsul saját céljainak veti alá az egyént, életének minden pillanatában. Varázsuk csupán a fizikai-pszichológiai szupermodern technikai módszerek felhasználásában rejlik. Még Robert Heinlein iszonyatos *Puppet Masters*-jában is, amelyben földöntúli paraziták mozgatják az embereket, akikkel össze vannak kötve — valójában ugyanennek az egyén feletti teljes uralomnak gyötrő hatását lehet érezni. „A lélek mérnökei” a hús-vér robotok elkövetkezendő (vagy máris létező) csoportosulásában keresik ennek eljárásait. A konformizmus és a non-konformizmus (az utóbbi erősen neurotikus és bűnös) állítólag az emberi tettek rugói a tudományos-fantasztikus regényben és etikus szinten a Jó és a Rossz jó öreg principiumait helyettesítik. Ez a jövőkép Emmanuel számára az optimizmus gyökeres hiányának a jele, olyan negatívum, amelyet az amerikai társadalmi egység hiányának tulajdonít. A hiányosság maga, sugalmazza az író, annak köszönhető, hogy a jenkik között nincs szellemi összetartás.

Lehetséges, de ha jól látom, így a jelen csúnya képét vetítik a jövő vetítőlátnára, alig szépítve néhány tudományos aprósággal — nem értem, miért kívánja annyira Emmanuel a totális integrációt, amely nyilvánvalóan egy növekvő félelem tanújele. A szovjet Lityeraturna-ja Gazeta a tőle elvárható heveséggel leplezte le a *Temps Futurs* imperialista galaktikáinak teljesen kapitalista jellegű, amerikaiak ízlése szerinti, agresszív megnyilvánulásait. De a szovjet lap egy kicsit azzal is számol, hogy az utóbbiak a tudományos regényben a „boszorkányüldözések időszakának” ideológiai bevezetésére szolgáló kevés eszköz egyikét találták meg. A dolog világos, ha nem hipnotizálódunk a

leírt ábra láttán és ha számolunk egyrészt a témától való irtózással, melyet az író gyakran egyáltalán nem titkol, másrészt azzal a ténnyel, hogy a non-konformizmus ezekben a regényekben igen gyakran legyőzi a totalitárius szklerózist. Véleményem szerint a tudományos-fantasztikus regény végeredményben csak egy álcázott, de mozgó szárnya a tengerentúli antikonformista, sőt haladó irodalomnak. Mindenesetre nem tudok arról, hogy valamilyen kór leírását valaha is panegiriszénak fogták volna fel, akár az irodalomban, vagy nem kevésbé az orvostudományban. Vagy pedig a régi szép idők egyházi szokását követve minden nem-vallásos irodalmat „en bloc” el kell ítélni.

Az Arts et Lettres egyik Vernéről szóló különszámában Michel Carrouges, a figyelemreméltó *Mystique du Surhomme* című könyv szerzője, elvitatja a teremtménytől azt a jogot, hogy „egyfajta bábeli paradicsomot építsen”, — az „újjáteremtett paradicsom” jogát — anélkül, hogy az ember „bolonddá válna”. Ez legalábbis kockázatos feltevés abban az értelemben, hogy a történelmet semmiképp sem lehet hozzá segítségül hívni. Prometheus és a titánok bukását nyugodtan háborús eszközeik kezdetleges voltának tulajdoníthatjuk; néhány egyszerű V2 talán elegendő lett volna, hogy Jupitert a legnagyobb zavarba hozza és egy atombomba, hogy Vulkánt és Creusot-ját ezer darabra robbantsa. A jelenlegi tudományos civilizáció az első, amely valóban képes lenne felállítani Bábel felhőkarcolóját. Akárcsak a jövővel foglalkozók rossz lelkiismerete, Emmanuel szerint az elbukott szuperember-jelöltek bukásai aligha vezethetők vissza csak egy és ugyanazon komoly okra: egy adott társadalmi struktúra hiányosságaira, mely ugyanúgy képes eltéríteni az egyéneket (lásd a szovjet sikereket a neurózis elleni harcban), mint megosztással megfosztani a férfiakat erejüktől. Megosztásuk — ez az istenek és közvetítőik hatalmának felmérhetetlen és egyetlen forrása.

Aldous Huxley *Temps Futurs*-jéről szóló dörgedelmes cikkében Erval, akinek álláspontja az általam kifejtett állásponthoz áll közel, szerintem helytelenül irányítja fegyverét az egész jövő-műfajra. Joggal említi meg a hamis prófétát, Huxleyt, de példája mégsem bizonyítja számomra azt, hogy „minden utópikus regény per definitionem reakciós”. Legfeljebb azt mondhatjuk, hogy minden realitás az a regényíró számára manapság, és ebből következően hajlamosabb a jelen poklát ostorozni, mint felvázolni a jövő paradicsomát. A szatíra mindig is a jövőbe vetítés legfőbb megkísértője volt és az is marad. Nem merném ugyanazt mondani az utópiáról, amelyben a forradalmi konstrukció messze esik — szinte per definitionem — a jóakarát magasságától. De itt is bekövetkezett némi haladás, és, ha a műfaj őseit nem is lehet a lázadás legjobb ideológusai közé sorolni, véleményem szerint már több jót lehet elmondani a modernekről. Ugyanakkor, mint azt Pierre Abraham kérdezte a Lettres Françaises egyik cikkében, lehetséges-e optimista jövőregényt írni, megtámadhatatlanul haladó „tudományos-fantasztikus” regényt, a jelenlegi dzsungel és az eljövendő Éden közötti erősen mozgalmas útszakasz megmagyarázása nélkül? Nos, hát nem. Ezért van az, hogy még az amerikai művekben is, az írók a század rendszere és áramlatai közé szorítva, folyton kacér pillantásokat vetnek a jövő álarcán keresztül a teljes felfordulás technikai eszközeire. Az egyik leggyakoribb téma, a hasonló hangnemű témák közül: haladó tudósok csoportjának harca egy oligarchiával, mely plutokrata, fajvédő, fasiszta, vagy egyszerre mind a három.

De a legsúlyosabb szemrehányás, amellyel e hosszú lejárátú forradalmárokat illetni lehet az, hogy különös módon még mindig elhanyagolják az egyik

rendszerből a másikba vezető utat, és hogy lázadóan előnyben részesítik — egyes agyak számára ez tantaluszi kínt okoz — a fentemlített út utáni civilizáció leírását. Valamint az, hogy olyan társadalmakat festenek le, a megálmodott részletek legkifinomultabb ábrázolásával, amelyekben egy felsőbbrendű anarchia uralkodik egy teljes gazdasági kollektívizmuson, ami, mintegy csodaként bukkan fel a társadalmi konfliktusok nyomán, amelyeket kicsinyesen hangsúlyoznak a szerzők. S hogy egyébként félelmetes találékonysággal tanulmányozzák szerencsés leszármazottaink új pszichológiai komplexusait és komplikációit, az „Én”-ek soha nem látott bűneit és hallatlan erőnyeit szabad kibontakozásuk csúcán! Kicsit gyorsan haladunk a tennivalókban, megengedem, de miért kell tagadni a jelenlegi amerikai rendszerben a pszichikai eltömegesedés elleni hasonló szelepek hasznosságát? Fenntartani a lázadás és az eszme kicsi lángját a megfagyott lángú liberális Szabadságszobor tövében, — ez nem csekélység. Vajon nem járul-e ez hozzá cselekvő módon a jövő előkészítéséhez. A science fiction az esetek többségében jenki társadalom korpuszának neurotikus tünet csoportja kétségkívül, (de melyik fikció nem az, lévén mindenekelőtt „menekülés”?), de nemcsak ebből áll. Más és jobb jogcímei is vannak, mint a „menekülés”, vannak pozitív megnyilatkozásai és van jótekingony sugárzása. Mert a bűnügyi hősköltemények szenzációhajszoló kulturális fusermunkájával ellentétben — a belenyugvástól ellazult, tettetett féktelenséggel terhelt fickándozás szennyesünk mocskos levében — a tudományos regény végtelen lehetőségekkel bíró intellektuális ösztönző. Csak irányítani, polarizálni kell a józan ész szerint, hogy igen nagy pontosságú ideológiai eszköz váljék belőle. Ez alkalommal nem szólhatok rendkívüli poétikai, tehát humoros lehetőségeiről, sem arról a helyről, amelyet mostantól kezdve elfoglalhatna az új ember intellektuális poggyászában.

*(Sur la „science-fiction”. Esprit n 202. (Mai 1953.) Részletek)*

*(Fordította: Erdődy Edit)*

## *Felszólalás egy SF konferencián*

A SF-nek számos formája van, voltaképp egyik sem igazabb, mint a másik.

Az a SF-fajta, amilyent leggyakrabban írok és amiről ma Önöknek beszélek (már csak azért is mert ezt jelölték ki témámul) az, amely a közvélemény szerint is része az irodalomnak. Egyesek számára Kingsley Amis, akinek a neve szóba került itt, jelentette egyedül ezt a fajtát. Valóban ez az a SF-fajta, amelynek sok rajongója van, akár olyan példájára gondoljunk, amivel Bellamy próbálkozott a *Looking Backward*-ban, akár arra, amit H. G. Wells nyújt szinte minden írásában. Vagy újabban, Amerika történetének abban a nyomorúságos évtizedében, amelyet mostanában Mc Carthy-időszaknak nevezünk, ez a SF-fajta készített sok embert arra a megállapításra, hogy egyedül a SF jelenti ebben az országban a sajtószabadságot. Abban az időben, amikor elnökök és újságírók menedéket kerestek, kizárólag csak Edward R. Murrow, egy-két szenátor és az akkori SF-írók merték nyíltan megmondani, hogy hogy s mint vannak a dolgok. Mert mint akkor, most sincs a szó szoros értelmében semmi, amit a SF kiadványokban meg ne lehetne mondani, akár dicsérete legyen az valamely intézménynek, akár leleplezése. Nem tudok elképzelni olyan szent személyt, legyen az pápa vagy elnök, nem tudok elképzelni olyan intézményt, emberi magatartást, amely ne lett volna SF írásmű témája, a biztonság kedvéért többnyire allegorikus formában. Lehetséges, hogy azért beszélhettünk olyan szabadon, mert azok akik a szólásszabadságot el akarták fojtani, nem tudták, miről is beszélünk. De az olvasók tízezrei megértették az üzenetet és ma is megértik.

Nem szabad elfelejteni, hogy a SF szólásszabadsága az uralkodó rendszer vonatkozásában a teljes szólásszabadságát is magában foglalja. A SF írók között minden baloldalra esik egy jobboldali felfogású. Ez év elején jó illusztrációját láttuk a SF-társadalom többarcúságának, amikor két szokatlan hirdetés érkezett kinyomtatásra a *Galaxy* c. folyóirathoz. Az egyik címe ez volt: „Elle-nezzük az Egyesült Államok részvételét a vietnami háborúban”. Ezt nyolcvan-két SF-író írta alá és fizette, köztük vagy egy tucat élvonalbeli. A másiknak a címe: „Alulírottaknak az a véleményünk, hogy az Egyesült Államoknak Vietnamban kell maradnia, hogy az ország népével szemben vállalt kötelezettségét teljesítse.” Ezt hetvenkét SF-író írta alá, ill. fizette, közöttük ugyancsak tucatnyi élvonalbeli.

Számomra az egészben különösen az volt érdekes, hogy csaknem valamennyiüket eléggé jól ismerem ahhoz, hogy elképzeljem, milyen világot teremtenének ők, ha ehhez szabad kezet kapnának. Azt hiszem többségük azonos nézeteket vallana arról, hogy az emberi faj milyen világban éljen a következő

egy-két évszázadban. Ha valaki összevetné az egyik aláíró társaság véleményét a másikéval, azt hiszem, hogy egy fikarcnyi különbséget sem fedezhetnénk föl köztük. A stratégia választja el őket és nem az objektív tények. Ez okból és más okból is, igen nehéz általánosítva beszélni a SF-írókról, csak úgy, mint magáról a SF-ről. Mégis azt hiszem van közös, mindünket egyesítő tulajdonság, mégpedig az, hogy mi kérdezők vagyunk. Ez a tulajdonság keltette fel, legalább is bizonyos mértékig, érdeklődésünket a SF iránt és ugyanakkor ezt a tulajdonságunkat erősítette, ösztönözte tovább az, amit benne leltünk.

SF-írónak lenni azt jelenti, hogy az idő megszállottjának lenni. Meg kell próbálni előre látni, s nemcsak azt, hogy a tudomány és technika jóvoltából valószerűleg mi fog történni velünk, hanem meg kell látnunk mindennek a mellékhatásait és következményeit, sőt emezek másod- és harmadlagos származékait. Rá kell kérdezni mindenre — akár olyan alapvető intézményekről legyen szó, mint egyház, állam, család, akár csak hóbortokról, mint a miniszoknya vagy az űrkutatási program — és mindezt olyan megvilágításban, amelyet Harlow Shepley „Kilátás a Távoli Csillagról”-nak nevez.

Ebben az isten-szemmel történő emberlátásban, amely a SF-írónak megadatott, minden emberi intézmény, bármilyen megszentelt legyen is, az összes lehetséges világok végtelenjében pusztán egyetlen speciális esetté lesz. És a mostani tevékenység következményei, függetlenül attól, hogy esetleg nagyon is vonzónak tűnnek most számunkra, nyomon követhetően és elkerülhetetlenül katasztrófát eredményeznek. E tevékenységek egyike, amelyek magában hordozza végső kataklizmáját, a technika maga, mint ahogy az imént Isaac (Asimov) röviden rámutatott. A SF kiválóan megjósolja mindezeket a következményeket, kidolgozta a múltbelieknek mind a három változatát és úgy tűnik, a jövőre nézve is ugyanolyan pontosan fog dolgozni.

A technika első következménye az, amelynek boldogan fizetjük az árát, a magával hozott kényelem és kellem megnövekedése. A második már bosszúság: azok haragja, akik látják, a kellemet és kényelmet, de ők maguk nem érhetik el. A harmadik pedig környezetünk fokozatos és egyre gyorsuló tönkremenése. Jó néhány évtizede van már annak, hogy a SF-írók látják ezeket a következményeket a láthatáron derengeni. Wells *Alvója* (Sleeper) már olyan világra ébredt, amely mindezt tartalmazta. Wells képes volt már meglátni — és mi mind profitálunk ebből a megérzésből —, hogy a világ valóban javulhat, ahogy az idő halad előre; de ugyanakkor, amikor bizonyos aspektusokból javul — mint például a munkát megtakarító gépek, jobb táplálkozás, orvosság — más tekintetben viszont jelentősen megromlik. És valóban, így is lett.

Az imént beszéltem környezetünk megromlásáról. Nem volna szabad ezzel a megállapítással időt tölteni, mert hiszen a környezet ott van mindenki szeme előtt, mégis megdöbbenően kevés ember emeli rá tekintetét úgy, hogy meg is lássa. Folyóink szennyvízesatornák, tavaink fertőzést tároló medencék. — Nos, lehet, hogy van ebben túlzás, de kérem, ne higgyék, hogy sok. Ez a vélemény nem annyira az én véleményem. Sokkal inkább azoké, akiknek hivatása az, hogy megakadályozzák és ha lehet visszafordítsák ezt a tendenciát. Néhány hónapja tucatnyi szakembert hallgattam végig egy vízgazdálkodási technikai szimpóziumon Minnesotában. Egyik a másik után emelkedett szólásra s beszámolt arról, hogy mit próbált tenni saját hatáskörében, és egyik a másik után vallotta be kudarcát. Levegőnk olyan mértékben megromlott, hogy a fő kérdés az lett, vajon az általunk termelt széndioxid meg fogja-e olvasztani a sarki jeget és vízbe fullaszt-e valamennyiünket, vagy pedig a hasonlóan

hatalmas tömegben kibocsátott levegőszennyeződés, mint a korom és a pernye, fog-e annyi hőt leárnyékolni, hogy meg fogunk fagyni. Van egy harmadik iskola is, amely azt mondja, ez a két folyamat közömbösíti egymást annyira, hogy a levegő hőmérséklete körülbelül ugyanaz marad, de olyan mértékben fertőződik, hogy egyetlen fullasztó, toxikus gázzá változik, amely megfojt minket. Ezek az optimisták.

Volna csak elegendő terem és időm, elszórakoztatnám Önöket a bostoni fekete eső történetével, azzal a ronda füstköddel, amely olyan vastag volt, hogy a levegőszennyeződés elleni rendszabályokat nem tudták keresztül vinni. Nem lehetett látni a kémények tetejét és nem lehetett megállapítani, ki szennyezi a levegőt. Vagy az egykor oly szép folyók, amelyeken ma már Önök sem mernek motorcsónakázni, mert a szélvédő fölött fölfröcskölő víz megfertőzi Önöket. Zaj-ártalom; hő-ártalom; sőt, Isten ments szeizmikus kár, mert az ember műve az és nem az istené, amely földrengést hozott létre olyan helyeken mint pl. az Indián Síkságon, Bouldennél, Coloradóban.

Mindezek a dolgok a lépték hatásai. Mi egyszerűen lerohanjuk környezetünk roppantul nagy, de korántsem kimeríthetetlen forrásait kevésbé nagy, de fokozódó támadásainkkal. Ez a hatás alapján egy másik szennyező hatásnak tudható be: a túlnépesedésnek, a népesedési görbe megszaladásának.

A bolygónk felszínén található minden száz fontnyi élő anyagból — legyen az cethal, delfin, rőtivad, vagy baktérium — két fontot az emberi hús tesz ki. Ez viszont elkerülhetetlenül magával hozza a környezet tönkremenését, legalábbis így figyelhetjük meg. Úgy értem ezt, hogy elbúcsúzhatunk a bifstek-től és más hasonló jóktól; teljesen bizonyos, hogy még a mi életünkben elkerülhetetlenül be fog következni a tömeges éhezés, amely az emberiség százmillióit érinti majd és az elkerülhetetlent szó szerint kell érteni: semmiképp sem tudjuk megúszni. De ez talán túlságosan messze vezető téma, hogysem jobban bele-mehetnénk. Voltaképp még nem is tudjuk eléggé, milyen módon tesszük tönkre környezetünket ahhoz, hogy megmondhassuk, mi lesz a következménye. Nem tudjuk, hogy mennyi DDT-t önthetünk a földbe anélkül, hogy ki ne írjunk az összes rovarokat, amelyek beporozzák azokat a növényeinket, amelyek összetartják a talajt, megakadályozzák az árvizeket és táplálnak minket. Fogalmunk sincs, hogy milyen töménységben zúdíthatjuk a 2–4-D vagy más gyomirtót földjeinkre anélkül, hogy haszonnövényeinket tönkretennénk és valamennyien koplalásra kényszerülnénk. Nem tudunk ezekről semmit, és ne röstelljék, hogy Önök is így vannak, mert én sem tudok semmit és senki sem tud semmit. De annyi biztos, hogy olyan úton indultunk el, amelynek végén meglehetősen drágán fogjuk megfizetni ezekre és hasonló kérdéseinkre a választ.

Ha Önök úgy találják, hogy túl fekete képet festettem az emberiség jövőjéről — és arról, ahogy az emberiség ezzel az egyetlen rendelkezésünkre álló bolygóval bánik — nem fogok vitába szállni Önökkel. Csak azt kérem, jöjjenek vissza tíz év múlva és majd meglátjuk, hogy akkor is helytelenítik-e azt, amit mondtam. Én inkább azt hiszem, túlságosan szépítettem a dolgokat.

Ennyit arról, hogy mi mindent teszünk a világgal. Kétségtelen tény a már említett kényelem és kellemes állapot növekedése, amely akkor is érezhető, ha tudományt vagy technikát akarunk árucikk gyanánt vásárolni. Színes a TV, lökhajtásos géppel röplöhetünk Montago Bay-be, nagyszerű zenei előadások ragyogó sztereo lemezek — művelődés mindenkinek — csodás dolgok! De azért nem egészen mindenkinek! Nekünk, akik itt ülünk ebben a



teremben — igen, de nem mindenki másnak. Persze, fel lehet vetni a kérdést: valóban számítanak azok a „más” emberek? Ők úgy érzik, hogy igen. És tudják is, hogy mi mindenünk van nekünk, mert a modern távközlési technika egyik legnagyobb eredménye, hogy mindenki, mindenütt, szinte azonnal, közvetlen kapcsolatba léphet mindenkivel. A kínai parasztoknak van a kommunában rádió-készülékük, a Bedford-Stuyvesant-i négereknek van TV-jük. Megkívánják mindazt, amink nekünk van. És talán nem lesznek nagyon finnyások a megszerzés módjában. Ha nem tudják megkeresni a rávalót, azt akarják majd, hogy adják nekik ingyen. Ha nem tudják ingyen adni, talán majd elveszik.

Kérem, ne gondolják, hogy bármiféle erkölcsi ítéletet mondok. S azt is kérem, hogy mások se ítélkezzenek. Nem lehetetlen az ember számára, hogy szembehelyezkedjék a társadalmi erőkkal — Krisztus is megtette, Buddha is megtette, és még jóegynéhányan megtették ekkor vagy akkor, valamilyen alkalomból. De ez nem könnyű dolog, és nem is általános. Nagy általánosságban az emberek azt teszik, amit társadalmuk sugall nekik. A mi társadalmunk azt mondja nekünk, hogy nagyon kívánjunk bizonyos dolgokat. Nem véletlen, hogy az amerikai zavargásokban a fosztogatások során éppen azokat az árukat ragadják el, amelyeket a TV lehangosabban propagál. Társadalmunk azt mondja nekünk, hogy kívánjunk jó iskolákat, jó otthonokat és jó munkákat — mi mind, valamennyien, még a szegények is, még a néger szegények is. Ha remény van arra, hogy néhány fehér üzletének a felgyújtása árán hozzájuthatnak ezekhez a dolgokhoz, valakik majd föl is fogják gyújtani az üzleteket.

Még mérgesítheti ezt a kényszerhelyzetet az, amit a szociológusok kulminációs effektusnak neveznek — ez az, ami a gyerekeket fogja el karácsony estéjén — mert most a jó élet valóban szinte kézzelfogható közelségben van mindenki számára. Minél közelebb ér valaki az áhított célhoz, annál jobban vágyik rá. Add uramisten, de most mindjárt! Remény nélküli emberek soha sem csináltak forradalmat. Ma van remény. És itt is vannak koncentráló és gyorsító hatások, amelyek tovább nőnek, fejlődnek. A feketék összecsoportosulnak; a fehér szegények ellencsoportosulnak. A szemetesek sztrájkolni fognak, amíg annyit nem keresnek, mint a rendőrök, a rendőrök sztrájkolni fognak, míg nem keresnek többet, mint a szemetesek. Nagyon jól tudom, hogy ezek a tények nem lényegesek az akadémiák elzárt csarnokai számára, ahova az ilyen zaj soha be nem hatol. De ez a harag, amit a technika teremt, valamennyiünket érinti, még azokat is, akik azt gondolták, hogy mi sebezhetetlenek vagyunk.

Nos, ezek a fejlődés másod- és harmadrendű derivátumai, amelynek megvitására igazán egyedül a science fiction alkalmas. Jómagam is megtárgyaltam jónéhányat egyik vagy másik történetemben, már amennyire tőlem telt. Sokan csinálták már gyakrabban és talán jobban is, mint én. Újból mentegőznöm kell, hogyha egy kellemes vasárnap délutánt elrontottam fekete képeimmel, de csak azt mondhatom, hogy bizonyos körökben — mind SF, mind tudományos körökben, megjegyzéseimet nem tekintették pesszimiztának. Ellenkezőleg, bizonyos körökben engem naivnak tartanak.

Ez a körülmény, hogy naivnak tartanak engem, végre visszavezet minket a SF irodalom egy speciális fajtájához, amely a társadalomszemlélet irodalmának egy része, s amivel én ezt a felszólalást kezdtem. Mivel eléggé optimista vagyok ahhoz, hogy úgy érezzem: azáltal, hogy tudjuk, hová jutunk, képessé tudjuk tenni magunkat arra, hogy túléljük ezeket a kríziseket, saját

területem adta önbizalommal hiszem, hogy a SF adja az egyik legjobb, és bizony a legrugalmasabb módszert annak kivizsgálására, hogy hova fogunk jutni. Nem hiszem, hogy reálisan egyetlen veszélyt, vagy zűrzavart is elkerülhetnénk abból, ami előttünk van. Persze, mint magától értetődő kérdést, Önök fölvetetik: „Hát akkor meg mire jó tudni, mi fog történni, ha megakadályozni nem tudjuk?”

Én azt hiszem van haszna, még hozzá igen fontos ez a haszon. Gondoljunk a gyerekszülésre. Ha egy asszony terhes lesz, teljes tudatában van annak, hogy úgy kb. kilenc hónap múlva jó egynéhány órán fog keresztül menni, amelyet egyetlen általam ismert anya sem nevezett valami kedélyes élménynek; de, annak ellenére, hogy nincs mód arra, hogy a gyermekszülés kínját-szorongását kikerüljük, van bőven mód arra, hogy könnyítsünk rajta. És első lépésként, érzéstelenítést és altatást megelőzően, fel kell mérni a helyzetet és szembe kell nézni vele. Nekem úgy tűnik, hogy az emberi nem jelenleg olyan vajúdás-féle állapotban van, lassú és nehéz állapot ez, és semmit sem látunk a kimenetelből. De az is úgy tűnik nekem, hogy amit közös erőfeszítéssel világra hozunk, újfajta ember lesz újfajta világban. És ez a processzus egyrészt elkerülhetetlen, másrészt kívánatos is.

Nem állíthatom, hogy kristály-gömböm valami nagyon világos képet adott volna nékem arról, hogy milyenek is lesznek a következő évtizedek. Nem is várom, hogy az emberi élet következő színhelye Utópia lesz, oly értelemben, hogy a szenvedésnek és félelemnek vége szakad. Én csak azt várom — talán jobb szó: remélem — hogy a szenvedést és a félelmet más okok indítják, és más síkon működhetik majd, mint a mi korunkban. Oly távolian a mienktől, mint ahogy a mienk távol esik az australopithecusétól. Önök alkalmasint észrevették, hogy nagyra tartom H. G. Wellst, mind prófétai, mind úttörői minőségében és ebben a vonatkozásban is ugyanazt megírta már előttem, amit éppen ki akartam fejezni: „Eleget szenvedtünk már, mint az állatok. Itt az ideje, hogy elkezdjünk ember módra szenvedni.”

*(Extrapolation, Vol. 10, N. 2., May 1969. Ed. by Th. D. Clareson)*

*(Fordította: Sz. Zehery Éva)*

## Válságban a Wells-követők

Amikor könyvemben abból a kijelentésből indulok ki, hogy ezt a világot a science fiction csinálta, akkor sem a Verne-, sem a Wells-követők álláspontjára nem helyezkedem. Leginkább mégis a Verne-követők elképzeléseit látjuk valóra válni — és csak túl későn ébredünk föl az elszennyeződés, a túlnépesedés és a Bomba gyors közeledésére, hogy realizáljuk: túl kevés Wells-követő akad a világ politikai vezetői között. Elmes szerkezetecskék és trükkök, televízióink, repülőgépeink és űrhajóink, ezek azok a dolgok, amikben Verne örömét lelné. De többre van itt szükség mint egy ilyen feltalálósdira, ha meg akarjuk oldani a legközelebbi 3 évtized egyenletét.

Szeretném újólá tisztázni, hogy amikor én a „wellsi” kifejezést használom, nem azt értem rajta, amit Wells-féle szocializmusnak neveznek. Csak abban az értelemben használom, amennyiben H. G. Wellsnek a science fiction területén érvényesített irányát jelenti, vagyis azt az elvet, hogy a szociológia és az emberi kapcsolatok ötvöződése a modern tudománnyal szükséges tartozékai a science fictionnak. A Verne-követőt én lényegében olyan valakinek nézem, aki a hatalmon levő rendszer status quóját elfogadja, a Wells-követőt pedig olyannak, aki természetesnek tartja, hogy a társadalmi viszonyok a tudományos fejlődés alkalmazásával ill. nem alkalmazásával együtt megváltoznak.

A mostani science fiction világában főként a Wells-követők vannak válságban. A Verne-követő nem gondolkodva megy tovább, csak úgy mint eddig. De a társadalmi felelősségtudattal terhelt író zavarja a XX. század említett hármas sorompója. Mivel mi napról-napra e három borzasztó kihívás között élünk, és mivel a wellsi emberek, tisztában lévén ezek jelentőségével, egyre inkább érzik a tiltakozás hatástalanságát és képzeletviláguk sokkal érzékenyebb a végső katasztrófák előrevetődő árnyéka iránt, ők azok, akik rémületet és hisztériát tükröznek műveikben.

Való igaz, nehéz a fától meglátni az erdőt. Szellemi tekintetünket olyan jövőre kell szögeznünk, amely napról-napra kevésbé lesz látható. Jövőnk — mármint az úr felé orientálódó emberiség, a végtelenbe kitárulkozó, planétáris kötöttségéből kitörő ember jövőjét — a 30-as és 40-es években sokkal tisztábban véltük látni. Most, hogy ténylegesen elértük a Holdat, a jövő küszöbének átlépésekor a hármas válság, amely a Föld látóhatárán tornyosul, elfelhősíti a kilátást és a sötétedő árnyékban csak lelki szemünkkel látunk. Amit a napról-napra forduló színen láthatunk, az a legközelebbi években bekövetkezhető katasztrófa képe.

Az eredmény megmutatkozott a science fictionban. Sokan, akiktől azt várhattuk, hogy az eljövendő dicsőségekről fognak harsonázni, a pusztulás

hollóivá váltak. A katasztrófa kiáltásai visszhangoznak írásaikban. Ennek a pusztulás-síratásnak egyik legjobb példája éppen akkor került kezembe, amikor könyvem ezen részén dolgoztam. A kiadó előszavából való az a részlet, amelyet Robert Silvenberg *Dark Star* című komor science fiction antológiájához írt, s amelyet idézek:

„Ha az írónak esetleg az a meggyőződése, hogy az emberi civilizáció rákos daganat, amely egy planétát már csaknem elfogyasztván arra törekszik, hogy a többi bolygóra is áttérjedjen, nem szabad olyan írásművet alkotnia, amely hozsannát zengene a bátor asztronautáknak és kozmonautáknak... Ha az író úgy hiszi, hogy az ember figyelemre méltó teljesítményei ellenére mégis selejtes, zavaros, potenciálisan veszélyes karakter, legalább annyira démon, mint angyal, akkor az író óvatos az emberi tettek dicséretében.

Egykoron a science fiction zömét kedélyes Rotary-Club tagok írták, akik vidáman átugrottak egy kicsit a kedves jövőbe. Ez az 1930-as években volt, amikor a jövő még meglehetősen jó képet mutatott (különösen a jelennel szembe állítva), és az 1940-es években, amikor úgy tűnt, hogy a bestiális Tengely legyőzése megnyitja a kaput az Utópia felé. Am ennek a jövőnek jó darabjáról föllöbbent már a fátyol, a SF ártatlanságok ama napjai óta, és ami láthatóvá vált, nem valami lelkesítő... Az 1938-ban írt fantasztikus „1963”-at összevetvén a valódi 1963-mal a SF-írók beleszédültek a sötét látványba. A színes televízióról zengett himnuszok jelentősége csökken, mivel a képernyőt gyakran azoknak a vére festi vörösre, akik legjobbjaink voltak.”

Röviden, az utópisták átadták helyüket az antiutópistáknak. Az utópiának mindig az volt a célja, hogy az emberiség előtt felmutassa jobbik oldalunk lehetőségeit. Az antiutópisták azokat képviselik, akik eljutottak odáig, hogy tagadják a jobbik rész győzelmének lehetőségét. Ők az örökös kudarc látványát tárják az emberiség szeme elé.

Az ember makacs és komplex vadállat. Csak emlékeztetnem kell magamat arra, hogy ez az agresszív, tervezető, képzelőerővel megáldott teremtmény minden hibájával egyetemben él ezen a bolygón már sok millió éve és ez alatt az idő alatt a természet minden ismert csapását túlélte: éhínséget, aszályt, földrengést, árvizet, jégkorszakokat, járványokat, vadállatokat és saját fajtájábóliek támadásait, és még mindig csodákról álmodik, hogy újabb felfedezésekkel szolgálja utódait és dédelgeti a művészetet, a szépet és a dalt, türelmesen dolgozva sivár napok egymásutánján át az egyre nagyszerűbb és égiebb Utópia látomásai felé. És ez a bestia nem fogja hirtelen abbahagyni a millió évek alatt kialakult haladást csupán a következő 30 esztendő előrevetődő sötét árnyai miatt. Az utópia-szerkesztés a mi világszínpadunk egy része. Az utópia lebecsülése mindig a nyúlászívűek és az álpróféták pánikba esését jelzi. A gondolkodó állat csodás komplexitását tanúsítja mindez. Az is tény, hogy az antiutópia látomása sohasem rendelkezik akkora erővel, hogy megmozgassa az ember-tömegeket, míg az utópista koncepciók rendszerint képesek erre.

Mivel ez a helyzet, az ilyen nyomasztó látomásokat, amelyeket a science fiction alkalmanként tárgyául választ — pl. világvége — inkább figyelmeztetésnek kell venni, mint komoly jóslatnak. Vigyázzunk erre vagy arra a veszélyre — ha bizton el akarunk jutni kozmoszbeli kikötőnkbe.

*The Universe Makers (Science Fiction Today) Harper and Row (N. Y. London) 1971. 80—85.*

(Fordította: Sz. Zehery Éva)

## A Sci-Fi köréből

**Marcel Schneider: La littérature fantastique en France.** Paris, 1964. Fayard „Les Grandes Études Littéraires”, 425.

Marcel Schneider vaskos könyve az első olyan mű, amely a történeti összefoglalás igényével tárgyalja a francia fantasztikus irodalmat, illetőleg, hogy pontosabban fogalmazzunk, a francia irodalomban fellelhető fantasztikus elemeket és témákat. Hisz fantasztikus irodalomról, mint „műfajról” csak alig másfél évszázada beszélhetünk — a fantasztikus próza voltaképeni megalapítója E. T. A. Hoffmann, és első „manifesztuma” Charles Nodier 1830-ban megjelent tanulmánya (*Du fantastique en littérature*) — Schneider azonban vizsgálódását már a középkori francia regénynél kezdi.

A szerző fantasztikumon kizárólag az irracionális fantasztikumot érti, így nem foglalkozik azokkal a műfajokkal, amelyek valamilyen módon a tudományhoz vagy akár valamilyen tradícióhoz — legyen az vallási, ezoterikus, okkult stb. — kapcsolódnak. — Igazi, — „lényegi fantasztikumnak” azt tartja, amit a képzelet szült, és csak a képzelet, az álmok törvényeinek engedelmeskedik, tehát azt, ami „alogikus” vagy inkább „prelogikus”, és semmilyen jelenségnek nem keresi az okát vagy magyarázatát. Ebben a megfogalmazásban a fantasztikus irodalom a tág értelemben vett realista — valóság — irodalom ellentétlusa, úgynevezett párhuzamos irodalom. A fantasztikus irodalmat a hermetikus költészethez hasonlítja. Olyan művek sorolhatók csak ide, amelyek elutasítják a külső valóságot, s csak egy belső öntörvényű világot fogadnak el, és tartanak fontosnak, olyat, amely — Proust szavaival — a horizonton túl van. Schneider tehát ezek szerint természetesen sem a Jules Verne-féle, sem pedig a science fiction irodalmat nem tartja fantasztikusnak.

Schneider nem veszi észre, hogy a fantasztikus irodalom megszületése a múlt

század első felében milyen szoros összefüggésben volt a polgári társadalom bekövetkező válságának első jeleivel. Forrása ugyanott van, ahol a romantikáé, de úgy fordul el a polgári valóságtól, hogy egyúttal teljesen tagadja a valóságot is. Így válik rendkívül ellentmondásos formában a fokozatosan elembertelenedő, csak a pénz és a technikai fejlődés törvényeinek alávetett társadalmi valóság tagadásává.

A szerző azonban kiemeli a fantasztikus irodalmat a történelmi és társadalmi környezetből, ezért kényszerül arra, hogy párhuzamos irodalomnak nevezze, amelynek igazi értői a nagyvárosok remetéi, a belső emigrációban élők, a materialista civilizációtól megcsömörlöttek, azok, akik befelé élnek, s elnyomott vagy éppen eltitkolt vágyaikat a fantasztikumban kívánják fel szabadítani és feloldani.

A fantasztikus irodalom szembeállítás a valóság irodalmával mindenképp helytelen. A modern fantasztikum nemcsak egyszerűen a világtól való elfordulást jelenti, hanem örököse és folytatója az emberiség régi nagy mítoszainak, az irodalmakban mindig fellelhető csodás elemeknek és a mesének.

A fentiekben a mű elméleti alapállásával és végső következtetésével vitatkoztunk. De vitathatatlan értékeiről is szólnunk kell. A szerző — egyébként féltucat sikeres fantasztikus regény írója — finom tollú esszéista, és mestere a rendkívül világos, franciás műelemzésnek. Könyvében kilenc évszázadon át követi a fantasztikus témát a francia irodalomban, és vizsgálat alá veszi a külföldi, elsősorban német, angol és amerikai hatásokat is. Nem eszméletörténetet akar adni, hanem a fantasztikus irodalmi témák és művek módszeres, időrendi elemzését. A kevésbé ismert művek esetében ismerteti tartalmukat.

A mű első részében, ahol a fantasztikus irodalom előzményeit tárgyalja, újszerű és új szempontú elemzéseket olvashatunk több középkori, reneszánsz és barokk műről. Különösen figyelemreméltó a Grál-

legendával foglalkozó fejezet, a szerző szerint ugyanis ez a legenda a középkor egyetlen valódi fantasztikus mítosza.

A mű gerincét természetesen a XIX. századi fantasztikus irodalom (E. T. A. Hoffmann, Edgar Poe és Nodier, Nerval, Mérimée, Lautréamont, Balzac, Villiers de L'Isle-Adam, Maeterlinck stb.) műveinek elemzése alkotja. Ebben a korszakban a lehetőségekhez mérten a teljességre törekedett, bár elmélyültségben és a tudományos módszer alkalmazásában meg sem közelíti Pierre-Georges Castex alapvető munkáját a múlt századi francia fantasztikus elbeszélésekről (*Le Conte Fantastique en France de Nodier à Maupassant*. Paris, Corti, 1951.); ezt a munkát egyébként Schneider állandóan idézi.

A XX. századi fantasztikus irodalom bemutatása kissé elnagyolt és felületes, e korszak tárgyalásában mutatkozik meg legjobban a mű irodalomelméleti megalkotatlansága. A legérdekesebb talán a „diabolizmusnak” szentelt fejezet. Ebben, meglepő módon, Bernanos és Julien Green regényeiben felfedezi a fantasztikus elemet, és ez az új meglátás átfogóbbá és mélyebbé teszi a művek megértését. (Ugyanakkor azonban Alain-Fournier *Le Grand Meaulnes*-jét hasonló módszerrel megfosztja minden költőiségétől.) A XX. század fantasztikumában érthetően a legfontosabbnak a szürrealizmus hétköznapiokból is csodát varázsló irodalmát tartja, de részletesen értékeli ebből a szempontból az abszurd drámát és az új regényt is.

Schneider könyve igen olvasmányos. De mivel borotvaélen táncol az ismeretterjesztő és a tudományos igények között, mindkét tábor olvasói elégedetlenül tehetik le a *La Littérature fantastique en France*-ot. Igazán nagy érdeme annyi, és ez nem lebecsülendő, hogy fölcsigázza az érdeklődést a kérdés iránt.

BENE EDE

**Ion Hobana: Viitorul a început ieri.** Bucuresti, Editura Tineretului, 1966.

A *jövő holnap kezdődik* címmel a szerző antológiát állított össze a francia tudományos-fantasztikus irodalom megismertetése céljából. Módszere az, hogy rövid történeti áttekintést ad, majd pedig román fordításban közli azoknak a műveknek a részeit, amelyeket a legérdekesebbnek tart.

Az előfutárok között Cyrano de Bergeracot, Voltaire-t, Louis-Sébastien Mercier-t és Restif de la Bretonne-t sorolja fel, a XIX. század írói közül Lamartine-t, Victor Hugót, Erckmann-Chartiant. A XIX.

század második felében különösen Edmond About-nak tulajdonít nagy jelentőséget, akinek *A leszakított füllő ember* című regénye 1861-ben jelent meg, tehát Verne első munkái előtt. Ez a regény, amelyet az első valóban tudományos-fantasztikus írásnak tekint a francia irodalomban, Marbot báró napóleoni generális újjáélesztését meséli el. A generális 70 éves korában is fiatal marad, végül maga veszi észre a szubjektív és objektív idő közti különbséget és mond le arról, hogy éljen. A másik szerző, akinek nagy jelentőséget tulajdonít ebben a korban Albert Robida, akinek *Husadik század* című, 1883-ban megjelent regényéből idéz részleteket, amelyek az 1952-es Párizst próbálják leírni. Ide sorolja Villiers de l'Isle-Adam *Égi plakát* című írását is, amely a kapitalizmus irónikus bemutatása. Az igazi tudományos-fantasztikus írók közé tartozik J. H. Rosny aíné, Maupassantnak egyik 1889-es, kevéssé ismert munkájából, a *Mars-béli ember*ből idéz. Verne persze megkapja az öt megillető megbecsülést, sőt Tristan Bernard is, akit a Föld és a Mars közötti összeköttetés izgat.

Érdekes, és ezt kritikaként is mondom, hogy a szerző nem foglalkozik Anatole France-szal, akinek irónikus vagy poetikus utópiái nem teljesen függetlenek a technikai fejlődéstől sem. Kérdéses, hogy a tudományos-fantasztikus irodalmat el lehet-e választani oly mértékig az utópikus regénytől, mint ahogy azt a szerző teszi, aki e tekintetben egyébként maga sem következetes.

Amikor a XX. század tudományos-fantasztikus irodalmáról beszél, Guillaume Apollinaire-rel kezd, akinek *Dr. Cornelius* című regényéből idéz, de itt is csak azokat a részeket emeli ki, amelyek a tudományos kísérletekkel állnak összefüggésben. Alfred Jarry-tól a *Szuper-férfi*ből csak egy fejezet érdekl, amely a szerző tudományos fantáziájára utal. Igazságot kíván szolgáltatni Gustave Le Rouge-nak, akit a francia irodalomtörténet nem tart számon. Az újabb szerzők közül André Maurois-t, René Barjavel-t, Francis Carsac-t, Jacques Sternberget, Gilles-Maurice Domoulint, Jimmy Guieu-t, Y.-F.-J. Longot, Gérard Kleint, Jean-Louis Curtis-t, Pierre Gamarra-t, Jean Paulhac-t, Michel Demuth-t emeli ki.

A munka jó áttekintést ad a francia science fiction irodalomról. A szerző kitűnően tájékozott, nem elégszik meg csak a történelmi adatok közlésével, hanem irodalmi és tudományos megjegyzéseket is tesz. Bibliográfiája hasznos útmutatást ad a tudományos-fantasztikus irodalommal foglalkozóknak.

KÖPECZI BÉLA

**Pierre Versins: Outrepart — Anthologie d'Utopies de Voyages extraordinaires et de Science fiction, autrement dit, de Conjectures romanesques rationnelles.** Paris—Lausanne, (Editions L'Age d'Homme S. A.) 1971. 237.

A regényes és racionális feltételezés bármely korban és bármely műfajban olyan fikciót hoz létre, amilyenek az utópiák, a különös utazások és a tudományos-fantasztikus elbeszélés. Versins, a science fiction svájci szakértője és apostola, tehát azok közé tartozik, akik nem tesznek különbséget a történeti, műfaji vagy tudománytörténeti kritériumok alapján a minden feltevés jellegű fikciót egy kalap alá vesznek. Ennek a felfogásnak logikus következménye, hogy Versins antológiája a Gilgames-eposz ékírásos agyagtábláin talált kalanddal kezdődik (a halhatatlanságot kereső Gilgames útja Utnapistimhez, IX—XI. táblák), majd a Diodorosz Szikulusz gyűjteményében regisztrált műkivonatokig. Itt azonban egy elgondolkodtatóan nagyterjedelmű hiátus következik: kb. ezer esztendőn keresztül nem törődik az európai ember a különös utazókkal és a mesés világokkal. (Versins a kereszténység elutasító magatartásának, közelebbről Agoston merev ítélete hatásának tulajdonítja ezt.)

Az antológia XIII. századi szöveggel folytatódik, a nagy utazó és hazudozó Marco Polo egyik híres geográfiai hazugságával: a Hímek és Nöstények szigeteinek leírásával. Innen kezdve Versins képekkel is színesebbé teszi gyűjteményét: elsőnek egy Dürernek tulajdonított, Daidaloszt és Ikaroszt ábrázoló metszetet közöl. Morus *Utópiája* előtt a fantasztikum segítségével szült „földrajzi” csodavilág képviseli a műfajt, de még Rabelais is effélével szerepel. Bár már Rabelais is azt tervezte, hogy Pantagruelt a Holdra küldi, a műfaj új korszakának kezdetét a holdutazások elszaporodása jelenti. Vannak ezek közt politikai pamfletek, angol püspöktől és nagyhercegnőtől származó „útleírások”, de ide tartozik Kepler *Somniuma* és a nagy-orrú hős, Cyrano műve is.

A XVI. századtól száporán követik egymást utópiák (Campanella, Francis Bacon a leghíresebbek szerzőik közt), különös világok, országok, szigetek és kontinensek leírásai — köztük valóban létezőké is, de kitalált és jelképes, szatirikus vagy eszményi lényekkel és intézményekkel benépesítve (Atlantisz, Grönland, Ausztrália, Formosa, Antarktisz), azután földalatti és állati (majmok, hangyák uralmát mintázó)

birodalmak, repülő és hátsó felükkel beszélő emberek, egy szóval, csaknem minden olyan ötlet, amely a XX. században is újra meg újra feltűnik a fantasztikum bejárhatatlan univerzumában.

A válogatás ugyan csak a XVIII. századig megy el időben, de itt már csaknem kizárólagosan francia szerzőket mutat be a pár oldalnyi szemelvényekkel. Feltűnően hiányoznak a németek. De, emlékeztetve arra a definícióra, amely a regényes és racionális feltételezés fogalmában rejlik, s amellyel Versins az i. e. III. évezredből származtatja a science fictiont, joggal hiányolhatjuk ebből az összeállításból Swiftet is és sok-sok más szatirikust.

Ez az antológia tehát semmiképp sem tekinthető teljesnek, még a maga szabta kritériumokkal mérve sem. Úgy tűnik, Versins, aki szenvedélyes gyűjtője és kutatója a műfajnak — dokumentumaiból Rovray-ben múzeumot alapít éppen — inkább csak apostola a science fictionnak — a svájci rádióban is rendszeresen prédikál róla — mintsem tudományos rendszerezője. Antológiája is csak érdeklődést ébresztő csemegék hevenyészett, koncepciótlan kirakata.

M. P.

**Robert C. Elliott: The Shape of Utopia — Studies in a Literary Genre.** The University of Chicago Press, 1971. 158.

A könyv címe félrevezető: a California Egyetem professzora nem az utópia formájával, még csak nem is az esztétikájával (mint egyik tanulmánya címe mondja) foglalkozik tanulmánysorozatában, hanem az utópiák eszmei struktúrájával, illetve ennek az eszmei struktúrátipusnak fő vonásaival és történeti változásaival.

R. C. Elliott alaptézise, amelyet Engels-től Anatole France-ig összegereblyezett aforisztikus megjegyzésekkel, de voltaképp érdemben minden tanulmányával igazolni próbál, abban summázható, hogy az utópiának elválaszthatatlan része, szerkesztő komponense, mintegy *fonákja a szatíra*: az utópia, vagyis az eszményi közjólét vágyálma vagy nosztalgikus emléke mindig együtt jár az aktuális, jelenvaló realitás burkolt vagy nyílt bírálatával, olykor teljes elítélésével. (Hogy ennek a látszólagos közhelynek a hangsúlyozása nem felesleges, arról bárkit meggyőzhet egyetlen felületes bepillantás is a szakirodalomba: sokan választják élesen külön a „tisztá” utópiákat a szatirikus jellegűektől, még műcsonkítás árán is.) A híres utópiák

Morus Tamástól Aldous Huxley-ig különböző arányokban, változatos szerkezeti megoldásokban tartalmazzák ezt a két gondolati és szemléleti elemet. (Ennyiben van szó a tanulmányokban az utópia „alakjáról” és esztétikájáról.) Elliott ennek az általa erőteljesen hangsúlyozott tézisnek az alapján sorol az utópiák közé olyan műveket is, amelyeket hagyományosan — bár nem feledkezve meg utópisztikus vonásukról — inkább társadalmi satírák, esetleg államregények kategóriájában szoktak emlegetni, pl.: Swift *Gulliverjét*, sőt — ő is él a műcsonkítással — olyan műrészleteket is, amelyen Hésziodosz *Munkák és napok* című tanító költeményének az aranykorról szóló passzusa.

Az aranykor-mitosz egyébként is fontos szerepet kap Elliott utópia-konceptiójában, különösen annak genetikai részében. Szellemesen bizonyítja, hogy az aranykor-mitoszok virágzása idején az eszményített közjólét gondolata nem előre vetített vágyálomként, hanem múlt homályába vetett, egykor volt valóság emlékeként és nosztalgikaként jelentkezik a nyugati civilizáció emberének tudatában. Ez a nosztalgikus utópia ölt testet az ókori szaturnáliákban, sőt még a középkori karnevál-jellegű ünnepeken is, pl.: a párizsi Bolondok Ünnepeiben, vagy a londoni (Bacon által a *Gesta Grayorum*-ban leírt) januári karneválban. Ezekben a vidám, bolondos ünnepekben a satirikus oldalt a felfordult világ jelenti, az, hogy ideiglenesen (egy napra) az egész társadalmi értékrend tótágast áll — az állam és az egyház szakrális intézményeit féktelenül kigúnyolják —, az utópisztikus, de itt emlékező, nosztalgikus utópiát viszont az az egyenlőség és jólét, amely, ugyancsak ideiglenesen, valósággá válik bennük: a szegények ehettek-ihatnak, kiöltöznek és maguk közül királyt választanak. Az utópia tehát, állapítja meg Elliott, az aranykor-mitosz szekularizációja. Ez ugyan szellemesen hangzik s termékenynek látszik, de nem szabad szószerint venni, mert akkor nyomban igazolhatatlan szellemtörténeti bűvészkedésé silányul; Elliott gondolatát csak analógiás értékűnek kell tekinteni.

Saturnus (és Kronosz) azonban a halálnak és a betegségnek a jegyeit is magán hordja, s így a félelmet is megtestesíti. Az újabb utópiákban, fejtegeti Elliott az ún. anti-utópiák, vagyis a negatív jövőképek (Zamjatin, Orwell, Huxley) kapcsán, a félelem az erősebb, a rettegés attól, hogy az eszményi társadalom euklidészi racionalizmussal kímélt, merev rendje megfojtja a szabadságot. Boldogság szabadság nélkül, vagy szabadság és tudás a szenvedés árán: ez a dilemmája a modern

utópiának, amely Dosztojevszkij Nagy Inkvizitorának szavaiban (Karamazov fivérek) rémlik fel először: a tömegek szabadság nélküli boldogsága kerül ott szembe az uralkodó elitnek a tudásban rejlő szenvedés árán birtokolt szabadságával. Elliottnak ez az elmélete még súlyosabb problémákat rejt, mint az előző, hiszen első pillantásra is nyilvánvaló (de a szerző nyíltan is leírja), hogy a kommunizmus megvalósulóban levő „utópiája” váltja ki a nyugati értelmiségben (és a szerzőben) ezt a félelmet. Nagyon tanulságos, hogy Elliott számára a kapitalista civilizáció belső törvényeiből kisejtlő fejlődés és jövőkép, a teljes elembertelenedés lidérenyomása elhomályosul s csak itt-ott rémlik elő: az anti-utópiák meghaladásaként jellemezhető újabb művek (Huxley: *Island*, Skinner: *Walden Two*) elemzésében. S ez könyvének általános mérlege: valódi problémák érzékeny megragadására tett kísérlet, amelyet eltorzítanak a korlátolt politikai előítéletek és a sekélyes ideológiai és filozófiai nézetek.

MIKLÓS PÁL

**H. Bruce Franklin: Future Perfect. American Science Fiction of the Nineteenth Century.** Oxford University Press, 1966. New York. 402.

Az antológia témáját az alcím pontosan tartalmazza. Rövid bevezető után a szerző figyelmet érdemlően két részre osztja könyvét. Az első rész cím: *Hawthorne and Poe*. A második: *Explorations*. A második ilyen alcímre tagozódik: Az automata, Csodálatos találmányok, Orvosok, A psziché mélyébe, Utazás a Térbe, Utazás az Időbe. A szerző módszere az, hogy a bemutatott 21 novella elé bevezető tanulmányokat ír, s ezek a tanulmányok összességükben kitűnően átfogják a XIX. századi amerikai sci-fi irodalom egészét.

A gyűjteményben különösen élvezetes a klasszikusok (Hawthorne, Melville és Poe) novellái.

A szerző habozás nélkül a science fiction közé sorolja az utópiát. (Még arra a kevésbé ismert tényre is felhívja a figyelmet, hogy ez az internacionálissá vált kifejezés Morus szójátékán alapul, ti. „eu-topia” — „jó hely”, „ou-topia” — „nincs, nem létező hely”; utópia tehát a kettő közül az, amelyik az „e” vagy „o” betű hozzágondolásával jobban tetszik.) Utópiák szerepelnek mind a térben, mind az időben tett utazásokban, sőt „a pszichébe való hatolás” alá sorolt írásokban is. Mert utópia a gondolatolvasók csodálatosan szép emberi életét élő szigete (Edward Bellamy: *To whom*



*This May Come*), utópia a predestinált életüket teljes tudatos előrelátással boldogan leélő Mars-lakók története (Edward Bellamy: *The Blindman's World*; ezek mi vagyunk, földiek, akik csak a múltat látjuk, jövőnk felé „vakok” vagyunk), és az a Golding-ot anticipáló, nyersségében is meghatározó szerelmi történet (Stanley Waterloo: *Christmas — 200000 B. C.*), valamint az optimista hangvételében is rossz szájtíz hagyó majdani 8000 év multáni életünk (William Harben: *In the Year Ten Thousand*.) Ez a „nagyszerűnek” titulált, vegetariánus, igaz háborút sem ismerő és egy nyelvű, de betű nélküli, póffeszkedően öntelt kor, Madách-i előítélettel töltheti el az olvasót. A pszichológiai történetek, mint Thomas Wentworth Higginsoné (*The Monarch of Dreams*) és Ambrose Biercéé (*A Psychological Shipwreck*), a negyedik dimenziós eltűnések történetekről reménytelen mélységeket és távlatokat nyitnak meg. Fitz James, O'Brien (*The Diamond Lens*) meséjében egy Jókai-mese párját kapjuk: a hős, mikroszkópjával egy vízcseppben „Animulá”-nak becézett ici-pici kis nőcskét fedez föl, beleszeret, s a vízcsepp kiszáradásával a pici szépség megsemmisül, a mikroszkóp és a hős szíve egyaránt összetörik.

Mark Twain sem maradt ki (egy technikai krimijét olvashatjuk) ebből a jól összeállított könyvből.

Sz. ZEHÉRY ÉVA

**Юлий Кагарлицкий: Хэрберт Веллс — Очерк жизни и творчества.** Изд. Худ. Лит. М. 1963. 280. *Népszerű monográfia H. G. Wellsről.*

Kagarlickij H. G. Wellsről ugyan nem „tudományos” művet írt, könyve mégis rokonszenves olvasmány, mely oldott stílusban elkalauzol bennünket a nagy angol science fiction író életének főbb állomásain és műveinek szerteágazó témájú roppant gazdag világában. Könnyűnek nem mondható feladatának a szerző oly módon tehetett eleget, hogy az író életének és alkotói pályájának főbb eseményeit időrendi tengelyre tűzte, s néhány, az oeuvre leglényegibb jellegzetességeinek megvilágításához szükséges elvi támpontot választott ki. H. G. Wells műveinek bemutatását, boncolgatását fontos külsődleges mozzanatoknak rendelte alá. Mindenekelőtt kidomborodik az író viszonya a tudományokhoz, a science fiction irodalom nagyjaihoz, magától értetődően elsősorban Jules Vernehez. A könyvön végighúzódik Wells viszonya az utópista, a szocialista világnézet-

hez, s kora kommunista mozgalmához. Az időgép és több más mű „elemzésével”, de kiváltképpen Wells és Verne művészetelveinek egybevetésével, Wells műveiben a tudományos és fantasztikus elem összefonódását mutatja meg. Fejtegetésének kiindulópontjául azt veszi, hogy Wells egy olyan időszakban lépett az írói pályára, amikor a tudományban az a nagy forduló érlelődött, melynek következtében Newton elméletét Einstein relativitás-elmélete váltotta fel. A népszerűnek szánt Wells-biográfiában rövid bepillantást kapunk a tudományok rohamos fejlődésének főbb és meghatározó vívmányaiba. Megemlíti, hogy Leverrier 1846-ban elméleti számítások eredményeképpen a Neptun bolygót fedezte fel, Mendelevjev periodikus rendszerének megalkotásával 1869-ben új távlatokat nyitott az anyagi világ feltárása számára, s 1873-ban Maxwell már megfogalmazta az elektromágneses hullámok elméletét. S mint közismert, Einstein, a XX. század Newtona, az időrelativitás elméletét századunk hajnalán fogalmazta meg. Új éra köszöntött be a tudományokba, és elérkezett az atomkorszak. Ez a néhány tény jól szemlélteti azt, hogy a tudományok eredményei nyomán új valóságslátás is kibontakozóban volt. Kagarlickij meggyőző erővel megmutatja, hogy Verne még a newtoni tudomány szellemének keretei között alkotta meg tudományos fantasztikus műveit, Wells ezzel szemben már a XIX. század végi új tudományos légkörben alkotott, melynek csúcsán Einstein elmélete is megvalósulhatott. Az időgép is a tudomány ez új törekvései légkörében fogalmazott. Figyelemre méltó Kagarlickij-nak az a megfigyelése, hogy Wells ebben a regényében még Einstein időrelativitás-elméletének megfogalmazása előtt újdimenzióban nézte a világot, és pedig az idő dimenziójában. Az életrajz írója ezekből a tényekből azt az általánosítást is levonja, hogy míg Verne egy már-már lealkonyuló tudomány eredményeire alapozta fantasztikum-elemeit, addig Wells tudományfantáziája egy nyitott fejlődésű tudomány alapjairól bontakozhatott ki. Ennek okán érthető az is, hogy Verne rosszalással figyelte Wells műveinek „tudományos alapozottságát”, hiszen a klasszikus fizika tudományának alapján nem érthette meg fiatal pályatársa tudományos kiindulását.

Egy másik lényeges különbségre tapintott rá a szerző, amikor a két írónak nemcsak a tudományokhoz, hanem a világlátáshoz való viszonyát is elének tárja, melynek következményei az esztétikai elvekben is kifejezést nyertek. Verne tudományos-fantasztikus írásából ugyanis az a hit sugárzott, hogy a tudomány minden

újabb vívmánya eleve az ember javát szolgálja. Wells nem osztja ezt a feltétlen optimizmust, nem vallja a tudomány és a haladás természetes összekapcsoltságát. A tudomány fejlődése és hasznossága a társadalmi rendtől is függ. Wellsnél a tudomány önállósulhat, s kiszolgálóból úrrá válhat. S az emberiség érdekei ellen is fordulhat. Ezzel függ össze az is, hogy Wells regényeinek egyes szereplői a tudományt önző és individuális céljaiknak rendelhetik alá, s az ember megalázásának és megsemmisítésének eszközüvé változtathatja. (Pl.: *Dr. Moreau szigete*, *A láthatatlan ember*). A bolygó háborúja is ilyen szemléleten alapszik, itt azonban Wells az imperializmus szörnyűségeit is elének vetíti, a társadalmi igazságtalanságok ellen is szavát emeli.

Kevés könyvben olvashatunk oly részletességgel és árnyaltsággal Wells viszonyáról a szocializmus eszméihez, a marxizmushoz, az Októberi Forradalomhoz és a szocializmus építéséhez, mint Kagarlickij művében. Bevezetőjében megállapítja, hogy H. G. Wellsben az egyik első angol szocialista író tisztelhetjük. Állításaiban igen óvatos ugyanakkor, s jól látja Wells ingadozásait, nézeteinek ellentmondásait, s azokat nem tussolja el, sőt feltárja valódi gyökereiket. Több oldalon keresztül taglalja utópisztikus témájú regényeit, így elsősorban a *Modern utópia*; *Ha az alvók felébrednek* (When the Sleeper Wakes), *Az emberek istenekhez hasonlóak* (Men Like Gods) c. műveit. Anekdotákkal fűszerezve tárja elének Wellsnek a Fabiánus-társaságban való részvételét (melynek Bernard Shaw is tagja volt) és ahhoz való viszonyát, melyből szintén kiválgatja Wells szocialista eszméinek alakulása. Ennél is nagyobb figyelmet szentel Wells az orosz írókhoz s köztük Lev Tolsztojhoz különösképpen Makszim Gorkijhoz fűződő baráti kapcsolatának. Az angol science-fiction írója már az Októberi Forradalom előtt is járt Oroszországban, a forradalom után pedig kétszer fordult meg a Szovjetunióban, az első alkalommal, 1920-ban Leninnel is találkozott, a köztük lefolyt beszélgetés, a fiatal szovjet államban szerzett élményeinek írásba foglalása, jól érzékeltetik az angol író szimpátiáját a szocializmus építése iránt, de itt tárulkoznak elének leplezetlen kétségei, a szocializmusba vetett hitének ellentmondásosságai. Másodszor 1934-ben járt Moszkvában, Kagarlickij megemlíti, hogy ekkor felemás módon szemlélte a Szovjetunióban zajló életet, s Gorkijhoz fűződő baráti kapcsolata is elhidegült. Ennek belső indítékaira és okaira sajnos nem tér ki. Összegezve Wells viszonyát a szocializmushoz, Kagarlickij világosan meg-

állapítja, hogy az angol író nem lett marxista a szó valódi értelmében, ettől elválasztotta az a nézete, mely szerint tagadta az osztályharcot és a forradalmat. A kételkedés és az ellentmondás, amely H. G. Wells szocializmus-felfogását egész életén át kísérte, még sem csökkenti szocialista világnézetének meghatározó jelentőségét, írói magatartása és esztétikai szemléletére. A szocializmus eszménye tehát fontos tényező volt és maradt ars poeticájában, mert a jövőbe látáshoz biztos alapot adott.

E rövid recenzióban nem térhettünk ki a könyv egyéb erőnyeire. A könyv egyik gyengéjét abban látjuk, hogy míg Wells fejlődésének első korszakát, a 20-as évekig terjedő időszakot részletességgel követte, addig a 20-as évektől kezdve a monografikus leírás lelakadt. Összegezve: jó könyvet kaptunk Kagarlickijtől.

NYIRÓ LAJOS

**Mark R. Hillegas: The Future As Nightmare. H. G. Wells and the Anti-Utopians.** New York, Oxford U. P., 1967. 200.

A könyv érdekes és szakszerű vázlata a XX. századi regényes utópiák és anti-utópiák történetének. A kiinduló s állandó viszonyítási pont H. G. Wells, aki a századfordulón megteremtette, vagy legalábbis világszerte népszerűvé tette ezt a műfajt. Közismert tény, hogy rendkívül nagy hatást gyakorolt olvasóira, íróársaira és író-utódaira, még azokra is — és a könyv szerzőjét elsősorban ezek érdeklik —, akik különböző okokból szembefordultak vele, az ő eszméivel homlokegyenest ellenkező elveket vallottak, s utópiák helyett anti-utópiákat írtak.

A wellsi utópiákra való visszahatás már igen korán megkezdődött. 1909-ben jelent meg E. M. Forster *A Gép leáll* című regénye, 1921-ben Čapek *R. U. R.* című színdarabja, 1932-ben Huxley *Szép új világa* s 1949-ben Orwell *1894* című anti-utópiája, hogy csak a legfontosabbakat említsük; a két utóbbi, tudjuk, már nyílt szatírája volt Wells lelkes és optimista elképzeléseinek. A szerző szerint az anti-utópiák e divatjának elsősorban az volt a forrása, hogy a baloldali értelmiség egy része, elsősorban a 30-as években lejátszódott események hatása alatt, kiábrándult egyrészt a tudomány és technika mindenhatóságának, másrészt az újtípusú, kollektív jellegű államnak, mint ideális társadalmi formának az eszméjéből. A technikaellenesség és a totalitarizmus-ellenesség, a szerző szerint, közös és legfőbb meghatározó jegye ezeknek a munkáknak.

A második világháború után az anti-

utopisztikus jelleg mellett megjelent és egyre erősebbé vált az úgynevezett „apokaliptikus regények” háború-ellenessége is, és megindult a pozitív kicsengésű utópiák rehabilitálása is. Elsősorban a szocialista államok íróműhelyeiből kerültek ki ilyen munkák, de ide tartozik a neves pszichológus, B. F. Skinner világszerte nagy feltűnést keltett s nagy botrányt fölkavart könyve is, a *Második Walden* (1948), amelyet legutóbb éppen Noam Chomsky támadott meg egy gyilkosan ironikus cikkben. Skinner *Utópiájában* a vezető elit pszichológiai módszerekkel eléri azt, hogy mindenki önkéntesen és örömmel teszi azt, amit a közösség érdekében tennie kell, s így tökéletes boldogságban s rendben funkcionál az államgépezet. Más jelleggel pszichológikus Huxley második nagy utópiája, a *Sziget* (1962), amelyben, mint ismeretes, tudattágító drogokkal, sorsot irányító hipnózissal, szerelmi jógával s ezekhez hasonló módszerekkel szabadítják föl az emberekben az elfojtott libidót, kűszöblik ki az agresszivitást, s teremtik meg így a szabad és boldog emberek közösségét. Hogy milyen messzire kerültünk itt Wells részben technicista, részben szociális és már-már forradalmi utópiáitól, arra a szerző is utal, — bár őt inkább a hasonlóságok érdeklik, mint a különbségek, minthogy könyvét elsősorban annak bizonyítására írta meg, hogy Wells hatása az csaknem valamennyi XX. századi utópiában s anti-utópiában kimutatható.

HANKISS ELEMÉR

**John Cohen: Human Robots in Myth and Science.** London, Allen and Unwin, 1966. 156.

Az ember kísérletező szellemének, a képzelőerő és a tudományos gondolkodás, a fantasztikumba való elkalandozás és a praktikus haszonelvűség egységének frapjárás példájaként, jelképeként elemzi a szerző azokat a próbálkozásokat, amelyek célja vagy eredménye valamilyen emberi robotgép megalkotása volt. Számba veszi az ember megálmódta, kifundálta s időnként meg is építette robotokat Haephaisztosz aranyból kovacsolt serény szolgálóleányaitól a modern háztartások robotgépeig, a prágai Gólemtől korunk ördögi hadiszörnyeig, Albertus Magnus beszélő gépétől (melyet tanítványa, Aquinói Tamás az ördög művének kiáltott ki és máglyára vettetett) a most kikísérletezés alatt álló elektronikus műgégekig, Pierre Jaquet-Droz orgonázó lány-automatájától a modern elektronikus zenegenerátorokig, Vau-

canson mozgó-guruló székétől (amelyet a szövönők munkájának megkönnyítése érdekében szerkesztett s amelyért a francia selyemgyárosok meg akarták gyilkoltatni) az automatizált gyárákig, Raimundus Lullus, Pascal, Leibniz, Stanhope, Jevons számoló illetve logikai gépeitől, Charles Babbage 1829-ben elkészült masináján át (melynek elsőként már memória-egysége is volt) a modern komputer-óriásokig, és így tovább.

E seregszemle után, s már közben is, filozófiai, gondolkodás-elméleti és elsősorban ismeretelméleti kérdéseket is érint, beletenyerelve annak az évszázados vitának a darázsfészkebe is, hogy vajon valóban gondolkodnak-e a gépek, van-e, lehet-e „tudatuk”, fejére nőhetnek-e előbb vagy utóbb megteremtőjüknél vagy sem. S mindebből két melankólikus, de azért nem teljesen pesszimista konklúzióval lából ki.

1. A robotok egyelőre még messze vannak attól, hogy emberré váljanak, mert három alapvetően emberi dologra még képtelenek, s egyelőre még nem is tudjuk, hogy valaha képesek lesznek-e rá. Mégpedig: Nem tudnak nevetni, nem tudnak elpirulni, s nem tudnak öngyilkosságot elkövetni.

2. Az embert egyelőre nem fenyegeti munkanélküliség, mert „az ember még nagyon hosszú ideig a legkönnyebb, a legolcsóbb, a legkönnyebben karbantartható és a legsokoldalúbb számológép, és előállításához még csak szakképzett munkaerőre sincs szükség.

3. Végezetül Leopardit idézi, aki munkát végző robotokat és számítógépek mellett „morális automaták” készítését javasolta a tudós világnak, például egy olyan „mesterséges gőz-ember” megtervezését, amely nemes erkölcsi tetteket hajtana végre; nincs kizárva ugyanis — írta —, hogy a gőz eredményesnek bizonyulna ott, ahol minden eddigi emberi hajtóerő és indíték kudarcot vallott.

H. E.

**Jean Gattégno: La science-fiction.** Presses Universitaires de France, «Que-sais-je?» N° 1426. Paris, 1971. 125.

A sorozat hagyományaihoz híven, gazdaságosan tömör információs anyagot és velős értelmezést rendszerező összefoglalást nyújt a könyvecskében Gattégno, a vincennes-i Centre Universitaire Expérimental tanára. Felfogása szerint a science fiction voltaképp a természettudomány meglététől számítható, tehát szülőatyjai

Verne és Wells — minden egyéb csak előzmény: az utópiák, regényes hipotézisek, csodás utazások és rendkívüli kalandok csupán előfutárai annak az irodalmi műfajnak, amely a XX. században virágzik fel s amely lényegében a tudomány eredményei alapján jövőbe vetített emberi, társadalmi és filozófiai problémák spekulatív megfogalmazásában nyújt újat és sajátosat.

Gattegno az így definiált science-fiction történetében három fontos szakaszt különböztet meg: az elsőt még a *kaland*, az egzotikum uralma jellemzi, (bár az új tendencia első jelentős írói, Čapek, Zamjatin és Huxley is ekkor jelentkeznek); az amerikai magazinok (*Weird Tales*, 1923 és *Amazing Stories*, 1926) ekkor kezdenek érdeklődést kelteni a téma iránt. A második szakasz, 1937-től, a science fiction aranykora: ekkor alakítja át az *Astounding Stories* című magazint J. W. Campbell *Astounding SF* néven irodalmi igénytől és egyben tudományosan komolyan megalapozottá; Campbell lapjának a sikere nyomán elszaporodtak Amerikában az ilyenek (*Galaxy*, *The Magazin of Fantasy and Science Fiction*), a tudományosság pedig olykor meghökkentő fokon jelentkezett: 1944-ben amerikai katonai körökben nagy nyugtalanságot keltett egy, az atom-bomba működését pontosan leíró SF-novella, de kiderült, hogy indiszkrécióról szó sincs, csak a műfaj és a szerző tudományos felkészültsége és logikája működött olyan jól, hogy képes volt előre látni a valót.

A SF harmadik korszaka a hatvanas években kezdődik. A második világháború után egyre szélesedő táborát érdeklő műfajban — természetesen a kaland, az izgalom és a borzalom tömegműfaja mellett — ekkor válik nagy jelentőségűvé a *spekulatív fikció*: az emberiség aktuális problémáinak a jövőbe vetített és a jövő perspektívájában szemlélt regényes megjelenítése. A SF Európában is ekkor kezd komolyabb érdeklődést kelteni; Gattegno a francia és a szovjet tudományos fantasztikumot tartja jelentősnek (az utóbbinak olyan, Wellsszel egykorú ősei vannak, mint Ciolkovszkij).

A rövid történeti bevezetés után Gattegno a science fiction témaköreit rendszerezi és elemzi. Ez a könyv nagyobb és, anyagának korlátozottsága ellenére is, érdekesebb része (az anyag a franciául kiadott műveket tartja számon, főleg az amerikai, kisebb részben a francia regényeket). Az első fő témakör: az ember és a társadalom kérdései — a jövőbe vetített technokrácia világa és annak morális viszonyai, a robotok és a számítógépek az ember világában, az emberi faj mutációinak és halhatatlanságának hipotézisei. A

különös és földön kívüli világok a másik nagy téma, amely az űrutazások technikai és lélektani vonatkozásain kívül a földön kívüli lények elképzelt alakjának és képességének morfológiáját éppúgy feldolgozza, mint az ember és a földön kívüli világ viszonyának konfliktusait. Végül a leginkább filozófiai mélységű témakör: az idő legyőzésének elméleti (a jövőbe vetítési, extrapolációs) és gyakorlati (a múltba illetve a jövőbe „utazó” ember) hipotéziseit az irodalom eszméi és gondolati szintjén feszegeti. Befejezésül fontos kérdéseket fogalmaz meg Gattegno: a tudomány és az irodalmiság viszonya mellett külön tanulmányozást igénylő az a tétel, hogy a tudományos fantasztikum maga olyan ideológia, amely korunkat mitológiaként, társadalmait pedig állásfoglalások tendenciáiként jellemzi.

M. P.

Борис Ляпунов: В мире мечты. Москва, 1970. Издательство «Книга». 212.

Borisz Ljapunov az orosz nyelvű tudományos-fantasztikus irodalom történetét áttekintő könyvecskéje három különálló egységre tagolódik. A kötet leghasznosabb része az 1958–1968 között orosz nyelven megjelent tudományos-fantasztikus és fantasztikus művek bibliográfiája. A bibliográfia áttekinthető és praktikus felosztásban csoportosítja a különböző típusú kiadványokat, és tartalmazza a kritikai művek rövid jegyzékét is.

Érdekes az írók, irodalomtörténészek, kritikusok fantasztikumról tett megnyilatkozásainak a szerző által összeállított gyűjteménye is.

A kötet gerincét képező tanulmányban azonban előbukkannak azok a fogyatékoságok, amelyek a science fictionról szóló kritikai irodalommal szemben táplált jogos kétségeket igazolják. Mindaddig, amíg a tudományos fantasztikum elméletírói nem képesek meghatározni vizsgált tárgyak saját minőségét, csak pozitívista leírás, tematikus csoportosítás lehetséges (ezt teszi Ljapunov is), amelyik különmemű, különböző minőségű jelenségeket hoz közös nevezőre. A fantasztikum meglete önmagában ugyanis nem képezheti az elméleti megközelítés alapját, mint ez többek között Ljapunovnál is megfigyelhető. Ilyenformán nem történik más, mint egymástól lényegi meghatározottságukban különböző alkotások összevonása, amelynek során teljesen elsiikkad a tudományos-fantasztikus művek, a társadalmi utópia és a művészi rendszerbe fantasztikus elemeket beépítő

műalkotás között fennálló különbség. Vég-  
ső soron nem sok lényegeset mondhatunk,  
teszem azt Campanelláról és Vernéről,  
Gogolról és Bradburyról, Lemről és Swift-  
ről, Madáchról és Bulgakovról annak a  
felületi hasonlóságnak az alapján, hogy  
ennél is, annál is fellelhető fantasztikus  
elem. Ljapunov kísérletet sem tesz valami-  
lyen elméleti distinkcióra és az ennek  
alján való osztályozásra. Ljapunov osz-  
tályozásában semmilyen esztétikai vagy  
érték-szempontra nem érvényesít, s ez a  
tudományos fantasztikum irodalomhoz  
való viszonyának tisztázását, meghatározá-  
sát eleve lehetetlenné teszi. A tisztázatlan  
kiinduló pont, az elméleti támasz hiánya  
a science fictionon belüli bármilyen  
viszonyítást, tipologizálást is ingatag-  
gá tesz. A felosztás kizárólag a kronológia és  
a tematika alapján történik.

A szerző az orosz nyelvű tudományos-  
fantasztikus irodalom alábbi korszakolását  
vázolja fel: 1. A korai előtörténet, amelyet  
V. F. Odojevskij A 4338-as év című „6a”-  
tudományos-fantasztikus regénye képvisel;  
2. az előtörténet, amelynek legnagyobb  
hatású alakja K. E. Ciolkovszkij, aki  
1893-tól publikálta fantasztikus írásait;  
3. a korai szovjet tudományos-fantasztikus  
irodalom 1917-től; 4. a 20-as, 30-as évek,  
a science fictionon belüli alapvető irány-  
zatok kialakulásának és széleskörű elter-  
jedésének kora; 5. a háború utáni korszak,  
amelyet az 50-es évek közepén bekövetke-  
zett politikai változás és az újkorszak kez-  
dete oszt ketté.

Az egyes korszakokon belül Ljapunov  
fáradhatatlan aprólékosággal sorolja fel  
mindazokat a témákat — a világűr meg-  
hódításától a jövő kommunista társadal-  
maig, a föld belsejének életétől a más  
bolygókon élő értelmes lényekig —, mind-  
azokat a technikai felfedezéseket, tudomá-  
nyos hipotéziseket, műszereket, gyógyszer-  
eket, vegyszereket, asztronómiai, fizikai,  
kémiai, biológiai, biokémiai, biofizikai,  
fiziko-kémiai és kémio-fizikai jelenségeket,  
amelyek a tudományos-fantasztikus mű-  
vekben előfordultak. A művek műfaji  
megnevezését illetően is gazdag fantáziáról  
tesz tanúbizonyságot (ami nem véletlen,  
hisz a kötetből kiderül, hogy maga is  
sci-fi szerző). A tudományos-fantasztikus  
regények, tudományos krimik, fantasztikus  
kalandregények, fantasztikus mesék, fan-  
taszto-szatirikus pamfletok, szatiriko-fan-  
tasztikus utópiai váltogatják egymást.  
Sajnos sokkal kevesebb ötletességet árul  
el a szerző akkor, amikor tartalommal kel-  
lene megtöltenie ezeket a megnevezéseket.  
Végül is a statisztikus felsorolásból nem  
rajzolódik ki a tudományos-fantasztikus  
irodalom története, csak a történet puszta

adathalmaza. Akkor sem járunk jobban,  
ha Ljapunov túllép a deskriptív módszer-  
ességen. Üres optativusként ismételteti  
például az emberábrázolás, az erkölcsi,  
pszichológiai, érzelmi folyamatok ábrázo-  
lásának szükségességét. Meglepő az az elé-  
gedetlenkedő értetlenség, amellyel meg-  
állapítja, hogy a jövőt ábrázoló művekben  
a jövő emberei, jellemük, lelki életük, a  
társadalmi berendezkedés sematikusan meg-  
rajzoltak. A szerző természetesen fel sem  
veti, hogy vajon nem természetes, nem  
szükségzerű-e, hogy a valós viszonylatok-  
tól megfosztott, a tényleges emberi-társad-  
almi összefüggésekből kiragadott világ-  
ban az érzelm helyébe érzelmesség, a psi-  
chológia helyébe pszichologizálás, a morál  
helyébe moralizálás lép.

Lehetséges, hogy felesleges túlzás ilyen  
igényeket támasztani egy könyvecskével  
szemben, amelyik tulajdonképpen nem tör-  
többre, minthogy egy jól használható anno-  
tált bibliográfia legyen, amelyet haszon-  
nal forgathatnak a sci-fi kedvelői és a kül-  
földi könyvkiadók szerkesztői.

FOLLINUS GÁBOR

**А. Ф. Бритиков: Русский советский нау-  
чно-фантастический роман. Ленинград,  
1970. узд, «Наука», 448.**

Évről-évre növekszik a Szovjetunióban  
kiadásra kerülő tudományos-fantasztikus  
írások száma, és vele együtt a hatalmas  
— és egyre szaporodó anyag — rendszere-  
zésének, elméleti-történeti feldolgozásának  
szükségessége is.

Ezt a reális igényt igyekszik kielégíteni  
A. F. Brityikov mikor megpróbálja kije-  
lőlni a sci-fi helyét az emberiség művészi  
gyakorlatában és megkísérli felvázolni az  
orosz nyelvű tudományos-fantasztikus iro-  
dalom fejlődési szakaszait V. F. Odojevskij  
1840-ben megjelent *Péterburgi levelei*-  
től napjainkig.

A szerző szerint a modern sci-fi lényege  
abban rejlik, hogy a tudomány-techni-  
kai haladás már megismert törvényszerű-  
ségeiből kiindulva intuíción, extrapoláción  
és analógiák segítségével pszichológiailag  
meggyőző előrejelzést ad a jövő társadal-  
máról. Ezért nem csupán a szépirodalom  
része, hanem önálló, sajátos művészeti ág,  
melyre leginkább G. Gurevics meghatáro-  
zása illik: „Azt az irodalmat nevezzük  
fantasztikusnak, melyben lényeges szere-  
pet játszanak a fantasztikus költői képek...  
Tudományoknak az olyan fantasztikumot  
tekintjük, amelyben a szokatlant anyagi  
erők — a természet vagy az ember — hoz-

zák létre a tudomány és technika segítségével. Az olyan fantaszतिकumot, melyben a szokatlan természetfeletti erők által jön létre nem-tudományos fantáziának fogjuk hívni" (17.)

A. F. Brityikov az orosz-szovjet tudományos-fantaszतिकus irodalom fejlődésének két szakaszát különbözteti meg.

Könyvének első fejezete a sci-fi oroszországi kialakulásával és előtörténetével — V. Odojevszkij, Csernyisevskij, K. Ciolkovszkij, Kuprin, Brjusov, N. Oliger, A. Bogdanov, munkásságával — ismerteti meg az olvasót.

A továbbiakban a szerző azt vizsgálja, milyen szerepet játszott a fantaszतिकum a forradalom utáni szovjet irodalom történetében és behatóan elemzi A. Tolsztoj, A. Beljajev, V. Nyemcov, L. Lagin, A. Dnyeprov, G. Gor, A. és B. Sztrugackij műveit.

Külön fejezet foglalkozik I. Jefremov munkásságával, akinek *Az Andromeda-köd* c. regényét A. F. Brityikov mérföldkőnek tekinti a szovjet sci-fi történetében.

Az orosz-szovjet tudományos-fantaszतिकus regény történetét B. Ljapunov gondosan összeállította, 564 szépirodalmi publikációt és 861 kritikai munkát felsoroló bibliográfiája egészíti ki.

A. F. Brityikov könyve fontos lépés előre azon az úton, mely a sci-fi sajátosságainak, társadalmi és esztétikai funkciójainak, valamint a művészetben betöltött helyének pontosabb meghatározásához vezet. Hogy elsősorban mégis a felsorakoztatott gazdag tényanyagot tartjuk a könyv fő értékének, annak három oka van: elméleti következtetéseknek levonásakor a szerző legtöbbször figyelmen kívül hagyja a külföldi tudományos-fantaszतिकus irodalom legújabb eredményeit, nem minden esetben különbözteti el a tudományos-fantaszतिकus irodalmat a szociális utópiától és az elemzett műveket szinte kizárólagosan a tartalom felől közelíti meg.

GRÁNICZ ISTVÁN

**Sam Moskowitz: Seekers of Tomorrow. Masters of Modern Science Fiction.** New York, 1967, Ballantine Books, 450.

Sam Moskowitz 35 év óta foglalkozik a science fiction adatainak gyűjtésével. Már korábban is jelentek meg művei ebből a témakörből: *The Immortal Strom; A History of Science Fiction Fandom* (1954), amely a műfaj olvasóközönségéről és művelőiről szól, és *Explorers of the Infinite: Shapers of Science Fiction* (1963), amely ismertett műve előzményeként tekinthető.

*A holnap keresői* először 1965-ben jelent meg, s a műfaj iránti nagy érdeklődésnek tulajdonítható, hogy azóta olcsó kiadásban, nagy példányszámban kelt el.

A szerző adatokban annyira gazdag, mint egy lexikon — gondolatokban azonban igen szegény. Meg sem kíséri, hogy a műfaj hatalmas huszadik századi amerikai felvirágzásának okait, magyarázatát keresse: ezt a tényt adottnak könyveli el. Ehelyett arra törekszik, hogy a kiemelkedő, már-már klasszikusnak számító science fiction szerzőket mutassa be, az 1920-as évektől az 1960-as évekig (E. E. Smithtől és John W. Campbelltől Isaac Asimovig és Ray Bradburyig). Huszonegy fejezetet szentel egyes íróknak, ismerteti életrajzukat, kronológikussorrendben felsorolja, vázlatosan bemutatja műveiket.

Az idő, mint rendező elv, nem csupán az egyes szerzőkről szóló arcképekre jellemző: a kötet felépítését is az időrendi egymásutániság határozza meg. Mivel kb. 50 év science fiction-íróit tekinti át, a fejezeteken belül sok az átfedés: de az egymással versengő folyóiratok köre tömörülő írók harca a népszerűségért, gyakran csak a létfenntartásért végül is kirajzolódik az olvasó szeme előtt. Különösen alkalmas lett volna a „Superman” alakjával foglalkozó fejezet az amerikai társadalom mozgatóerőinek feltárására, de a szerző itt is kikerüli a kínálkozó lehetőséget és csak a képregényfigura s a nyomában támadt superman-játékipar fejlődésének tényeit ismerteti.

Ezt a hiányérzetet rövidesen egy második is követi: az arcképek mechanikus egymásutánjából nem alakulnak ki a science fiction már korai időszakban jól elkülönülő tendenciái. Moskowitz történelmietlen történetisége a legsúlyosabb hiba: nem lát túl az adatain. Kifűnő science fiction-lexikont lehetett volna összeállítani adataiból — s egy ilyen mű megírása előbb-utóbb elkerülhetetlenül szükségessé válik —, ha anyagát címszavanként rendezte volna el. Így azonban — átfedésekkel, ismétlésekkel — bele vannak építve az egyes portrékba s az egyes adatokat kereső olvasónak a névmutató, a külön betűrendben tartott címmutató és a kiadók névsora alapján kell felkutatnia őket a különböző fejezetekben. Az indexekből sajnálatos módon hiányoznak a folyóiratok és az antológiák.

A zárófejezet („Csillagrobbanás”) a 2. világháború utáni, kevésbé ismert nevekről ad vázlatos tájékoztatást: itt Moskowitz megkísérli a témák csoportosítását is (pl. vallásos science fiction).

A könyv elsősorban amerikai szerzőkkel foglalkozik; az Epilógus viszont utal a

műfaj nemzetköziségére, európai (Anglia, Szovjetunió) elterjedtségére, és szól néhány szót a japán science fiction-ról is.

Jobb híján a könyv ma a felsorolt hiányok ellenére is a nélkülözhetetlen kézikönyv szerepét tölti be, sőt, a tárgyalt korszak előzményeire, az írók korábbi modelljeire is utal a portré-fejezetekben: ezzel hangsúlyozza, hogy a műfaj nem a semmiből támadt, hanem irodalmi folytonosságra épül.

KRETZOI MIKLÓSNÉ

**Lino Aldani: La fantascienza.** Piacenza, 1962. Ed. La Tribuna, 189.

Aldani olasz nyelven elsőként foglalja össze mindazt, amit a science fictionról tudni kell. Könyve kis kézikönyv, az olasz olvasónak szánt enciklopédia, még akkor is, ha nem címszavak szerint adja ismeretanyagát. Magyarországon is szükség lenne effajta tájékoztatásra. Nálunk is épp oly keveset tudnak erről az irodalmi műfajról, helyesebben irodalmi jelenségről, mint Olaszországban, ahol a hatvanas évek elején honosodott meg.

A szerző szívesebben használná az angol szót a fogalom jelölésére, mert a neológ „fantascienza” nem adja vissza a „scientific fiction” pontos jelentését.

A műfajt Aldani így definiálja: „A világ-egyetem fantasztikus ábrázolása – térben és időben –, amely a logikai-tudományos gondolkodás szigorú következetességével halad. Az olvasót képessé teszi arra, hogy a különleges és lehetetlen helyzetek megteremtésével az eddigtilt eltérő módon kerüljön kapcsolatba a világgal.” Előzményei – Aldani szerint – Asszurbanipal ninivei könyvtárának ékirásos szövegeihez nyúlnak vissza, mert a műfaj egyidős kultúránkkal. Az előzmények közé sorolja a Bhagavadgítát, a Ramayanát és Firduszit is. A klasszikus elődök közt Lukianoszt, Keplert, Cyrano de Bergeracot, Morus Tamást, Campanellát, Bacon, Swiftet, de Foet és Voltaire-t tartja számon. A nagy változást E. A. Poe személyéhez köti, majd a pozitivisták kutatások terjedéséhez, ám a modern sci-fi csak a XIX. század második felében született meg, új életet nyerve a szenzációs tudományos felfedezésektől. Az első virágkort Aldani Verne és Wells nevéhez kapcsolja. Az ő nyomukban jártak a XX. század első évtizedeinek írói: G. Serviss, H. Hudson, W. Emerson, E. Forster és a legismertebb: Conan Doyle.

Az olasz szerző külön fejezetet szentel K. Ciolkovszkij munkásságának. A kiváló

orosz matematikus és fizikus nevét Olaszországban sajnálatosan kevesen ismerik, pedig ő nyitotta meg az utat az ég kalandorai előtt, amikor saját tudományos felfedezéseit és eredményeit tudományos-fantasztikus regényeiben népszerűsítette.

Amerikában 1926-ban, az „Amazing Stories” c. folyóirat megjelenésétől kezdve tekinti Aldani tömegirodalomnak a sci-fit.

A következő fejezetek az amerikai és orosz sci-fi írókat, műveiket mutatja be. Az igazi nagy népszerűséget a műfaj az ötvenes évek elején érte el, amikor a repülő csészealjak hozták izgalomba a világot. Ez volt az „arany korszak” Amerikában és Nyugat-Európában. Ebben az időben csak az USA-ban mintegy negyven folyóirat jelent meg. A nagyarányú fejlődéssel együttjárt a specializálódás, a folyóiratok tematikailag is elkülönültek egymástól.

A sci-fi és a pszichológia összefüggését illusztráló fejezetnél (K. G. Jung: Die moderne Mythos!) érdekesebb az a fejezet, amely a sci-fi helyzetét mutatja be Olaszországban. Itáliában soha nem lett igazi divattá, mint Európa más országaiban. Az olaszoktól – mondja Aldani – idegen a spekulatív irodalom, igazán közel soha nem kerülhet az olaszhoz az az irodalmi mű, amelyik nem számol érzelmi hatással. Innen, hogy az olasz írók nemigen fordultak a műfaj felé, vagy ha mégis írtak, idegen néven jelentették meg könyveiket. Az olaszok „szentek, hajósok, költők, előfutárok és még nem értett vagy néha túlságosan is megértett lángelmék népe, de nem a sci-fi íróké”. (Mintha a legutóbbi években mégis változott volna valamilyen helyzet!) Az első nagyobb szabású kezdemény az amerikai szerzők antológiája *Scienza Fantastica*, 1952-ben indult meg, majd Mondadori kiadásában a *Romanzi di Urania* c. sorozat. A kiadók azonban a közönség érdektelensége miatt jó időre elveszítették kedvüket. Az olasz szerzők közül Aldani Massimo Zeno, L. R. Johannis, Roberta Rambelli (Robert Rainbell), N. L. Janda, Luigi Berto, Maurizio Viano, Andrea Canal, Ugo Malguti nevét emeli ki. Az igazi sci-fi „all’italiana” még nem született meg, megmaradt a tárca-rovatban, a képregényben és néhány filmkísérletben. Mindez – mint Aldani írja – nem az írók tehetségtelenségének következménye, inkább a közönség érdektelenségének, a sci-fi olvasók kis táborának.

A kis kézikönyv jól tájékoztat. Két hasznos katalógus egészíti ki: egyik az Olaszországban megjelent külföldi sci-fi szerzőkről és művekről, a másik az olasz írókról és műveikről, álneveikkel együtt. A kötet kellemes meglepetése az a sok illusztráció, amelyek időrendben haladva

egészítik ki a történelmi áttekintést. Azoknak is képi élményt ad a sci-fi irodalom illusztrációival, borítólapjainak divatváltozásaival, akiknek nem volt módjukban nyomon követni a műfaj fejlődését.

T. ERDÉLYI ILONA

**Kingsley Amis: New maps of hell.** New English Library, London, 1969. 141.

Ezt a könyvet csak keletkezésének dátuma és körülményei alapján érthetjük meg s még inkább csak e szerint értékelhetjük megfelelően.

1960.

A science fiction ekkor még ponyvaszámba megy. „Papírhátú” sorozatokban és magazinokban jelennek meg e műforma legjelesebb művelőinek munkái is. A valódi, az elit irodalom és annak tudománya a sci-fi pillantásra se méltatja még. Ebben a helyzetben szólal meg Kingsley Amis, aki az angol irodalom fő áramlatában él. Ő mint az elit vitathatatlan tagja elkötelezi magát a sci-fi mellett és nyilvános hírt ad róla saját közönségének.

Könyve nem tudományos igényű, de érthető és alapos munka. Beavatott cinkossággal szól a művelt nagyközönségnek. Tegyük hozzá: igen eredményesen. Elindította a kitagadott testvér visszafogadását az ősi, nemesi családba.

Értelmetlen és méltánytalan lenne ezt a könyvet azoknak a tanulmányoknak a mértékével mérni, melyek az ő nyomait követve kutatták azóta, kutatják ma a sci-fit. Van az ő írásának azonban egy megismételhetetlen erénye: ő a felfedező. A felfedezés izgalma, rácsodálkozása gyakran rögzíti a tárgy olyan vonásait, melyek a későbbjövőknek már nem meglepők, említésre sem tűnnek érdemesnek.

Miről ad hát számot?

„A science fiction a prózai elbeszélés egy fajtája. Olyan helyzetről szól, ami nem adódhatik elő az általunk ismert világban, de feltételezhető valamilyen tudományos, vagy technikai újdonság alapján . . .” (14.) Ebből a külsődleges meghatározásból kiindulva végigpillantja a sci-fi előtörténetét, majd a kortárs művek hosszú sorát felidézve, elbeszélve, definícióját egyre konkrétábbá mélyíti. Anélkül azonban, hogy még egyszer rögzítené, vagy összefoglalná azt. Álláspontja mindvégig és következetesen megmarad szubjektívnek. Nem elvitelekben, hanem vonzódás és idegenkedés pólusairól közvetíti tárgyát az olvasónak. Műveltsége és tudatossága nem maga építi, hanem csak ellenőrizi értékelését.

Állásfoglalása azonban eredeti s a belőle adódó konzekvenciák figyelmet érdemelnek.

1. A sci-fi a leghivalkodóbb és közönségesebb külalakban jelenik meg, nyers és tömeges igények táplálékkaként. Fő vonulata alatta áll annak, ami még művészetnek nevezhető. Mégis sajátos belső tendenciák érvényesülnek — úgysszólván mindenütt — benne, melyek a művészet körébe emelik s tán azt is mondhatjuk, műfajjá élelik a sci-fit.

Fiatal energiák működnek benne — olyasfélék, mint a jazzben — mégis szilárd történelmi hagyományokon épül. Az utópia új és eleven változata; erős rokonság fűzi a fantasztikus elbeszéléshöz és a rémtörténethez. Felvirágzásában odáig jutott, hogy számottevő és eredeti tehetségek bontakoznak ki rajta. Ezek szegyenkezés nélkül vállalják számkivetettségét. Ugyanakkor a törvényes, elit művészet egyre több képviselője ölti magára a sci-fi műformáját (Golding, Eliot, Updike).

Ezzel az állásfoglalásával Kingsley Amis az elsők között mutat rá annak tarthatatlanságára, ahogyan a művészeti, esztétikai tudományok vizsgálatuk tárgyát és területét körülhatárolni szokták. Az esztétikainak a silány és tömeges készítményekben formálódását tárja elénk. A műalkotást innen való származásában, innen kiemelkedőben mutatja be.

2. A sci-fi, bár nem rugaszkodott el a szórakoztatás fillérékért-üdvöztető szándékától, nem is ragadt meg benne.

Mit kínál és mit ad Amis szerint?

Diagnózist és figyelmeztetést — a társadalomról, a társadalomnak.

Ezeket a feladatokat — mondja Amis — egyetlen más elbeszélő forma sem képes úgy betölteni, mint éppen ez. A sci-fi erme különleges alkalmassága sajátos gyengeségéből fakad:

„A science fiction — ez egyike a jobbik érveknek, melyeket elmarasztalói használni szoktak — inkább otthon találja magát az általánosításban, mint az egyedítésben.” (74.) Azonban: „Egy dramatizált esszé bármilyen unalmas, olyan unalmas nem lehet soha, mint a dramatizálatlan.” (76.) „A science fiction nem egymással való viszonyaiban mutat be emberi lényeket, hanem valami dologgal, egy szörnnyel, idegennel, valamilyen csapással, vagy társadalmi formával. Igaz ugyan, hogy a társadalom emberi természetű dolog, abból a látószögéből azonban, melybe ezek az írók helyezkednek, úgy kezelhető, mintha személytelen lenne. Helyesen jelöli meg az általános mozzanatot Edmund Crispin . . . : 'a science fiction történetekben az alakok inkább úgy viselkednek mint a magukfajtájuk reprezentánsai, nempedig mint egyének a maguk valójában.’” (110.)

Ennél tovább nem megy Amis gondolata



tanak tételes kifejtésében. Idézett példái-  
val, azokról csevegve azonban tovább utal.

A sci-fi „valamilyen tudományos, vagy  
technikai újdonság alapján” a jelen társadalmában adott konfliktusokat és veszélyeket kivetíti a nyugodt és éles látáshoz szükséges távolba. Az élet fenyegetettségét analitikusan, elkülönített részletként vizsgálja. Ezt jelzi a kötet címe is. Ezeknek a veszélyeknek tudományossá költött poklát „gyufaszál emberkéekkel” kalandoztatja be az írói képzelet. A pokol így készülő új térképei azonban a mai ember jelen világában való eligazodást szolgálják.

Nyitva marad a felvetődő kérdés: vajon hová fejlődik a sci-fi? felemelkedik-e a hagyományos esztétikumba, vagy a művészet határeseteként fejlődik tovább sajátos, megkülönböztető vonásai alapján?

CSANÁDY ANDRÁS

**The Science Fiction Novel. Imagination and Social Criticism.** Chicago, 1959. Advent Publishers, 1969.<sup>2</sup> 128.

1957-ben az amerikai tudományos-fantasztikus irodalom négy jeles képviselője előadást tartott a chicagói egyetemen a képzelet és a társadalombírálat helyéről a tudományos-fantasztikus regényben. A könyv ezeket az előadásokat tartalmazza. Csevegve, olykor anekdotázva szólnak a szerzők a sci-fi korlátairól és erényeiről, keresik helyét a regényirodalomban, a társadalom életében, megvilágítják hatásmechanizmusát, rámutatnak értékelésének néhány kritériumára. Az angol és az amerikai termésből indulnak ki, az egyetlen XX. századi kivétel Čapek *Harc a szalamandrakkal* c. regénye, melyre ketten is hivatkoznak a pozitív példák sorában.

A műfaj lehetőségeit és társadalmi befolyását Robert A. Heinlein tartja a legnagyobbra. Meghatározásában a *tudományos* jelzőt hangsúlyozza; szerinte helytelen a „tudományos” fikciót a „fantasztikussal” egy kalap alá venni. A tulajdonképpeni sci-fi a tudomány és a tudományos módszer lehetőségeinek extrapolációja. Heinlein szerint ez, mivel a jövővel foglalkozik, fontosabb és lényegesebb, mint a jelenbeli és múlttal foglalkozó ún. komoly irodalom. Bár érdekes Heinlein eszmefuttatása arról, hogy a sci-fi megszeretteti a tudományt a fiatal generációval, felkészíti a világ folytonos és nagyszabású változásaira, elkerülhetetlenül az a benyomásunk, hogy leegyszerűsítve látja a „komoly” irodalom lehetőségeit, az írást csak mesterségnek tartja, a jövőt pedig csak a technikai és természet-

tudományos progresszió képének. Mélyen elfogult a „komoly” irodalommal szemben (6 teszi idézőjelbe a szót). Szerinte ez az irodalom beteg, földhözragadt; képviselői — ebben a sorrendben — Henry Miller, Jean-Paul Sartre, James Joyce, Françoise Sagan és Alberto Moravia.

A másik három szerző kritikusanban ítéli meg a sci-fi, különösen az amerikai sci-fi helyzetét. Alfred Bester szerint a sci-finek, éppúgy mint a televíziónak, korlátozottak a lehetőségei, csak ennek megfelelően korlátozott művészeket vonz magához és csak korlátozott mértékű méltánylásra tarthat igényt. C. M. Kornbluth megengedi, hogy a sci-fi spekulatív elemei belső kontemplációra indíthatják az olvasót, de tipikus korlátjának tekinti, hogy szimbolikája átlátszó, felületes, összemérhetetlen a nagy irodalmi művekben föllelhető — példának a *Moby Dick*et idézi — kiterjedt, sokrétű szimbólumalkotással. Tipikus hősei nem a társadalomilag érett ember módján néznek szembe reális társadalmi helyzetekkel és problémákkal, hanem afféle kamasz-álmoknak megfelelő módon intézik világok sorsát, kaparintják kezükbe a hatalmat, nyerik el az alkalomhoz illő pályabért. Bester szerint a műfajra rászabadult ponyváíróknak köszönhető, hogy a művekben nyoma sincs az igazi, mély belső tartalomnak. Ezeknek az íróknak nincs kontaktusuk a valósággal, nincs érzékük a drámai arányokhoz, nincs elvi álláspontjuk az emberi magatartást illetően. Kivétel, amikor a szerzői egyéniség, a személyiség vonzóereje hatja át a művet. A sci-fi ekként legjobb formájában érett elmék csemegéje, „a modern reneszánsz ember” lektűrje. Az átlagtermésből kiindulva Robert Bloch is negatív eredményhez jut, midőn azt vizsgálja, milyen képet alkot a sci-fi a jövő társadalmáról. Úgy látja, ami a gazdaság szerkezetét, a társadalom struktúráját, az emberi magatartás formáit illeti, a sci-fi írók egészen fantáziátlanok: a fennálló helyzetet, vagy még inkább az amerikai nyárspolgár szociális és morális ideáljait, az uralkodó ideológia közhelyeit vetítik rá a jövő képére. Bloch kimondja, hogy ez „nem-tudatos társadalombírálat” — voltaképpen csak önleplezés.

SZILI JÓZSEF

**Darko Suvin (szerk.): Other Worlds, Other Seas: Science-Fiction Stories from Socialist Countries.** New York, 1970. Random House, XXXIII, 217.

Az antológia tizenhat rövid tudományos-fantasztikus elbeszélést tartalmaz kilenc mai szovjet, lengyel, román, csehszlovák

és bolgár szerző tollából. A szerkesztő Darko Suvin zágriai egyetemi tanár, aki az utóbbi években az Egyesült Államokban és Kanadában működött vendégprofesszor-ként. Kifűnő bevezető tanulmányában nagy információs anyag található. Különösen érdekes az orosz és a szovjet tudományos-fantasztikus irodalom történetének felvázolása. Értékes megállapításai közül a legfontosabb, hogy ebben a hagyományban az emberiség pozitív lehetőségeit megmutató konstruktív társadalmi utópiáknak nagyobb szerep jut, mint a pusztán technikai, technológiai vonatkozású fejlemények anticipálásának, s idegen tőle a más világok képviselőinek ellenséggént való bemutatása. Csernisevskij *Mit tegyünk?* c. regénye, Brjuszov és Majakovszkij darabjai, Zamjatin *Mi* (Mi) c. regénye (melyet Suvin szerint nem destruktív szándék ihletett, hanem az absztrakt utópisztikus receptek ellen irányuló szarkazmus), A. Ny. Tolsztoj *Aelita* és *Garin mérnök hiperboloidja* c. regényei példázzák ezt a tendenciát. A huszas évek után az ötvenes években köszöntött be a szovjet tudományos-fantasztikus irodalom másik nagy korszaka. E megújulás nyitánya s máig legkiemelkedőbb alkotása Jefremov *Andromeda-köd* c. regénye volt. Suvin szerint „ez talán a világirodalom első olyan utópiája, mely egy új társadalmat teremthet és az új társadalom által teremtetett új jellemek képét nyújtja”. A többi szocialista ország ország tudományos-fantasztikus írói közül a lengyel Stanislaw Lemet tartja a legjelentősebbnek.

Az antológia élén Lem négy novellája áll. A *Járőr* (*The Patrol*) című elbeszélés a sci-fi irodalom tipikus fordulataival él: a világűrben portyázó magános űrhajóst majdnem végveszedelembbe sodorja a berendezés apró (mondhatnánk: *technikailag* bizarr) hibája, de erejének végső megfeszítésével úrrá lesz a bajon. Az *Ion Tichy utazásai* c. sorozatból a kötet a Tizenharmadik és a Huszonnegyedik utazást közli. Ezek társadalmi szatírák a *Gulliver* modorában. Az Ion Tichy által meglátogatott egyik égitesten vízi életmódra rendezkedtek be a lakosok. Ez ugyan igen kényelmetlen számukra, de eretnekként büntetik azokat, akik erre célozni merészelnék. Egy másik planétán „a közösség mindenek felett” elve alapján megszüntették az egyént mint személyiséget, de fenntartják társadalmi funkcióit úgy, hogy mindenkinek naponta változik a foglalkozása, rangja, beosztása, sőt még a családban elfoglalt helyzete is. Más hangot üt meg és más műfajt képvisel Lemnek *A sárkányölő számítógép* c. tanmeséje. A meseszerűség, a humor és a stílus

az *Alisz Csodasországban* groteszk báját idézi. A folyton háborúsdit játszó királynak végül a fejére nő a háborús kedvét jól szolgáló számítógép: elektrosárkánnyá változik, s ki akarja űzni országából. A számítógép elszámítja magát, de a történetek a királyt is javulásra készítik, s azontúl csak békés célú kibernetikával foglalkozik...

A mesés, humoros, groteszk és lírai elemek különböző arányú ötvözetén alapuló műfaji változatosság jellemzi a román, cseh, bolgár és szovjet szerzők műveit is. Kalandok ezek, de szellemi kalandok. Nem a mindentől elrugaszkodó fantasztkum, hanem az ismert törvényszerűségek szellemes extrapolációja, a nem mindennapi ötleteken alapuló helyzetteremtés és a takarékos szerkesztésmód határozza meg ezeket a rövid, irodalmilag is értékes alkotásokat. Természetesen a válogatót ízlését is dicséri, hogy csupa irodalmi értékű darab szerepel a gyűjteményben. S bár Darko Suvin panaszkodik, hogy a kortársi magyar sci-fi lefordított termékei között nem talált megfelelőt, a kötet csak földéző bennünk egy „magyar vonatkozást”: mint-ha Karinthynek szellemi nyelvrokonaival találkozoznánk.

SZILI JÓZSEF

**William Atheling, Jr.: The issue at hand.** Edited with an introduction by James Blish. Chicago, 1967 [1964] Advent Publishers, 136.

A kötetben összegyűjtött kritikák szerzője, William Atheling azonos az előszót író James Blishsel, akinek számos tudományos fantasztikus elbeszélése jelent meg az amerikai magazinokban. A detektívregények íróihoz hasonlóan a tudományos fantasztikus művek szerzői is szívesen rejtik álnév mögé valódi énjüköt — Erik van Lhin (Lester del Rey), Cecil Corwin (C. M. Kornbluth), C. H. Liddell (Henry Kuttner) a példa rá a műfaj művelői közül, a kölcsönzés azonban Ezra Poundtól való, aki Atheling névvel jegyezte egy francia lap számára írott ifjúkori zenekritikai cikkeit. A tudományos fantasztikus irodalom eddigi fejlődése, annak ellenére, hogy Amerikában külön folyóiratok szolgálják terjesztését, véleményünk szerint kellően indokolja a szerző kiletének homályban tartását. A tudományos fantasztikus irodalom a sokat ígérő kezdetek után bizonyos mértékig elsekélyesedett — és ennek nem mond ellent, hogy del Rey, Kuttner, vagy Ray Bradbury és Isaac Asimov e műfaj irodalmi szintű művelői — és napjainkban inkább

a szórakoztató iparhoz, mintsem az irodalomhoz tartozik.

Blish kritikái írásainak éppen ez az ellentmondás áll a középpontjában, vagyis milyen módon válhat a tudományos fantasztikus irodalom irodalomná, hogyan találkozzék ezzel össze a megjelölésében is benne foglalt tudomány és fantasztikum. A kritikákból leszűrt elvi jelentőségű megállapításokat a következőkben foglalhatjuk össze: a tudományos fantasztikus irodalom jelentős fogyatékossága, hogy a művek szereplőinek nincs egyénisége (többnyire névtelenek és alakatlanok); a részleteiben gazdag cselekmény ellentétben áll a hanyag, vagy kiegyensúlyozatlan szerkesztéssel (formával); a szerző az irreleváns részletes leírása útján, vagyis a szereplők megismerését vagy a cselekmény továbbvitelét nem szolgáló történések kihangsúlyozásával kísérli megadni a mű egyfajta realizmusát, ami így lehetetlen; és végül, legfontosabb az a követelése, hogy a tudományos fantasztikus művek íróinak technikai és technológiai ismeretekkel kell rendelkezniük, technikai alatt értve az írói, irodalmi ismereteket és művészi adottságot amely az író íróvá teszi, technológiai alatt pedig a tudományos ismeretet, amely a mű egyik valóság alapját alkotja. A szerző úgy látja, hogy a tudományos fantasztikus irodalom eddigi és nagyrészt csak negatívumokban mérhető eredményeihez hozzájárult az elemző, objektív kritika hiánya, illetve fokozatos elhalása, elsősorban Amerikában, amely pedig tudományos-szakkmai és irodalmi igényű elemzéseivel előmozdithatta volna a műfaj irodalmi rangra történő emelését.

Az alapvető kérdés, amit Blish kritikái felvetnek, az hogy a tudományos fantasztikus irodalom megreked-e az irodalmon kívülség jelenlegi stádiumában, vagy túllepve a kereslet-kínálat üzleti szemléletén, képes lesz-e arra, hogy az irodalom egyik, azonos esztétikai mértékkel mérhető ágává fejlődjék? Ezt a célkitűzést szolgálják Blish kötetben megjelentetett kritikái írásai.

KOVÁCS JÓZSEF

**John Baxter: Science Fiction in the Cinema.** The International Film Guide Series; A. S. Barnes & Co., New York; A. Zwemmer Limited, London (1970).

A sci-fi az utóbbi években, évtizedekben robbanásszerű fejlődésen ment keresztül, a sci-fi film azonban nem fejlődött az irodalom kedvező ütemében, sőt, a műfaj rajongói okkal fordulnak el a legtöbb ilyen

névvel dicsekvő ipari terméktől. Pedig igen valószínű, hogy az SF legszélesebb és legelkessebb közönségét a film magasrendű művészetének felhasználásával fogja megszerezni.

A sci-fi a jövő műfaja, az emberi dolgok matematikai rendjében való hit, amelynek középpontjában nem egyének, hanem mozgalmak és eszmék állnak. A film esetében azonban az SF magasabb rendű vonásai lassabban és áttételesebben érvényesülnek, hiszen a film kommerszialisítása soha sem teljesen elhanyagolható tényező. Nagyvonaltan SF-nek nevezünk minden olyan művet, amelyben a képzelet túllépi a realitást. A rémfilmek és az utópiák filmtörténete adja Baxter könyvének legnagyobb hányadát.

Időrendi és tematikai csoportosítással kutatja Baxter a műfaj fejlődéstörvényeit. Mélies 1902-ben bemutatott *Holdbeli utazása* az első filmtörténetileg nyilvántartott sci-fi. Az igazi fellendülés azonban csak 1914 után indul meg. A német expresszionizmus olyan értékes, eredeti filmekkel lép fel, mint a *Gólem*, a *Homunculus* és a *Dr. Caligari*. Ennek az irányzatnak csúcspontján születik meg Fritz Lang nagy filmje, a *Metropolis* 1927-ben, hogy utána hosszú időre Hollywood vegye át a vezető szerepet. A harmincas évek horror-örülete, *Frankenstein* és a többiek mellett megjelenik a Wells, Verne, Conan Doyle, Rider Haggard, Tolkien és E. R. Burroughs fantáziagazdag alkotásaira alapozott, jövőben játszódó vagy elűlyedt világokat ábrázoló SF film is. A szörnyfilmek utolsó nagy amerikai mestere, e múltó divat utolsó bravúros kiaknázója Jack Arnold, aki legnagyobb filmjeit 1953 és 58 között forgatja. A science fictiont csupán hatásoz külsőségekben felhasználó filmek közös alapelvei azonban továbbra is azonosak, a vallás, a pszichológia és a szexualitás hármas vonzásában jönnek létre.

A hidegháborús fenyegetés apokaliptikus látomásokat teremt ezen a területen is, és helyet biztosít politikailag haladó és reakciós nézetek hirdetésének is. Stanley Kramer és Peter Watkins filmjei emelhetők ki leginkább, mert elrettentés helyett figyelmeztetnek és gondolatokat ébresztenek.

Baxter részletesen foglalkozik a televíziós SF helyzetével, és felhívja a figyelmet arra a szükségszerűsége, hogy a jó színvonalú science fiction leghamarabb és legbiztosabban a képernyőn születhetik meg.

Baxter a magyar közönség számára is jól ismert két film, a *Fahrenheit 451* (1966) és az *Alphaville* (1965) elemzésével zárja áttekintését. Nem véletlen, hogy az egykori francia új hullám két neves rendezője, Truffaut és Godard új lehetősége-

ket kutatva az SF felé fordul. Mindketten a pszichológia, a szociológia és a krimi érdekköréit igyekeznek egymásba kapcsolni. Baxter végkövetkeztetése az, hogy a science fiction mint műfaj örökké a határterületek problémáival fog küzdeni, hiszen az SF műfaji határai a táguló világegyetem határaival azonosak. Feltétlenül meg kell azonban születnie az SF „szerzői” filmnek, amely az SF-film legsajátabb műfaji követelményeinek engedelmeskedik csupán.

A Baxter-féle válogatott tudományos-fantasztikus filmográfia teljes egészében a nyugati filmgyártás eredményeire támaszkodik, és az egész könyvben mindössze egy szocialista országban készült film, a nem is egészen SF-céltűtítésű *Egy év kilenc napja c. szovjet film képviseli. Ez a szomorú tény azonban nemcsak információhiányról tanúskodik, hanem figyelmeztet bennünket a szocialista filmgyártás SF-témájú filmekben való szegénységére és jövőbeli nagy feladataira is.*

SZENTMIHÁLYI SZABÓ PÉTER

\*

**Giorgio Galli — Franco Rositi: Cultura di massa e comportamento collettivo. Società e cinema negli anni precedenti il New Dealee i Nazismo. Bologna, 1967. Istituto „Agostini Gemelli”. 286.**

Bevezetőben érdemes néhány szót szólni a milánói „Agostino Gemelli” Intézetéről, melynek publikációi közt foglal helyet G. Galli és F. Rositi könyve is. Az Intézet „a vizuális információ társadalmi problémáinak kísérleti-tapasztalati (experimentális) tanulmányozására” jött létre 1960-ban, 1963 óta olasz és külföldi szerzők tollából származó, gazdag és értékes tartalmú Évkönyveiben, egy IKON című, nemzetközi filmtudományi szemlében, valamint nagyobb, monográfikus igényű munkákban számol be tevékenységéről. Az Intézet „munkatársai” szociológusok, pszichológusok, filozófusok, kutatási területük pedig — a fent jelzett kereten belül — a társadalmi és pedagógiai lélektan, az alkalmazott pszichológia, a pszichofiziológia, szociológia és metodológia. Egy széleskörű nemzetközi munkatársi gárda esetében egységes ideológiai vonalról természetesen nem lehet beszélni, de sokat mondó éppen Giorgio Galli jelenléte, akit elsősorban az olasz baloldali története, a nemzetközi kommunista mozgalom kérdései, a politika szociológiája érdekelnek, (s aki 1953-ban megírta az olasz kommunista párt, majd 1958-ban a háború utáni olasz baloldali történetét).

A könyv két különböző, bár egyként érdekes és végül egybefutó problémát tárgyal; kétféle módszerrel: egy elméletibb jellegű rész („a szociológiai modellisztika” keretében) a *tömegkultúra* mivoltát, kialakulását és az egész legújabbkori történetben, társadalmi tudatban betöltött, döntő fontosságú szerepét, a másik empirikus, történet- és társadalomtörténetiről igényű rész azt vizsgálja: az 1929–30-as, azonos gyökerű világgazdasági válságnak mért lett *különböző* politikai-társadalmi következménye az USA-ban, (D. Roosevelttel reformizmusa, a New Deal) és Németországban (Hitler totalitárius náciizmusa), illetőleg hogy főleg a film által formált különböző tömegkultúra, illetve „kollektív viselkedés” hogyan folyt be a válság kétféle megoldásába.

Hogy ez utóbbi, a tulajdonképpeni kérdésre felelhessenek, a szerzők vállaltára fogják a két országban 1930 és 1932 között gyártott, illetve bemutatott (több százra menő!) amerikai és német filmeket, rendkívül érdekes „kérdéseket tesznek fel” a filmeknek a tematikára, a konfliktusokra, az értékrendszerre (szerelem, barátság, család, hatalom, pénz, karrier, biztonság-érzés), az érzelmi, az intraindividuális, illetve egyén és társadalom viszonyában mutatkozó viselkedésre, a „rossz” fel fogására és legyőzhető vagy legyőzhetetlen erejére stb., stb., nem utolsósorban pedig a happy vagy „unhappy” end arányára. Ezek a számszerű adatok, összehasonlító táblázatban élénk állítva, egyszerre csak valóban „felelnek” a kérdésekre, és e feleletek rendkívül szuggesztív módon igazolni látszanak a szerzők — ők nevezik így — hipotézisét.

Akik egyébként nem tetszelegnek sem az úttörők szerepében, sem módszerüket nem tüntetik fel egyedül üdvöztőnek. A hollywoodi, akárcsak a weimari németországi film történetével (az 1929-es gazdasági világválság következményeinek történetéről nem is beszélve) valóban nagyon sok kitűnő munka foglalkozik (pl. Kracauer), a tömegkultúra kialakulásának s jelentőségének tárgyalása során sem feledkeznek meg — hogy a több tucatnyi név közül csak néhányat említsünk — Adorno, Morlin, Teilhard de Chardin, Marcuse eredményeiről. Ismételtlen hangsúlyozzák, hogy egy későbbi korszak tömegkultúrájának és kollektív viselkedésének vizsgálatában a módszernek komplexebbnek kell lennie, elsősorban a tömegkommunikáció többféle eszközének — legesleginkább a televíziónak — tekintetbe vétele szükséges. De ugyanakkor meg is védik módszerüket azzal, hogy az 1920-as évek végén, az 1930-as évek elején — amikor az embe-

riség történetében először egy „planetáris” (az egész földkerekségre kiterjedő) tömegkultúra létrejött, a *legfontosabb*, a döntő információs csatorna a — hangossá, beszélővé vált — *film* lett. Az Egyesült Államok és Németország mellett pedig azért döntöttek a szerzők, mert (véleményük szerint) esetük — akkor — tipikus, vegytiszta eset volt.

Tömegkultúra: ennek értelmezése, értékelése a könyvnek talán legjelentősebb fejezeteit alkotja. A szerzők értelmezésében ez az emberiség jelentős részének (ismeretek-fogalmak, képek, értékek, modellek révén) rendelkezésére bocsátott olyan tudati örökség, mely — bizonyos mértékben — közös, mindenkié. Világmeretű és kozmopolita. Az emberi kultúrának a 20. századig terjedő, kb. hatezer éves történetében a kultúra az emberiség egy igen szűk körének — az elitnek — öröksége volt. Eddig az átlagember gyakorlatilag nem rendelkezett olyan közvetítő csatornával, mely saját közvetlen, napi tapasztalatain túlmutató ismereteket, képzeteket, képeket szolgáltatott volna. Az első ilyen közvetítő csatorna a film lett, mely mindenféle nézőt (fiatait, öreget, városit, falusit, műveltet és analfabétát) befolyása alá vont — és (kezdetben az „ipari társadalom” jellemzői közt) a képek, ismeretek, modellek, stimulusok eddig páratlan áradatával meghatározott viselkedésre irányítva életének és tevékenységének minden területén — egészen a politikai „választás”-ig —, azaz egy *kollektív viselkedést* alakított ki. Ugyanakkor növeli az emberek és tömegek társadalmiságának tudatát, növekvő érdeklődést szül a szociális és politikai jelenségek iránt, méghozzá az *egész* közösség perspektíváiban azáltal, hogy: „Az emberiség történetében először a tömegkultúra kapcsolatba hozta az emberiség örökségét a társadalom s a benne osztályok, rétegek, csoportok, egyének közt fennálló kapcsolatok globális képeivel”.

A szerzők nem kerülnek meg az elit-kultúra és tömegkultúra konfrontációját, nem is cáfolják, hogy az utóbbi szimplifikált, gyermeteg, felületes, a lényeg deformáló, a hiteles kulturális felemelkedést esetleg gátló, de ugyanakkor hangsúlyozzák, hogy mégis a tömegkultúra az, mely tematikájával és értékrendszerével így vagy úgy eljut a kollektívum minden tagjához, ennek következtében a lakosság nagy része a tömegkultúra képein és értékein keresztül alakítja ki magában a társadalom, a kíváncsi életforma, az orientálódás, majd tovább a kultúra és a politikai képeit és értékeit, azaz a tömegkultúrának szerves részévé válik az egyént körülvevő társadalmi és politikai valóság értelmezése is.

A kollektívum politizálódásának ennek jobb, hatékonyabb eszközeit, módjait az elit-kultúra sohasem tudta nyújtani, — még ha a tömegkultúra — szavaiban — evazív és semleges is, és ha a szabadidő, a kikapcsolódás, a „leisure” is legközvetlenebb érdeklődésének tárgya. Mindezzel kapcsolatban érdemes idézni a könyv befejező sorait, gondolatait: „Bármily nevetésesnek és felületesnek lássék is a művelt ember számára, mégis ez [ti. a tömegkultúra] a legfontosabb csatorna, melyen át a társadalom képe a maga bonyolultságában eljut azokhoz, kiknek erről soha képük nem volt.” Az ember — teszük hozzá — „zoón politikón” — az erre a fokra való tényleges felemelkedés első számú kifizetője: a tömegkultúra.

A könyvnek terjedelemben nagyobb részét kitevő történeti vizsgálódásról csak néhány mondatban szólhatunk. Bizonyítandó tételül az, hogy az 1930-ban, illetve 1932-ben lefolyt amerikai, illetve németországi szavazásban megnyilvánuló *különböző* viselkedési modellt, kollektív viselkedést *determinálták* a társadalmi életről és annak viszonyairól a milliók tudatában jelenlevő „képek”, összefoglalóan az akkor kialakuló tömegkultúra s ennek legfőbb vehikuluma: a film, a mozi. „A mi feltételezésünk szerint a társadalomnak a tömegkultúrán s adott esetben a filmen át felfogott képe az a tényező, mely lehetővé teszi az USA-ban és Németországban a különböző kollektív viselkedés magyarázatát.” A tömegkultúra ugyan politikailag mindig semleges — legalábbis elutasítja a közvetlen propagandát — de tartalmaz és terjeszt olyan viselkedési értékeket és modelleket, melyek adott esetben politikailag nyilvánulnak meg. A tanulságos statisztikákat sajnálatosan mellőzni kényszerülve, csak *néhány* következtetésre térünk ki. A német film jóval kisebb mértékben érvényesíti a tömegkultúra jegyeit; látszólag társadalmibb, elkötelezettebb az amerikaiénál, de valójában ez elkötelezettség és a személyes felelősség elhárítása. A magánerkölcsi, az affektív, egyáltalán az interindividuális tematika csak elsatnyult mértékben van meg; az affektív értékek győzelme, s általában a „boldog vég” — ami egyfajta optimizmus kifejeződése és a tömegkultúra jellemző jege — kétszer, háromszor, négyszer gyakoribb az amerikai filmekben. A privát értékek helyébe Amerika nem léptet köz-értékeket, ahogy általában az amerikai filmek a magánéletnek, a hétköznapiaknak, a gyakorlatban utat, érvényesülést, sikert, boldogságot nem találó affektív energiját nem ruházzák át egy társadalomra, s nem főleg egy kharizmatikus vezérre, — Roosevelttel

nem is lett, „csak” reformista leader. Mindkét társadalomban régóta él ugyan a rossznak valamely társadalmi szervezetségi formája, mely ellen az egyén gyenge, de az amerikai mozi által közölt (a tömegkultúrából vett s oda visszavetített) kép ellentmondott az ember és társadalom ilyen kapcsolatának — és *ellenanyagot* termelt ki a kharizmatikus totalitarizmus ellen. Ennek az ellenanyagnak legismertebb formája az optimista happy end, mely felmutatja a baj, a rossz legyőzhetőségének lehetőségeit. De ugyancsak ellenanyagként hat az autoritárius irányulás ellen az egyéni elkötelezettség, hűség az értékekhez — köztük az érzelmihez —, e téren főleg a szerelem, az erotika emotív világának szerepe fontos. A katasztrofikus modell ezek — és sok más minden — miatt nem válhatott társadalmi szintű viselkedés modellé. Mindez, itt nem részletezhető okok miatt, Németországban másképp alakult, a film terjesztette társadalmi, egyéni, erkölcsi, érzelmi modell olyan kollektív viselkedés kialakulását segítette elő, mely — a már vázolt módon — politikai viselkedéssé, és politikai cselekvéssé transzformálódott.

MARTINKÓ ANDRÁS

**Antonina Klosowska: Kultura masowa (Krytyka i obrona)** Warszawa, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, 1964.

Antonina Klosowska könyve 1964-ben jelent meg Varsóban, aktualitásából azonban semmit sem veszített, sőt az azóta eltelt idő több szempontból is igazolta meglátásait.

Bebizonyosodott, hogy az effajta elemzések a szociológia és ezen belül a kultúrszociológia szerves tartozékai, s hogy nálunk, szocialista viszonyok között is létjogosultsága van a szociológiának, a szociológiai indíttatású társadalom-vizgálatnak.

A négy fejezetből álló könyv elsősorban a kultúra és tömegkultúra általános kérdéseivel foglalkozik; az utolsó fejezetben viszont megkísérli a megismerteket a lengyelországi viszonyokra alkalmazni.

Felvázolja a kultúra fogalmának fejlődését azzal az igénnyel, hogy szétválassza a civilizációt (mindennapi életfeltételek és szükségletek) és a kultúrát (esztétikai igény, pihenés). A két fogalom ilyen jellegű tisztázása a könyv további fejezeteiben segíti majd a jobb tájékozódást, hiszen nem kevesebbet akar, mint azt, hogy eredményre vigyen egy vitát, amely régi szociológiai probléma. Tudniillik a legtöbb eddigi felfogás szerint két kultúra létezik:

elit- illetve tömegkultúra (tömegesen előállított kultúrtermékek „vulgarizálása”).

Klosowska nem elégszik meg az ilyen elméletek egyszerű tagadásával, hanem többoldalú vizsgálatokat végez és megállapítja: a két kultúra között nem minőségi különbség van, hanem a differenciát a mennyiségi oldalban kereshetjük.

Hosszú történelmi folyamat eredménye a tömegkultúra feltételeinek kialakulása (példának említi a mai három és félmillió Norvégiát, ahol van tömegkultúra, illetve a már a XVI. században ötmillió Angliát, ahol nem volt tömegkultúra.)

Vagyis a társadalmi fejlődés egy bizonyos szintjén általánossá válik az a gyakorlat, hogy egyre többen és többen élvezhetik a kulturális termékeket; ami viszont hatással van az „átlagember” igény-fejlődésére és egyben magára a kultúrára is. Az utóbbiak alapján „annyi bizonyosnak látszik, hogy bármilyen legyen is a tömegkultúra társadalmi szervezetének formája, bizonyos mértékig alkalmazkodik a közízléshez és bizonyos mértékig befolyásolja azt.”

A tömegkultúra szoros összefüggésben áll a gazdasági fejlődéssel, szabadidő lehetőségekkel; továbbá hat a tömegkommunikációs eszközök fejlettségi szintjére is.

Klosowska komplex vizsgálatainak eredményeihez tartozik az is, hogy a tömegkultúrát nem a kultúra vulgarizált formájának tekinti, hanem tömegek által befogadott és a tömegkommunikációs eszközök segítségével terjesztett „minőségi kultúrának.”

A könyvnek abban van többek között nagy érdeme, hogy a felvetett kérdést minden oldalról igyekszik vizsgálni, vállalkozik az eddigi eredmények szintézisére.

Klosowska könyvének rövidített változata magyarul is megjelent 1971-ben Budapesten.

BUDAI JÁNOS

**Sötér István: Az ember és műve.** Bp., 1971. Akadémiai Kiadó. 383.

Van-e helye annak, hogy ebben a *világ-irodalmi* folyóiratban szóljunk magyar tudós tanulmánykötetéről? Ha nagyon mereven gondolkodunk, és mindenáron csak a Helikon „profil”-ját tartjuk szemünk előtt, akkor — belepapozva Sötér István új könyvének tartalomjegyzékébe — azt mondjuk: rengeteg benne a világ-irodalmi, a komparatistikai, az irodalomelméleti vonatkozás; erre mindenképpen reagálnunk kell. E merev gondolkodással viszont *csak* ezekkel kellene és lehetne foglalkoznunk, a *Bánk bánnak*, *Arany*nak,

Jókainak, a Világos utáni korszak történetének, Madáchnak, Babitsnak, a mai magyar lírának stb., stb. a problémáival nem: s akkor csak mutatók be a kötetet, amely pedig — annak ellenére, hogy a szerző különböző korszakaiban keletkezett tanulmányok gyűjteménye — sok más tanulmánykötettől eltérő módon *kerék egész*. Azzá teszik alapvető szempontjai — s ha írunk róla, nem a folyóiratunk „profil”-jából eredő kötelesség címen tesszük, hanem hogy felhívjuk e szempontokra olvasóink figyelmét. Ezeket emeljük ki — a merev tartalmi ismertetéstől eltekintünk. Annál inkább, mert a könyv négy nagy fejezete (*Az alkotói módszerről, Korszakok és irányzatok, Összehasonlítás és szembesítés, A líráról*) tulajdonképpen újra és újra ezekhez az alapszempontokhoz tér vissza, annak ellenére, hogy Goethétől Leninig, a francia klasszikusoktól és Herdertől kezdve a mai belga líráig imponáló erudícióval végigpásztazza az egész világirodalmat úgy, hogy közben mégis — és mindvégig — elsősorban *magyar* irodalomtörténész marad. *Mai magyar irodalomtörténész*, aki — elődeitől eltérően — tudatában van annak is, hogy Katona, a népiesség, Madách, Bartók, Babits és a mai magyar líra, stb. megértéséhez nem elég a „nagyokat” ismernie, szét kell tekintenie szomszédaink portáján vagy ahogy ő nevezi: Közép- és Kelet-Európa irodalmiban is.

„Az irodalomtudomány dilemmája”: írja az első fejezet első tanulmányának élére a szerző (a kiemelés tőlem, Sz. L.), s annak a „válság”-nak a tudatosításával üti meg könyve alaphangját, amelyről a komparatistikával — sőt, nem egyszer általában az egész irodalomtudománnyal — kapcsolatban elsősorban azok szólnak, akik „iskolák”-nak lettek túlzott rabjaivá, s nem tudnak a múlt (főleg a közelmúlt) terhes örökségétől megszabadulni. Sőtér István a pozitivizmus, a szellemtörténet s más „iskolák” képviselőivel vitatkozik, akik elidegenítették az irodalomtörténet-írást magától az irodalomtól, akik megelégedtek arról, hogy az irodalomtörténésznek — mint minden művészet tudójának — elsőrendűen az a feladata, hogy megértse magát a *műalkotást*. Működőpontosság? — igen, de semmi esetre sem abban az értelemben, ahogy ezt azok fogják föl, akik főleg ma hajlamosak arra, hogy a művet az emberi léttől s annak állandóan fejlődő, változó, soha meg nem merevedő folyamatából: a történelemből el-, illetőleg kiszakítsák. Sőtér ezt azzal a képpel fejezi ki, hogy vissza kell térni Goethe művészet-, illetőleg „második természet”-felfogásához, csak — természetesen — magasabb szín-

ten, a modern marxista tudós dialektikájával, a mű és az ember, az ember és a társadalom, a társadalom s a történelem (s folytathatók e sort) állandó összefüggéseit, sőt egymásba fonódását a szemünk előtt tartva. Sőtér szemléletében a működőpontosság és a történetiség olyan természetes egységet alkot, mint amilyen magától értetődő az ember s a természet viszonya.

*Műelemzés és az irodalom fejlődése*: természetes egységet alkot Sőtér könyvében. Ennek a természetes egységnek még természetesebb folyománya, hogy állandóan összehasonlít, az organisták nyelvén kifejezve: egyszerre több regiszteren is ott tartja a kezét. Nem önmagáért és nem mindenáron művelt komparatisztika ez, hanem annak a felismerésnek a következménye, hogy nincsen a másiktól elszigetelt, a szó rossz értelmében vett „önálló” irodalom, mint ahogy egy irodalomtudós nem juthat kielégítő eredményre akkor sem, ha magától a történettudománytól vagy más művészetek vizsgálatától szakad el. Milyen gondolatébresztők ebből a szempontból a képzőművészetek területéről vett párhuzamai ott, ahol a klasszicista vagy romantikus művészi kifejezőmódról szól; — milyen szép az, ahogy a múlt század magyar irodalmi népiességét Bartók népzene-kutatásával és zeneköltői módszerével, fejlődési szakaszaival hasonlítja össze!

Az a három korszak, amelyben — e kötet tanulmányainak tanulsága alapján is — a legotthonosabban mozog: a felvilágosodás, a romantika és korunk, a huszadik század. Érdekes volna Sőtér nyomán megrajzolni azt a — ne tagadjuk, meg-megtorpanásoktól sem mentes — egyenes utat, amelyet Európa irodalma a polgárosulás — a nemzetivé válás — első, differenciálódó lépéseitől kezdve egyre gazdagodva a „világlírá” mai, integráló törekvéseiig megtett. A kérdéseknek egész serege vetődik fel az olvasóban Sőtérnek mindvégig lebilincselő fejtegetései közben: mi a különbség a goethei „Weltliteratur” s a mai, más földrészek kultúrájával is kibővült „emberiességi költészet” között? („Európán kívüli, új területek kapcsolód-  
nak belé, s korunk egész költői világképe átalakulóban van ezáltal...” 369.)

De a mai magyar irodalomtörténetírás — és főleg a komparatisztika — szempontjából az egész könyvnek legfontosabb eredménye: az irodalmi (kulturális, művészeti) *korszak* és *irányzatok* viszonyának kérdése, az, ahogy erre a kérdésre Sőtér a választ megadja. Főleg a XVIII. század közepétől a XIX. század közepéig húzódó korszakkal (vagy korszakokkal?) kapcsolatban cáfolhatatlanul mutat rá, hogy a

két fogalom sohasem azonos, egy korszakban rendszerint több irányzat együttélése található. A felvilágosodásban sem a klasszicizmus irányzata az egyeduralkodó (s tulajdonképpen *hányféle* klasszicista irányzat van!), és a XIX. század elején is erősen keveredik a romantika más irányzatokkal (a klasszicizmus maradványaival s az elinduló realizmussal és i. t.).

E sorok íróját — szűkebb szakmája következtében — főleg az érdekli, amit Sötér az irányzatok együttélésével, de mással kapcsolatban is Közép- és Kelet-Európáról mond, nem egy helyen mutatva rá, hogy a nálunk oly sokszor és sokáig tapasztalható ütemeltőlódás irányzatok egymásra torlódását (más szóval így is kifejezhetnők: a máshol tapasztaltnál még erősebb keveredését, réginek és újnak sajátos, máshol sehol meg nem található ötvözetét) eredményezi. Amikor Közép- és Kelet-Európáról szól, sohasem uniformizál, látja a magyar, a lengyel, az orosz fejlődésnek — rokonvonásaik mellett — egymástól eltérő jellegzetességeit is. E ponton a továbbkutatásnak számos ötletet ad, szempontjainak alkalmazására készíti a cseh, a szlovák, a délszláv, a román, stb. irodalmak kutatóit is.

Sötér oly sok témát érint, hogy valamennyinek egy ilyen rövid recenzióban való említése szinte lehetetlen. Egyes korszakok, irányzatok s kezdeményezőik kérdése, a népiesség, jellegzetes műfajok: a regény, a líra problémái, jelentős íróknak hol önálló fejezetben (tanulmányban) megírt, nagyobb, hol egy fejezet (tanulmány) gondolatmenetébe beillesztett kisebb portréja: ezzel a felsorolással távolról sem merítettük ki azt a gazdag anyagot, amiről szó van ebben a tanulmánykötetben. Száraznak tűnő felsorolás helyett idézzük inkább — még egyszer — a könyv címét: *Az ember és műve*. A félmúltnak túlságosan „elméleti”, mondhatnók: elembertelenedett szempontjai és módszere helyébe ezzel újra a művet megalkotó és a művet élvező, azt átérző, rajta elgondolkodó ember lép. Új módszer, új irányzat? Ezzel a szempontjával mindenképpen az. S ezért: ötleteket ad, további kutatásra serkent, továbbgondolkodásra készítet. Izgalmas olvasmány.

SZIKLAY LÁSZLÓ

## 0 interpretációi műveikéhe textu I—II.

Bratislava, 1968., 1970. Slovenské pedagogické nakladateľstvo, 193, 254.

Egy rendkívül rokonszenves vállalkozás első dokumentuma ez a két kötet. A szlovákiai Nyitrán, a Pedagógiai Főiskolán,

az Irodalmi kommunikáció tanszékén dolgozó kutatók 1967 óta minden évben két konferenciát rendeznek: egy műelemzőt és egy tisztán elméletit, melyekre lengyel és újabban magyar irodalomteoretikusokat is meghívnak. E konferenciák anyagát rendszeresen megjelentetik. Egyelőre az első két év termése fekszik előtünk.

A két kötetből, de főként a csoport vezetőjének és szervezőjének, Frantisek Mikónak a két könyvéből (*Estetika výrazu* — Kifejezés-esztétika, Bratislava, 1969; *Text a styl* — A szöveg és a stílus, Bratislava, 1970) elég határozott törekvések bontakoznak ki, melyeket nagyon általánosan neostrukturálisznak nevezhetünk.

Az elődök, illetve a rokonok könnyen felfedezhetők: a cseh-szlovák strukturáliszmus illetve az orosz formalizmus és a Lotman-iskola. A cseh-szlovák strukturáliszmus azonban — fenomenológiai vonzalmái miatt — a nyitraiak túlhaladottnak tartják, s maguk inkább a pontosabb, mérhetőbb információs esztétikát igyekeznek művelni. (Az első kötetben nagyszerű műelemzésekkel szereplő lengyelek — J. Ślawiński, A. Okopień-Ślawińska, L. Pszczółowska — fenomenológiai „beütéseik” miatt nem is egészen illenek ide.)

A nyitraiak az irodalmi kommunikáció komplex elemzését tűzték ki célul. Ez azt jelenti, hogy az irodalmárokkal mellett (P. Plutko, A. Popovič, St. Šmatlák, A. Bagin, Zsilka Tibor stb.) nyelvész, pszichológus és filozófus is részt vesz munkájukban.

A két kötet műelemzéseket tartalmaz, melyek közül a legérdekesebbek azok, amelyek J. Stachónak ugyanazt a versét heten elemzik, egymástól függetlenül. Kiderül többek között, hogy egyrészt az esztétikai információ — nemlétező valami, mert egy struktúra-elemet pozitív és negatív értékűnek egyaránt ítéltetünk, másrészt viszont, hogy igenis kiválaszthatók azok a struktúra-elemek, melyek a műalkotás morfológiai leírásához mindig, de legtöbbször a szemantikai leírásához is relevánsak.

Az elemzésekben egyelőre még sok a fiatalos sokatmarkolás, gyakori a külföldi módszerek kritikátlan alkalmazása, s némi lekicsinylés minden „nem-objektív” törekvés iránt, de ezektől a gyermekbetegségekből nyilván kilábalnak majd a nyitrai kutatók. Ami figyelemreméltó: egy vidéki kisvárosban többnyire fiatal emberek külföldi partnerek segítségével önálló elméleti gondolkodásra törekednek — s már első nekifutásra sem kevés sikerrel.

BOJTÁR ENDRE

\*



**G. S. Kirk: Myth. Its meaning and functions in ancient and other cultures.** Cambridge — Berkeley and Los Angeles, 1970. University Press — University of California Press/Sather Classical Lectures, Vol. 40.), 299.

A szerző, a Yale-egyetem klasszikus filológus professzora Homérosz-monográfiájával (*The Songs of Homer*. Cambridge, 1965.) már nagy sikert aratott. Ez a könyve a kaliforniai Berkeley-egyetemen 1969-ben tartott előadásorozatából kerekedett ki. Szokatlan merészségű kritikai vállalkozás, amely bonckés alá veszi a mítoszokról forgalomban levő jelentősebb múlt és jelen századi elméleteket. Ismerteti és elveti az összes generalizáló és unitarisztikus koncepciót, amelyek kimondottan-kimondatlanul abból az előfeltevésből indultak és indulnak ki, hogy a mítoszok *eredete* meghatározható. Szerinte legfőljebb a mítoszok használatát és funkcióját kutathatjuk a dokumentálható régi és mai kultúrákban. Előszavában bátran vállalja a langyosság, állást nem foglalás feléje szegezhető vádját. Bevallja azt is, hogy a különféle indián és közel-keleti mítoszokat nem olvasta eredetiben, és ebből fakadhatnak hibák. I. fejezetében megállapítja, hogy a mítoszok és az istenek, illetve a rítusok közötti kapcsolat nem feltétlenül kötelező és egyértelmű, ahogyan B. Malinowski teóriája állítja, másrésztől nincs szakadék mítosz és mese között. A mese a mítosz különleges alfaja, ahol a narratív és furfangos elemek dominálnak. A II. fejezetben tárgyalja a strukturális megközelítést. Noha sok ponton bírálja Lévi-Strauss, elismeri, hogy a mítoszok nyelvetnek jelentést strukturájuk által, amely megjelenítheti létrehozó társadalmuk strukturális elemeit, vagy készítőik tipikus viselkedésformáit. Lévi-Strauss módszere adekvát lehet — ha nem is teljességében és sohasem egyedül — a dél-amerikai anyagra, a nem-totemisztikus társadalmakra viszont csak óvatosan használható, a görög anyagra pedig alkalmatlan. Igazát részletes elemzésekkel bizonyítja. A mítoszok tükrözhetnek explana-torikus funkcióban bizonyos emberi jelenségeket, így az ösztönök, vágyak keltette ellentmondásokat, vagy a természet és társadalom kibékíthetetlen szembenállását — de csak bizonyos társadalmak bizonyos mítoszai. A III. fejezet Cramer és Jacobsen nyomán a sumér és akkád mítoszokat taglalja. Főirányuk, a természet-istenek városi istenné fejlődése nem csupán egyszerű narratív reakció, az emberi intézmények korlátozottságát hirdeti a természeti környezethez, mint egészhez viszonyítva. A IV. fejezet behatóan elemzi

a *Gilgames-eposzt*, valamint a kentaurokra és küklópszokra vonatkozó görög hagyományt. Bizonyítja, hogy a kidolgozott irodalmi formán is átütnek a mítoszok alapjául szolgáló alapvető összefüggések. A két hagyománycsoport rokonságát nem genetikus kapcsolatban keresi, hanem a természet — kultúra ellentétpárhoz elfoglalt álláspontjukban. Enkidu és Kheirón „jó vadember”, viszont a városi Gilgames király az eposz elején ugyanolyan pusztító, emberellenes erő, mint a barlanglakó Polüphemosz. A fenti alapvető ellentétpárhoz való viszonyt olyan tisztán fejezik ki, mint Lévi-Strauss egyenlő indán mítosza. Az V. fejezet a görög mítoszok minőségét vizsgálja. Igyekszik a VII. századi, rekonstruálható állapotot alapul venni, a nagy tragikusok mítoszait újabb reinterpretáció termékeinek tartja: a trójai *monda*-körből tulajdonképpen ők csináltak mítoszt. A görög mitológia fő jellemzői: az istenek elég korlátozott cselekvőképessége, valamint a hőszokok döntő és túlnyomó szerepe. Lewis Farnell és Brelich Angelo hőszok-tipológiáit bírálva, ő is felállít egy 24 típusból álló sorozatot a (főleg hős-)mítoszok legjellemzőbb témáiból. Ezekből kiindulva, végül sematikus táblázatot szerkeszt az alapvető tematikus összefüggésekről. Kiderül, hogy a más mitológiákban annyira fontos termékenység, eszkatológia és kthónikus világ itt a peremre szorult. Középpontba került viszont az istenek és emberek viszonya: a heroikus világ a maga változatos és komplex szisztémát alkotó küzdelmeivel és bűnhődéseivel, a már kifejlett istenekkel a háttérben. A theogonia folyamata és különösen a tisztán természeti istenek a peremre kerültek. Fontos viszont az emberi halandóság és isteni halhatatlanság viszonya, az öregség, betegség és munka eredete és a családi feszültségek kérdésköre. A göröggel összevetve a germán mitológia saga-típusa, történeti és realisztikus tónusú, az egyiptomi erősen ritualisztikus, az ind pedig szélsőségesen fejlődött absztrakta allegória. A görögöt ezekhez fűző genetikus kapcsolatok elhanyagolhatók, illetve az ind esetében közös mezopotámiai háttérből magyarázhatók. A mezopotámiai anyag adja az összehasonlítás fő bázisát (Gilgames — Akhilleusz, illetve Héraklész, a mitikus kozmosz általános berendezkedése, Adapa, Etana — Bellerophon-tész stb.) Ezekután Hésziodosz mitikus eszméikedésének természetét fűrkészi. A világ-korszakok mítoszáról alapos struktúraanalízis után úgy találja, hogy a Prométheuszéval együtt az összes ismert görög mítosz közül ez típusában a legspekulatívabb. Szembeszáll azzal az általában elterjedt filozófiatörténeti nézettel, hogy a mitikus

gondolkodás átváltása racionalisba Homérosz után, Hésziodosz, valamint az ión természetfilozófusok körül következett be. A görög mítoszoknak körülbelül Nagy Sándor koráig változatlan jellege (a hőrszok kiemelkedő szerepe; a mély fantázia hiánya; a nagymértékben hagyományostott és mesés jelleg; a más mitológiákban nagyon fontos spekulatív és operatív funkciók szinte teljes eltűnése) erőteljesen arra utal, hogy ez a mitológia racionalizált, cenzúrázott, derivatív és irodalmi termék és a görögség igazi mythopoikus kora — amelyet a hosszas szelektáció és kodifikáció követett — több ezer évvel Homérosz előtt lehetett. Nilssonnak (és sokaknak) nincs igaza: a görög mitológia — *mint mitológia* — nem jobb, hanem rosszabb a „vad” népekenél, fantáziahiánya, hagyományos formalizáltsága és spekulációhiánya miatt. A hajdani „vadság” helyenként még kibontható nyomai szerint (Uranosz és Gaia nemi zabolázatlansága, az *Odüsszeia* tengeri csodái stb.) kellett lenni igazi görög mitológiának. Ha a koherens, kifejtett és mégis mélyen képzeti kultúra kialakításának e feltételétől meg lettek volna fosztva, a görögök sohasem lettek volna az a nép, akik voltak. Ilyen megvilágításban az ión filozófia hirtelen kiemelkedése sem annyira meglepő. Kifejlődését sietette az írás elterjedése és három nagy mítoszrendszer, a görög, az ázsiai és az egyiptomi egyidejű és elkülönülő tudomásulvétele, de maga a mitológia már Hésziodosz előtt hosszú idővel gondoskodott a világ és a társadalom tárgyalására alkalmas konceptuális nyelvről. A korai görög filozófia első nemzedékei nem is érintették a mitológiában központi helyet elfoglaló témaköröket, a perem-kérdések felől (kozmogónia stb.) hatoltak be. Az „emberi” kérdések tárgyalása csak Hérakleitoszsal és Empedoklésszal kezdődik. A mítosz a klasszikus kor kultúráján még uralkodik: a szofisták ássák alá és omlasztják össze. Alexandria mítoszfelfogása már mesterseges, destruktív. Bizonyos fokig a görög kultúra története egyenlő a mítoszhoz való viszonyának történetével. Végül a VI. fejezet az összefoglalásra és értelmezésre vállalkozik. Először felállítja a funkciók tipológiáját. 1. Elsődlegesen elbeszélő és szórakoztató; 2. operatív, iteratív és validatorikus; 3. spekulatív és explanatorikus. Objektív típusok, amelyeket a képzelet és kifejezés szubjektív modulusai segítenek létrehozni. Az első típusra példa az Argonauták mondája, a trójai mondakör stb. A másodikat általában rituális vagy ceremóniális alkalmakkor ismétlik. Sokszor mágikus. Korántsem mindegyiknek célja az ősi, a teremtő idő visszaállítása,

amint azt M. Eliade állítja. Az iteratív mítosz honfoglalást vagy autokthoniát intézményesít, aitiológiát rögzít, a törzsi emlékezetet vagy hitet fixálja. Végül a harmadik típus bizonyos problémákat és főkaikat tükrözi, gyakran a kiút megjelölésével. Mítikus megoldással persze, mert ha adódik reális megoldás, eleve nem fordulnak a mítoszhoz. Dogmát helyettesít, praktikus szemlélteti valaminek az elkerülhetetlenségét (pl. Gilgames és a halál). Platónnak a filozófiai fejtegetései végére illesztett „vég-mítoszai” a látszat ellenére nem tartoznak e csoportba. Célzással, nem megoldással dolgoznak, tisztán evokatívak és imagisztikusak. A Lévi-Strauss által feltárt mediáció csupán az egyik lehetséges a spekulatív mítoszok megoldásai közül. Külön alfajba tartoznak az operatív és iteratív eszkatológikus mítoszok, melyeknek műfaja valószínűleg a halottnak adott „utasításokra” vezethető vissza. Attérve a fantázia és az álmok összefüggésének vizsgálatára, hangsúlyozza, hogy a mítikus fantázia nem azonos a „pensée sauvage”-szal általában. Freudnak Otto Ranktól kölcsönzött formulája: a mítosz a törzs közös álma — nem egyéb természetlen ötletnél. Igaz, hogy egyes ősi társadalmak jobban figyelik álmaikat, mint mások; ám az álmok kutatás eddigi spekulatív elméleteit éppen napjainkban váltják fel a pontos mérésekkel és természettudományos terminusokkal operáló megközelítések: ezek eredményeit be kell várni. Legvégül megkockáztat néhány feltevést az eredet kérdésében. Feltehető, hogy kezdetben mesék voltak, de ennek eldöntése lehetetlen a közlő és a mesélő beszéd relatív kronológiájának hiánya folytán. Biztosra vehető, hogy a mítoszok narratív és funkcionális aspektusai párhuzamosan fejlődtek ki. A mítoszok olyan hagyományos mesék, amelyeket éppen narratív és funkcionális érények tettek hagyományossá. Egyes társadalmakban (pl. Egyiptom, Ausztrália) a fantázia eleve áthathatta őket, máshol csak később, egy esetleges fantasztikus változat sikere, vagy álmok anyagának beleszövése, vagy esetleg a tudatalatti elemek beillesztése révén. (Nem annyira közvetlenül, mint álmok-szekvenciák fokozatos beolvasztásával). A „természetfölötti” világgal a mítosz narratív érdekből és törzsi érdekek, vallásos elképzelések bevonása révén is kapcsolatba kerülhet. Ily módon a vallás legtöbb mítosz hátterének része, de nem eredetetője. A továbbblépéshez a szerző szerint három dolog szükséges: a mítikus fantázia jobb megértése, az elbeszélő szerepének alaposabb vizsgálat, végül, de nem utolsósorban az ismert mítoszok gondos elemzése.

A könyv kihívó modorban készült: nyilván sok ellenkezést fog kiváltani. Sok minden vehető szemére: egyes nagy mitológiák semmibe vévése, elszettett általánosítások, másodkézből vett adatok, Alexandria szerepének egyoldalú megítélése, az angolszász területen kívüli szakirodalom szinte teljes elhanyagolása stb. Azonban erőnei számosabbak. Árnyaltos irodalmi elemző készség, hatalmas néprajzi és eszmetörténeti tájékozottság, finom humor mindvégig izgalmas olvasmánnyá avatják. Láthatóan idegenkedik minden történetfilozófiától, nem hajlandó ezért egyetlen, az egyetemes fejlődés gondolatát involváló elmélet elfogadására, vagy felállítására sem. Neopozitívizmusa, az amerikai szociológián nevelkedett strukturális-funkcionális szemlélete üdítően hat a mitológiának az újkantianizmus, freudizmus, szellem-történet által fölbarázdált terepén. Józan és mérték tartó elveivel tágra nyitja a kaput a további kutatás előtt. Határozottan érzéke a műfaji megkülönböztetések iránt különösen hasznos mitológiai tárgyú irodalmi művek elemzésére. Vállalkozása, kritikai kalandja hiányosságaival együtt nagy mű, bizonyára nagy hatással lesz egy sereg diszciplína további fejlődésére.

SZÖRÉNYI LÁSZLÓ

**Margaret Schlauch: English medieval literature and its social foundations.** Warszawa, PWN — London, Oxford University Press, 1967. 366.

Az impozáns kiállítású könyv szerzője 1927-ben, a Columbia Egyetemen szerzett doktori címet, majd a New York-i egyetem munkatársa lett. 1961-től a varsói egyetem angol tanszékének vezetője, 1961-től pedig a Lengyel Tudományos Akadémia levelező tagja. Fő kutatási területe a középkori összehasonlító irodalomtörténet; az angol regény előzményeiről írott művét az elmúlt években kétszer is kiadták (*Antecedents of the English Novel*. Warszawa—London, 1963. és 1965.).

Jelen munkája a rendkívül gazdag középkori angol irodalom fejlődését rajzolja meg a legkorábbi angolszász periódustól a Tudorok koráig. A bevezetés szerint a mű áttekintő-összefoglaló igénnyel készült, s ennek felel meg tárgyalási módja: nem a részletezés, a teljességre törekvés jellemzi, hanem az összefüggések láttatása, az angol irodalomnak mint történelmi-társadalmi tényezők által meghatározott folyamatnak a bemutatása. Mindjárt hozzátéhetjük: az áttekinthetőséget a szerző kitűnően meg-

valósította, s az ó- és középkor angol irodalmáról világos, történetileg megalapozott, ugyanakkor a modern anglistika eredményeit hasznosító kézikönyvet kaptunk.

Az egyes irodalmi korszakok gondolat-kincsének, műfajainak áttekintését mindig a társadalmi viszonyok bemutatása előzi meg. Így az ó-angol irodalom (450—1066) háttérként képet kapunk az angolszász hódításról és társadalomról, a korai királyságról és a kereszténység felvételéről, valamint a skandináv invázió koráról, egész 1066-ig, Normandiai Vilmos Hastingsi győzelméig. Ez a kor az irodalmi formák kialakulásának kora, s az alfajezetek e kialakulási folyamatot kísérik végig. A szerző bemutatja a legrégebbi germán törzsi varázsszövegeket, mágikus ritmusokat, bölcsmondásokat és munkadalokat, valamint a rovásírásos (runic writing) feliratokat. A kereszténység és a latin iskolák elterjedése jelenti az angliai latin irodalom első jelentős szakaszát, az Aldhelm, Alcuin és Beda Venerabilis nevével fémjelzett korszakot. Múltán kap e perióduson belül viszonylag nagyobb terjedelmet a *Beowulf* c. hősköltemény elemzése; ezt a szerző szerint — korábbi véleményekkel ellentétben — egyetlen személy állította össze, s 700—787 között kellett keletkeznie. Kár, hogy mindmáig nincs magyar *Beowulf*-fordításunk, pedig Weöres Sándor fordítás-részletei (*Angol költők antológiája*. Budapest, 1960) ízelítőt adnak a mű értékéből!

A kései ó-angol szakaszból (800—1066) kiemelkedik még az Alfréd király idejében virágzó anyanyelvi irodalom bemutatása, a király fordítói munkásságának és kulturális szervező tevékenységének értékelése.

A korai középkor-angol (1066—1250) korszak háromnyelvűsége (angol, latin, norman-francia) igen bonyolulttá teszi e századok irodalmi arculatát. A szerző mindhárom nyelven végigkíséri az irodalmi fejlődést, s vizsgálja az angol—francia tematikai kölcsönhatás mellett a nyelvi egymás mellett élés következményeit is. Társadalmi téren a feudalizmus berendezkedése, művészetben a gótika, filozófiában a platonista hatás, a műformák terén az allegória és a francia románc elterjedése határozza meg a kort.

A középkor-angol irodalom második szakaszát (1250—1400) jellemző műfajok: homiliák, legendáriumok, antik témák (Trója, Nagy Sándor) és lovagi történetek anyanyelvű feldolgozásai, melyek közül kiemelkedő az Arthúr-ciklus. A XIV. század második fele a társadalmi forrongás ideje, ezt tükrözik irodalmi téren John Wycliff prereformációs tanai, Langland *Piers Plowman*-e, valamint Gower munkássága: ők Chaucer elődei és kortársai. Chaucer élet-

művének részletes elemzését egyébként — a *Beowulf*-bemutatás mellett — a könyv egyik legsikerültebb részének érezzük. A szerző a reneszánsz előhírnökeként, a Shakespeare-ig terjedő kor legnagyobb méretű szintézisének megteremtőjeként értékeli Chaucert, s igazat kell adnunk megfigyelésének: a *Canterbury Tales* emberalakjaiban a költő a középkori kultúra mikrokozmoszát alkotta meg!

A könyv zárófejezete a kialakuló angol reneszánsz bemutatása; Thomas Malory korszakzáró munkássága után Wyatt és Surrey bensőséges lírája, az olasz befolyás alá került angol humanisták működése, s főként Morus Tamás *Utópája* már az új kort jelenti.

Az írásos források elégtelensége miatt sok a fehér folt a korszak irodalomtörténetében: a szerző az ilyen esetekben mindig utal az ellentétes álláspontokra, feltételezésekre; állásfoglalása sohasem elhamarkodott, mindig tényekkel alátámasztott; eldönthetetlen esetekben mindig megmarad a vélemények ismertetésénél (pl. a Piers Plowman datálása és szerzője körül kialakult vita esetében). Többször találunk utalásokat a párhuzamos lengyel irodalmi jelenségekre vagy írókra is (210: Andrzej Galka, 219: Kochanowski stb.), ez természetes következménye a szerző lengyel kapcsolatainak.

Az egyes fejezetek utáni bő jegyzet-apparátus felöleli a kiadás időpontjáig megjelent szakirodalmat, gazdag kép- és térképanyaga pedig ugyancsak nagyban emeli a mű értékét.

Margaret Schlauch könyve megfelel a bevezetésben megjelölt célkitűzésnek: jól áttekinthető, rendszeres és ugyanakkor magas színvonalú összefoglalást ad az ó- és középkor angol irodalmáról; művét haszonnal forgathatják mindazok az irodalomárok, akik az angol középkorral kívánnak foglalkozni. Mindenképp érdemes lenne ezt a munkát folytatnia, hisz az angol reneszánsz és barokk irodalomnak ilyen jól tagolt és történelmi alapozottságú, dialektikus módszerű feldolgozása minden bizonynyal előrelendítené a kutatást.

BITSKEY ISTVÁN

**Medieval and Renaissance Studies.** Proceedings of the Southeastern Institute of Medieval and Renaissance Studies, Summer, 1967. Edited by John M. Headley. (Medieval and Renaissance Series, Number 3) Chapel Hill, 1968. 238.

1967. július 17-e és augusztus 24-e között rendezték meg Chapel Hillben, az

Észak-Carolinai Egyetemen a Középkor és Reneszánsz-kutató Intézet harmadik tudományos ülésszakát. Az előttünk fekvő kötet e konferencia előadásait tartalmazza.

A költészet — s úgy hiszem, nem csupán a reneszánsz kori költészet — egyik alapvető kérdését veszi vizsgálatra S. K. Heninger (*Metaphor As Cosmic Correspondence*). Mit tesz a költő, akinek az a feladata, hogy a lényegileg kifejezhetetlent fejezze ki? (Mert hiszen a végső igazságok kifejezhetetlenek!) Nos, a kozmosz mindaddig készen szolgáltatta az arra ráérző költőnek az ismerős-ismeretlen összehasonlítására, hasonlattal való kifejezésére szolgáló eszközöket, tágabb értelemben véve: a metaforákat, amíg ez a kozmosz világképileg egyetlen összefüggő univerzum volt, amíg a világmindenséget egységes valóságként értelmezte az ember, olyan egységként, amelynek megismert és még ismeretlen rétegei azonos fölépítésűek, egyazon törvénynek engedelmeskednek. Amit tehát egyik síkjáról elmondok, az megfelelő hasonlatul, metaforául szolgál egy másik síkjára vonatkoztatva. Csak-hogy az újkor természettudománya megbontotta az univerzum egységi szemléletét — s ami a reneszánszig a poétáknak még oly kézenfekvő volt, az a modern költő számára használhatatlan ócskasággá vált: a metafora használata többé már nem alapulhatott olyan renden — egyáltalán: egységes renden —, amelyet a tudományos világkép elvetett!

A francia irodalmi kriticismusról tartott előadást W. L. Wiley (*French Attitudes Toward Literary Criticism*) — pontosabban: ennek XVI—XVII. századi eszméiről, ideáljairól, forrásairól, formáiról és formalizmus-szeretetről. Rövid eszmefuttatása hasznos, bár úgy vélem, nem túlságosan mélyen szántó áttekintése e témakörnek; nem egy helyéből némi ellenszenvet is kihallani vélek belőle a franciákkal szemben.

A műelemzés szép példáját mutatta be Robert M. Lumiansky *The Alliterative 'Morte Arthure'* című előadásában. „E tudós és hitbuzgó poeta művét — olvassuk az előadás summázatában — én példázatnak, *exemplum*-nak fogom föl, amely úgy mutatja be az állhatatosság erényét annak különböző oldalai felől, amint a jó- és a balsors közepette megmutatkozik. A példázatos szándék irodalmi következménye ez a kiemelkedően nagy költemény, amely egyszerre tárja eléink Arthur megdicsőülését s tragikus bukásának teológiai magyarázatát.”

Francois Bucher-nek a középkori tájképfestészetet tárgyaló, igen terjedelmes bevezetőjére (*Medieval Landscape Painting: An Introduction*) különös nyomaték-

kal utalok: hazai irodalmi és képzőművészeti alkotásaink sora is, mélyreható összehasonlító elemzésnek alávetve, nem szolgálna-e hasonló, eddig nem sejtett tanulságokkal?

Új, dinamikus, mondhatni: dialektikus társadalom-kép, és ennek megfelelően megváltozott történelem-felfogás a Tudor-kori Angliában — erről szól Arthur B. Ferguson előadása: *Circumstances and the Sense of History in Tudor England: The Coming of the Historical Revolution*, a témának koránt sem kimerítő, ám annál rokonszenvesebb felvázolásával.

A kötetet záró eszmétörténeti áttekintés, Paul Oskar Kristeller érdekes és mérték-tartó előadása (*The European Significance of Florentine Platonism*) mondanivalójának különösen két összetevőjében jelentős: egyfelől amennyiben némi mérsékletre int a firenzei platonista iskola (elsősorban Marsilio Ficino — Giovanni Pico della Mirandola) Európára gyakorolt hatásának értékelésében, másfelől amikor rámutat az európai irodalom- és eszmétörténetnek azokra a területeire, amelyeken még érdemesnek s ígéretesnek látszanék kutatni az Accademiából kisugárzó indíttatások után.

Nem hagyhatjuk említetlenül a kötet két történeti tárgyú előadása sem; az egyik Berthe M. Marti iskolatörténeti munkája 1367: *Founding of the Spanish College at Bologna* címmel; a másik a Karoling uralkodók államközi szerződéseit elemzi: Francois L. Ganshof: *The Treaties of the Carolingians*.

A kötet mind tartalmával, mind külsejével méltóképpen tanúskodik az Egyesült Államok-beli középkor- és reneszánsz-kutatás egyik fórumának élénk, magas színvonalú tevékenységéről.

BORONKAI IVÁN

**Franco Simone: Umanesimo, Rinascimento, Barocco in Francia.** Torino, 1968. U. Mursia et C., 409.

Franco Simone, a francia irodalomtörténet neves torinói professzora, új könyvében tovább folytatta a XV—XVII. századi francia irodalomra vonatkozó alapvető tanulmányainak a közzétételét. E műve szerves folytatása, kiegészítése és kiszélesítése *Il Rinascimento francese* (Torino, 1961) című munkájának. Már ez utóbbiban hangzott, hogy kutatásai beilleszkednek a francia irodalomtörténet revíziójának az utóbbi évtizedekben kialakult folyamatába. E revízió eredményeként vitatottá váltak a hagyományos sémák („gli schemi tradizionali sono stati posti in discussione”,

72.), különösen a XV. és a XVII. századot illetően.

Korábbi munkájában érdeklődése előterébe a francia Quattrocento újjáértékelését állította. Simone azzal a hagyományos felfogással szállt vitába, mely szerint a németalföldi hatások túlsúlya által jellemezhető XV. század után a XVI. századi francia reneszánsz teljes egészében olasz inspirációk alapján virágzott ki. A szerző, mint a reneszánsz kori francia—olasz kapcsolatok legjobb szakértője, meggyőzően bizonyítja egyrészt, hogy az intenzív olasz humanista impulzusok már Petrarca Avignon-i szereplésétől kezdve jelen vannak a francia kultúrában és másrészt, hogy a francia humanizmusnak és reneszánsz-nak megvoltak a rendkívül erős saját, belső gyökerei és nemzeti sajátosságai, melyek a még oly jelentékeny külföldi hatások ellenére is biztosították autonómiáját. Most bemutatott, új könyvének két első részében ismét a jelzett témakörökkel foglalkozik, vagyis a francia humanizmus olasz komponenseivel, illetve a francia reneszánsz eredetiségével. Ez utóbbi vonatkozásban különösen figyelemreméltóak a „rhétoriqueur”-ök iskolájáról (*La scuola dei „Rhétoriqueurs”, 169—201*), illetve a Pléiade költőiről és elődeikről (*I poeti della Pléiade e i loro predecessori, 202—215*) írott fejezetek. Mindezzel a torinói tudós komolyan hozzájárult azoknak az újabb törekvéseknek a sikeréhez, melyek egy, az olasztól és németalfölditől elkülönülő, saját gyökerekkel és fejlődéstendenciákkal rendelkező „francia humanizmus” létének bizonyítására és elismertetésére irányulnak.

A jelen munka fő újdonságát azonban a francia barokk felfedezését tárgyaló harmadik rész (*Prospettive critiche sulla scoperta del barocco francese*) alkotja. A francia irodalomtörténet hagyományos sémáinak a revíziója a barokk kérdése körül hozta ugyanis a legfontosabb eredményeket. Már korábbi könyvében is hangsúlyozta Simone, hogy egy barokk periódus meghatározása a francia irodalomtörténetben szétrobbantotta „XIV. Lajos százada mitikus egység”-nek koncepcióját. A francia barokk „felfedezése” természetesen nem Simone érdeme, hiszen előtte egész sor kiváló tudós (A. Boase, H. Hatzfeld, A. Adam, R. Lebègue, V. L. Tapié, M. Raymond, J. Rousset) alapvető munkák sorával bizonyította már a barokk jelenlétét a francia irodalomban. Simone hozzájárulása mégis különös fontosságú, ő ugyanis nem az egykorú művek elemzésére s barokk vonásaik kimutatására törekszik, hanem tudománytörténeti szempontból közelíti a problémához. A kritika- és tudománytörténet egyébként is a szerző egyik

legkedveltebb terepnuma. Az *Il Rinascimento francese*-nek is mintegy a felét a „renaissance” fogalom és terminus történetének szentelte, új adalékok hosszú sorával világítva meg a fogalom használatát és alakulását a XVII–XVIII. századi francia kritikai gondolkodásban. Számos tanulmánya szól a francia irodalomtörténet történetének különböző kérdéseiről is. Így érthető, hogy a barokk probléma is elsősorban kritikátörténeti összefüggésben érdekelt, s azt tűzte ki célul, hogy bemutassa, miképpen ment végbe a XVII. századi francia irodalomról kialakult történeti koncepciók fejlődése, bomlása és átalakulása.

Könyve e harmadik részében először a klasszikus irodalomtörténeti séma kialakulásának folyamatát rajzolja meg. Lépésről lépésre mutatja be, miként fejlesztette ki a felvilágosult, majd a romantikus kritika a XVII. századi francia klasszicizmusra vonatkozó koncepciót, egyrészt a francia szellem igazi inkarnációjának nyilvánítva azt, másrészt kiterjesztve érvényét a század egészére, lényegében azonosítva XIV. Lajos korát a XVII. századdal. Ezt a sémát a XIX. század végéig az irodalomtörténetészek a legapróbb részletekig kidolgozták, merev rendszerré, sőt egyre inkább nacionalista mítosszá fejlesztették. Az alkotó tudományos kutatást e témakörben Brunetiere után már egyre inkább felváltotta a vulgarizálás, a tankönyvekben, enciklopédiákban való aprópénzre váltás, a hivatalos koncepcióvá emelés és az akadémiai elógiumok. Érthető, hogy az igényes kritika és az új anyag feltárására törekvő irodalomtörténet egyaránt fogékonyra vált a XVII. század ama íróira, akikre az akadémikus séma árnyat borított, akiket mellőzött, vagy a klasszicizmus normái alapján elmarasztalt. Igen érdekesen mutatja be Simone, hogy a „klasszikus század” elméletének tulajdonképpen már a XIX. század elejétől kezdve megvolt az ellenzéke. Mindig voltak törekvések arra, hogy a XVII. század első felének egyes íróit a maguk eredetiségében ragadják meg, anélkül, hogy beleerőltetnék őket a klasszicizmus-elmélet Prokruosztész-ágyába.

A XX. század harmadik-negyedik évtizedében így megérett a helyzet arra, hogy a XVII. század első felének, vagy pontosabban a Pléiade és XIV. Lajos fénykora közé eső periódusnak, nagyjából az 1580–1660 közötti időszaknak az egyedi, sajátos karakterét felismerjék. Simone nagy érdeme annak meggyőző bizonyítása, hogy nem a nemzetközi barokk-kutatás, és még kevésbé a német szellemtörténeti barokk-irodalom hatására rendült meg a reneszánszt közvetlenül felváltó, azaz a XVII.

század egészére kiterjesztett klasszicizmusnak a koncepciója, hanem belső szükségzettségéből, a kritikus időszak íróinak nem is annyira felfedezése (scoperta), mint inkább értő olvasása (lettura comprensiva) következtében. Miután egyre több jelenségről kellett megállapítani, hogy már nem tekinthető reneszánsznak és még nem klasszicizmusnak, parancsoló követelménnyé vált azok együttes, összefoglaló jellemzése, a kérdéses periódus sajátos arculatának a meghatározása. Az addigra előrehaladt és nagy eredményeket felmutató nemzetközi barokk kutatás itt jött a francia irodalomtörténet segítségére, hiszen készen szállította a párhuzamokat, a reneszánsz és a klasszicizmus közé eső periódus lényegére vonatkozó eredményeket, s — nem utolsósorban — egy addigra már mindenütt elfogadott és használt terminust a „barokk”-ot. Nem csodálható, hogy olyan kiváló tudósok, mint Théophile de Viau monográfusa, Antoine Adam (1935), illetve de Sponde felfedezője, Alan Boase (1938), midőn alapos elemzés után hősük életművének jellemzésére valamely egyetemes történeti terminust kerestek, máshoz mint a „barokk”-hoz nem folyamodhattak. E tanulságok konzekvenciáit első ízben Raymond Lebègue vonta le következetesen, mikor a „barokk” fogalmát immár a reneszánsz és a klasszicizmus közé eső periódus egészének jelölésére alkalmazta. Úttörő tanulmányának már a címe is magában foglalja az állásfoglalást: *De la Renaissance au Classicisme. Le théâtre baroque en France*. (Bibliothèque d'Humanisme et Renaissance, 1942. 161–184.) Hét évvel később, 1949-ben a „Revue des Sciences Humaines” (Lille) barokkszáma, mely valóságos sereg-szemléje a francia barokk-kutatás legjobbjainak, világosan jelzi, hogy a barokk fogalma immár végérvényesen polgárjogot nyert a francia irodalom- és művelődéstörténetben.

Ma már aligha akad olyan komoly kutató, aki kétségbe vonná a francia barokk irodalom létezését. A francia barokk értelmezése, illetve a XVII. századi francia kultúra és irodalom felfogása terén azonban tovább tartanak a nézeteltérések. Az egységesen klasszicista XVII. század mítosza már a múlté, a francia XVII. század egységének illúziója azonban még gyakran kísért egyes munkákban. Ez utóbbi vélemény barokkot és klasszicizmust mint a század két párhuzamos irányzatát, stílusát fogja fel, vagyis egységes korszakot lát a francia XVII. században, melynek azonban két uralkodó áramlata volna. „Baroque et classique, une civilisation”: így határozta meg tömören e felfogás lényegét Pierre Francastel egyik tanulmánya címében

(Annales, 1957. 207—222), — ellentétben Victor L. Tapiéval, aki *Baroque et Classicisme* (Paris, 1957.) című kiváló munkájában a művelődés- és művészettörténet területén meggyőzően mutatta ki, hogy a XVII. századi Franciaországban barokk és klasszicizmus mint két különböző, társadalom- és ideológiatörténetileg determinált periódus követte egymást. Az ismertetésünk tárgyát képező mű tudós olasz szerzője ezekre a vitákra már nem tér ki. Állásfoglalása azonban teljesen egyértelmű: a barokkot a francia irodalomban, mint egy a reneszánsz és a klasszicizmus között elhelyezkedő, nagyjából IV. Henrik és XIII. Lajos korával egybeeső, önálló korszaknak tekinti. Tudománytörténeti fejtegetései újabb nyomós érveket szolgáltatnak a barokk és klasszicizmus egymásmellettiségét valló, azokat egyazon korszak egyidejű jelenségeiként értelmező, s a „tizenhetedik század”-ot egységes civilizációként és irodalmi korszakként tekintő felfogásokkal szemben.

KLANICZAY TIBOR

**Wilhelm Frieze: Nordische Barockdichtung. (Eine Darstellung und Deutung skandinavischer Dichtung zwischen Reformation und Aufklärung.)** München, 1968. Francke Verlag, 320.

A tübingiai skandinavista első ízben tesz kísérletet az „északi barokk” irodalom („Dichtung” alatt nem csupán költészetet, hanem szépirodalmat ért) összefoglaló bemutatására. A skandináv irodalmak XVII. századi problematikájában járatlan olvasó hálás lehet a szerzőnek a két királyság, illetve négy ország (Norvégia és Izland ekkor Dániához tartozott!) barokk irodalmáról nyújtott gazdag és szakszerű információért. Kár, hogy a mondanivaló, illetve az anyag csoportosítása kissé megnehezíti a tájékozódást, Frieze ugyanis egy általános módszertani fejezet után először egy társadalmi-ideológiai képet nyújt *Welt und Weltbild* címen, majd ismerteti a korszak nevesebb íróinak életrajzát, amit az irodalom elvi kérdéseinek (a hagyomány szerepe, a külföldi hatások stb.) taglalása követ; ezután kerül sor az irodalom formai és műfaji problémáinak áttekintésére, hogy végül az irodalom társadalmi funkciójának rajza zárja a kötetet. Ez a szeszélyesnek tűnő szerkezet, mely mellőzi mind a történeti-kronológiai, mind a nemzeti szerinti, mind pedig a logikai-szintetikus tárgyalásmódot, megfosztja az olvasót az ismeretlen

anyagban való eligazodás kézenfekvő támpontjaitól.

A skandináv irodalmak barokk korszakát a szerző kerekén a XVII. században jelöli ki, azt állítván, hogy egy abszolút időazonosság áll így fenn Skandinávia és Európa többi része között a barokk tekintetében. Barokk korszak és XVII. század azonosítása a német barokk-kutatás jellegzetes álláspontja, melynek érvénye a legtöbb esetben, s mindenekelőtt éppen a német barokkra vonatkozóan erősen vitatható. Ami viszont az „északi barokkot” illeti, erről kiderül, hogy a korábbi kutatók csak a XVII. század második felében vélnek igazi barokk jelenségeket felismerni, a század első felét pedig még a humanizmus vagy a reneszánsz vagy a késő reneszánsz fogalmaival definiálják. Frieze elutasítja elődei álláspontját, mert az szerinte szétválaszt egy összetartozó és egységes fejlődést.

Miben látja megnyilvánulni a szerző a fejlődési folyamatnak ezt az egységét, illetve egységesen barokk voltát? Ideológiailag a lutheri ortodoxia korlátlan uralmában, miután 1617-ben mind a dán, mind a svéd evangélikus egyházakban véglegesen vereséget szenvedtek a melanchtonianus, krypto-kálvinista, toleránsabb tendenciák. Ezzel párhuzamos az abszolút királyi hatalom kiépülése és megerősödése s egy szigorúan tekintélyelvű társadalmi struktúra megmerevedése mindkét királyságban. Az egyházi és világi szférában, ideológiában és társadalomban egyaránt eng, az istentől és a királytól irányított rendnek az eszménye vált így uralkodóvá és ez a rend alkotja a barokk alapját és hátterét. Nemcsak az életben, hanem az irodalomban is ennek a rendnek a győzelme manifesztálódik a XVII. századi Skandináviában; — jelenti ki a szerző. Ez kétségkívül szuggesztív és következetes koncepció, kérdés azonban, hogy a „rend” és a „barokk” egymást feltételező, egymással okvetlenül korrelatív jelenségek-e.

Szorosabban vett irodalmi vonatkozásban a XVII. századi fejlődés egységét a szerző a művészi igényű, anyanyelvű irodalom kibontakozásában és felvirágzásában látja. A XVI. században, melyet a reformáció korának nevez, az anyanyelvű protestáns irodalom nyelvében és stílusában még középkori jellegű, az igényes műköltészet viszont még kizárólag latin nyelvű. A fordulat a XVII. század első felében következett be, elsősorban a dán Anders Arrebo (1587—1637) és a svéd Georg Stiernhielm (1598—1672) jóvoltából. Ők és kortársaik tudatosan szakítanak a hagyományokkal és részben a latin, részben a fejlettebb európai irodalmak — első-

sorban a német és holland — mintájára olyan dán illetve svéd nyelvű irodalmat igyekeznek teremteni, mely képes verse-nyezni példaképeikkel. E tettekkel, állapítja meg Friese, ezek az írók korszakot nyitottak, ami igaz abban az esetben, ha a „korszak” terminust itt metaforikusan értelmezzük. Ugyanilyen értelemben mondhatjuk, hogy Balassi korszakot nyitott a magyar költészet fejlődésében, de nyilvánvaló, hogy ilyenkor nem az irodalomtörténet egyetemes korszak-kategóriáira gondolunk. A *lingua vulgaris* jogainak kivívása az irodalomban ugyanis a reneszánsz programja és teljesítménye, a barokk kiindulópontjátul megtenni ezért semmiképpen sem jogos, még akkor sem, ha ez a történeti tett valamely irodalomban viszonylag későn, már a reneszánsz kor felső időbeli határán következik be. Hogy Arrebo és Stiernhielm még a reneszánsz kései fázisát vagy már a barokkot képviselik-e, illetve, hogy mennyiben az egyiket és mennyiben a másikat, azt nem az anyanyelvű dán illetve svéd műköltészet megteremtésében való érdemük, hanem munkásságuk tartalmi és stílári jegei döntenek el.

A Friese könyve által nyújtott ismeretek alapján arra a következtetésre juthatunk, hogy fejlődés-rend tekintetében mindketten Opitz-cal helyezendők egy sorba. A késő-reneszánsz olyan képviselői ők, akiknek a munkásságában barokkra jellemző elemek is kimutathatók már. Érdekes, hogy a korábban munkálkodó dán Arrebo írásaiban talán még nagyobb mértékben mint hasonló szerepet betöltő, de fiatalabb svéd költőtársánál. Egyébként is megfigyelhető, hogy a polgárosultabb Dániában a barokk gyorsabban tört utat, mint a konzervatívabb, arisztokratikusabb és harciasabb svédekénél. Az időbeli eltolódást jól példázzák a zsoltárfordítások: a genfi zsoltárok teljes gyűjteménye, Lobwasser közvetítésével, a dánoknál 1600-ban (a magyart megelőzve!), a svédekénél 1650-ben készült el, a lutheri ortodoxia visszahatásaként létrejövő textus-hű fordítás pedig 1624-ben, illetve 1682–83-ban. A dánoknál éppen a püspök-költő Arrebo volt az ortodox zsoltárfordítás szerzője. A „dán költészet atyjának” főműve azonban Du Bartas nyomán írt teremtetéposza volt, mely érdekes példa egy manierista mű barokk szellemében való átdolgozására, — legalább is ideológiai vonatkozásban. Míg ugyanis a francia eredetiben egy mechanisztikus szemlélet uralmodik, mely istent a teremtés elveként fogja fel, addig Arrebo átdolgozásában isten a természetben kívül, illetve fölötté áll és tudatos cselekvése a természet minden jelenségénél felismerhető.

Késő-reneszánsz és barokk még érdeke-

sebb ötvözetét mutatja a svéd költészet úttörője, Stiernhielm. Természetfilozófiai nézeteiben platonisztikus és Paracelsusra visszavezethető elemek dominálnak, erkölcsi felfogását pedig teljes egészében a keresztény újsztoicizmus elvei szabják meg. Főmunkája, az 1648-ban már kéziratban cirkuláló, de csak 1658-ban megjelenő *Hercules* című eposza szintén a sztoikus-manierista hagyományban gyökerezik. A mű ugyanis a „Herkules a válaszüton” témát dolgozza fel, ugyanabban a felfogásban, amint azt 1608-ban Petki János tette *Virtus és Voluptas*-ában. Stílusát tekintve azonban a svéd költő már a barokkhoz közelít: a gyönyört megszemélyesítő hölgy szavain keresztül a korabeli svéd élet reális és vérbő ábrázolását nyújtja, mely könyvünk szerzőjét Rubens képeire emlékezteti. Ugyanígy a barokkot idéző realizztikus, sőt naturalisztikus vonások figyelhetők meg Stiernhielmnek azokban a balettszőveggényeiben is, melyeket 1650 táján Krisztina királynő udvari ünnepségeire írt. E nagy allegorikus udvari játékokban a szerző a lipsiusi constantia eszméjét igyekezett hangsúlyozni, megvalósult, előadott formájukban azonban ezek már joggal tekinthetők a barokk udvari reprezentáció jellegzetes példáinak. A barokkba való átmenetről tanúskodik az a tény is, hogy míg a költőt csodálták, erkölcsi tanításait nem méltatták különösebb figyelemre: a kibontakozó hedonista, udvari barokk világban a polgárságból jött Stiernhielm szükségképpen elszigetelődött. A nyomába lépők a pásztor-témákat, az erotikus lírát, vagy a barokk templomi éneket részesítve előnyben, már teljes joggal tekinthetők az új stílus képviselőinek.

Wilhelm Friese könyve, mint tárgyát tartalmazó és alaposan elemző munka nemcsak ismereteinket tágitja, de a barokkról kialakított egyetemes kép gazdagításához, árnyalásához is hozzásegít, annak ellenére, hogy az „északi barokk” kialakulását, jellegét bonyolultabbnak látjuk, mint a tudós szerző.

KLANICZAY TIBOR

**Manfred Windfuhr: Die barocke Bildlichkeit und ihre Kritiker. Stilhaltungen in der deutschen Literatur des 17. und 18. Jahrhunderts.** J. B. Metzlersche Verlagsbuchhandlung, Stuttgart, 1966. 477.

A német barokk költői képkincs monografikus feldolgozása több szempontból is igen bonyolult feladat. Az erre vállalkozó szerzőnek szembe kell néznie mind a költői képrendszer elméletében mutatkozó tisztázatlan kérdésekkel, mind pedig a XVII—



XVIII. század rendkívül sokszínű, sokrétű német irodalmi világával. Windfuhr gazdag példaanyag alapján, az 1964 előtti idevágó irodalom ismeretében nyúlt a kérdéshez, s munkáját 1966-ban a heidelbergi egyetemen fogadták el habilitációs írásként. Műve a német barokk képstílus fejlődését az 1620–1740 közti időszakban, azaz kialakulásától hanyatlásáig, követi nyomon, de ezzel párhuzamosan a stílus ellenfeleit, a kor barokk-ellenes irodalmi tendenciáit is bemutatja.

A monográfia első–nagy fejezete a barokk képelmélet kialakulását és fejlődését vizsgálja. Az Arisztotelészre visszavezethető humanista képkonceptió első felbomlási jelei Martin Opitz poetikai nézeteiben mutatkoznak; Jakob Böhme 1612-től már tudatosan száll szembe a humanista felfogással, melynek teljes felbomlását végül az ízig-vérig barokk Harsdörffer elméleti és gyakorlati munkássága jelenti. Harsdörffer a humanisták hármasa követelményéből – mértékletesség, világosság, díszítés – csupán az utóbbit tartja meg, a másik kettő az ő poetikájában elveszti jelentőségét, s számára a metafora válik a képek „királynőjévé”. Joggal szentel a mű további részében Windfuhr nagy teret a metaforának, hisz ez a barokk poetika centrális kérdése. Megvilágítása sokszínű: a metafora grammatikájával, retorikai elemeivel, verstani kihatásaival és társadalmi alapjával egyaránt foglalkozik, így a barokk képkinés minden tartalmi és formai vonatkozásáról képet alkothatunk.

A továbbiakban a szerző a barokk képstílusnak a német nyelvterületen meglevő hat fontosabb változatát elemzi. Az *érzelmi-patetikus* vonulat Gryphius komor képeiben figyelhet meg; a *misztikus* képek a gótika és a petrarkizmus formakincsét itatják át barokk vallásossággal (Böhme, Silesius, Kuhlmann); a *dekoratív* metaforák anyaga az érzéki világ: virágok, drágakövek, színek, illatok, díszállatok, égitestek stb. Ennek a variánsnak fő képviselői: Opitz, Weckherlin, Filip Zesen, Kaspar Stieler. Az ún. *élelművészek* egymástól távoleső képsíkok rezonáltatásán vagy concerto-szerű szójátékokon alapulnak, s az olvasóban a meglepetés érzését kívánják felkelteni. Ez a törekvés szinte minden barokk költőben megvan. Az ún. *groteszk* metaforika a goromba, útszéli, vaskos kifejezésekben dúskál; végül a *dagályosság* elsősorban az epigonok stílusát jellemzi, s főként funkció nélküli képek halmozásában és üres tautológiában nyilvánul meg. Ezek a stílusvariánsok természetesen együttesen is jelentkezhetnek ugyanabban a költői életműben, legfeljebb az egyes pályaszakaszokban valamelyik dominálóvá válhat.

Végül a barokk képstílussal ellentétes irányzatok és teoretikusok csoportosítására kerül sor. A legkorábban jelentkező ellenzék a humanista mértéktartás, a konzervatív önémet oppozíció és a protestáns stílustisztító törekvések jelentették: az 1670-es évekig a virágzó barokk árnyékában ezek az irányzatok húzódnak meg. 1860-tól azonban – a legjelentősebb német barokk költők halála után – a stílus hanyatlásnak indul, s az ellenzékben is új irányok keletkeznek: a *gálans költészet* a díszítésnek határokat szab, s eleganciájával a rokokót előlegezi (Hagedorn); a *klasszicizmus* alapjában elveti a barokk kategóriákat, melyekkel a stílus abszolút világosságát állítja szembe (Gottsched); a *pietisták* a bensőségeség, az érzelmek megteremtése jegyében vetik el a már mechanikussá vált barokk retorikát. Végül a *svájci* képelmélet (Bodmer és Breitinger) az öncélú barokk díszítés és a száraz felvilágosodott empirizmus között középutat keres, s Breitinger: *Kritische Abhandlung* (1740) c. műve révén lezárja a barokk képelmélet fejlődését; Klopstock már ennek az új poetikának az elképzeléseit valószínűsíti meg.

Az ellenzéknek, a barokk kritikussáinak bemutatásával vált teljessé a korszak stílusfejlődésének ábrázolása, melynek során a szerző rendkívül alapos munkát végzett. Könyvének jelentőségét nemcsak az összefoglalás szándéka adja, hanem az a dialektikusan végigvitt fejlődési vonal, melyet az egyes képelméletek társadalmi és ideológiai háttérének alakulásáról rajzol. Külön értéket jelent a műben felsorakoztatott gazdag, színes és találóan csoportosított példaanyag, s ennek alapján a barokk stílusvariánsok árnyalt bemutatása, melyet XVII. századi képkinésünk vizsgálatában mi is haszonnal alkalmazhatunk.

BITSKEY ISTVÁN

Эпоха просвещения. Из истории международных связей русской литературы. Отв. редактор М. П. Алексеев. Ленинград, 1967. Издательство «Наука» Ленинградское отделение, 362.

A leningrádi orosz irodalmi intézet, a „Puskin ház” kiadásában, M. P. Alekszejev szerkesztésében jelent meg a tanulmánygyűjtemény, amely a felvilágosodás korából, az orosz irodalom külföldi kapcsolatainak történetéből tartalmaz néhány fontosabb, angol, francia, német és olasz vonatkozású fejezetet.

Meglepően változatos kép bontakozik ki

Ju. Levics bibliográfiával kísért tanulmányából, amelyben a szerző a huszas évektől a század végéig kíséri figyelemmel az angol felvilágosodás folyóiratainak oroszországi útját. Eddig 409 egységet tartanak számon a különféle angol folyóirat-forrásokból (ezek száma kb. húszra tehető, pl. *The Spectator*, *Adventurer*, *Guardian*, *Rambler*, *Tatler*, *Universal Magazine*, *The World* stb.), többnyire francia, részben német fordítások közvetítésével átvett, orosz folyóiratokban, gyűjteményes kiadványokban, alamanachokban stb. megjelent közleményeket. A szerkesztők, fordítók legkedveltebb forrása s az olvasók körében jó ideig legnépszerűbb a korai felvilágosodás modern erkölcsi folyóirata, Addison és Steele *Spectator*a (1711–1712/1714) volt; első sorban francia (*Le Spectateur* 1719-től) fordítását is használták. Az első részlet 1731-ben látott oroszul napvilágot, de a 139. szám aktuális anyagából („Parallèle de Louis XIV et d'Alexowitz, Czar de Moscovie, sur le chapitre de la gloire”) még a huszas évekből fennmaradt egy kéziratot fordítás; ezt a negyvenes években Tredjakovszkij is lefordította (mindkettő közölve a dolgozat függelékében.)

A század derekától elszaporodó, hosszabb rövidebb ideig élő, jobbra moszkvai és pétervári folyóiratok, jelentékeny fordító gárda közreműködésével, sokrétű, irodalmi, politikai, filozófiai, moralista, satirikus, szórakoztató, a nők társadalmi helyzetével foglalkozó, a polgári életmóddal és a társasági étellel kapcsolatos, kritikai élű, felvilágosodott tartalmú angol eredetű olvasmányanyagot közvetítettek az ekkor még viszonylag nem túl széles körű városi és udvari művelteknek, nemesi és polgári közönségnek. Az időrendi fölmérés, általános kultúrtörténeti jelentőségén túl, konkrét vizsgálati témákat szolgáltatnak, pl. az olvasók ízlésére ható irodalmi anyag a szentimentalizmus periódusában; vagy világnézeti összefüggések, irodalom és társadalom stb.

A következő két tanulmány kapcsolat-történeti témája szintén túl megy az irodalomtörténet határain. Hiszen az antifeudális küzdelem, a vallási türelmetlenség és fanatizmus, a rendi kiváltságok és a közigazgatási önkény s cenzúra elleni harc francia propagandistája lelkes hívekre talált Oroszországban. Erről tanúskodik P. R. Zaborov, *Voltaire XVIII. századi orosz fordításokban*, ill. Ju. Lotman, *Rousseau és a XVIII. századi orosz kultúra c. írása*. A szerzők módszerére az jellemző, hogy tágabb művelődéstörténeti keretben tárgyalják a felvilágosodás eszméinek, hírneveinek, irodalmi műveinek behatolását és recepcióját összekapcsolják az orosz-

országi társadalmi viszonyok elemzésével. Kitérnek a voltaireianisták és Rousseau híveinek és ellenfeleinek vitájára, s azokra a polémikákra, amelyek a francia felvilágosító eszmék asszimilációjával párosultak. A Voltaire műveinek fordításával fölmerült kritikák és viták (pl. Tredjakovszkij, Novikov stb.) mellett rendkívül tanulságos a Rousseau-val polemizáló írók (Szumarkov, Novikov, Fonvizin, Karamzin, Ragyiscsev) irodalmi-politikai állásfoglalása, más más koncepciója az általuk érintett alapvető kérdésekben. A demokratikus polgári gondolkodó és radikális kispolgári felvilágosító eszméi ösztönzőleg hatottak az orosz társadalmi-politikai-írói tudatban és gondolkodásban végbemenő forrongó fejlődésre. Az oroszországi feudális-abszolútus rendszer bírálói már nem hitték a „felvilágosult és liberális uralkodó” eszményében; élesebben vetették föl az emberek közötti egyenlőtlenség okait. Ragyiscsev pedig már forradalmi-demokratikus nézőpontból vitázott Montesquieu-nak és Rousseau-nak az államról, a népről s a hatalomról vagy a jobbakok fölszabadításáról szóló tanaival.

Jellemző az orosz szellemi mozgás élnétségére, hogy a negyvenes éveket követően — A. Kantemirtől, az első Voltaire-fordítótól, s a *Histoire de Charles XII* anonim (1746) fordítójától, a *Zadig* (1757) és *Micro-mégas* (1756) áttünetétől, Lomonoszov többirányú munkásságán keresztül *Candide* (1770) anonim fordítójáig —, a hatvanas és a nyolcvanas években már oroszul is olvashatták—Voltaire, a filozófus-gondolkodó, publicista és történetíró, elbeszélő, költő és drámaíró alkotásait. A fordítók soraiban található egybeként között az íróval levelező Szumarkov Fonvizin, Karamzin, Voroncov és I. G. Rachmaninov stb. P. Sz. Potemkin áttünetésében láthatták a moszkvai színházban *Mahomet, ou le fanatisme*, időszzerű témájú tragédiáját. Oroszul is olvashatták (1763-ban) a francia szerző gondolatait az epikus költészetéről (*Essai sur la poésie épique*, 1728) J. P. Daskalovtól. De a legnagyobb figyelmet Voltaire filozófikus-didaktikus költeménye (*De l'égalité des conditions, De la liberté*, 1734) fordításrészletei ébresztették. A Voltaire-fordítások számát a szerző a kiadatlan kéziratok Voltaire-fordítások bibliográfiájával növelte.

Bár a francia írók műveinek fordítása a szorosabban vett irodalmi, műfaji, ízlés és stílus kérdésekben is nagy horderejű volt, a Rousseau-recepció mégis a *Discours sur les sciences et les arts*... (1750) lefordításával (1767, P. Potemkin) és kiadásával (1768) kezdődik, s a *Discours sur l'inégalité*... (1755) és a *Discours sur la vertu*...

(1768) fordításával folytatódik. Átültetett vagy francia eredetiben olvasott politikai pamfletjei óriási érdeklődést és vitát váltottak ki az oroszországi haladó nemesi és polgári olvasó rétegekben és a Rousseau-ellenes táborban. S bár a cenzúra igyekezett minden erővel akadályozni a *Contrat Social* (1762) és az *Emile ou de l'éducation* (1762) szerzője műveinek terjedését, a *Nouvelle Héloïse* (1761) lefordítása és első kötetének kiadása (1769 Potemkin) új korszak kezdetét jelezte az orosz prózairodalomban. Mire második kötete is megjelent (1792, P. Andrejev) már megindult az orosz regénypróza átalakulása a pszichologizmus és szentimentalizmus jegyében. Ebben a folyamatban a francia hatás természetesen nem elszigetelten, hanem az angol és német fordításirodalommal összefüggésben nyújt alapot tanulságos vizsgálatokra.

A felvilágosodás kori kulturális és irodalmi kapcsolatok újabb szférái bontakoznak ki R. Ju. Danilevskij, *Lessing a XVIII. századi orosz irodalomban*, valamint R. M. Gorohova, *Goldoni dramaturgiája Oroszországban a XVIII. században*. Az olasz komédia megújítójának művei nagy népszerűségnek örvendtek orosz társasági körökben, olvasták és látták őket olaszul, franciául; s az ötvenes évektől már párhuzamos orosz librettofordítások is készültek. A hetvenes évektől pedig néhány darab orosz kiadása is megjelent. Beaumarchais, Marivaux és Gellert darabjai mellett Goldoni kimeríthetetlennek látszó repertórája biztosította a moszkvai és a pétervári udvari színház fellendülését. Ezekben az évtizedekben hódítják meg a közönséget Lessing drámái, miután elbeszéléseit, állatmeséit szelvényben olvasták. Komédiái színrevitele után egyik mesterdrámája, az *Emilia Galotti* (1772) orosz fordításban is megjelent (1788) Karamzin tolmácsolásában. S bár a *Laokoon* (1766) és a *Hamburgische Dramaturgie* (1767–1769) fordításrészletei csak a századforduló után tűnnek föl az orosz sajtóban, a német drámaíró, esztéta, kritikus elméleti munkásságát ismerik, úgy is mint a német irodalom reformátorának, felvilágosítójának, a klasszikus német irodalom egyik megalapozójának tevékenységét.

HOFF LAJOS

**Mikó Imre: Az utolsó erdélyi polihisztor, Brassai Sámuel.** Bukarest, 1971, Kriterion Könyvkiadó, 373.

A nevezetes tudós egyéniségről, sokoldalú szerzőről, szerkesztőről, kritikusról,

műfordítóról, nyelveművelőről, tankönyvíróról, természettudósról és filozófus hajlamú gondolkodóról s szenvedélyes vitatkozóról már írtak monográfiát. A kötetben összegyűjtött, Brassai sokrétű tevékenységével kapcsolatos dokumentumok inkább a jeles polihisztor műhelyébe és magánéletébe engednek mélyebb bepillantást. De Mikó Imre gyűjteménye nemcsak újabb adalékokkal gazdagítja a Brassai-irodalmat, hanem a múlt századi erdélyi millió intellektuális környezetrajzához is hozzájárul.

A könyv méltatását elsősorban azért éreztük feladatunknak, mert Brassai Sámuel személyében (Meltzl Hugóval együtt) az Összehasonlító Irodalomtörténeti Lapok (1876) megindítóját és szerkesztőjét tisztelhetjük. A soknyelvű folyóiratnak, mint írták, nem volt sem előde, sem társa a művelt népek irodalmában, „ezenkívül olyan tudománnyal foglalkozik, mely bölcsőben fekszik még a nagy művelt népeknél is...” Az 1878-tól *Acta Comparationis Litterarum Universarum* címen megjelent lap irodalomtörténeti jelentőségét és Brassaiék úttörő vállalkozásának horderejét mai irodalomtudományunk megbecsülendő hagyományaként értékelte folyóiratunk egyik régebbi számában közölt tanulmány. Nemcsak a szerkesztő munkássága, de Brassai egész életműve tükrözi azt a fölismerést, hogy az egyes népek nem élhetnek „szakadatlan közlekedés nélkül szellemi vagy irodalmi téren”.

A kötetben számos magyar irodalomtörténeti vonatkozás (Brassai és Petőfi találkozása, a Klio-per, Brassai és Gyulai vitája, polémiaja Jósikával és Arannyal; Jókai karcolata, Mikszáth anekdotája, Gárdonyi verse róla stb.) olvasható. Ezek az író és magánember életére vetnek több fényt s elősegíthetik Brassai irodalmi munkálkodása körüli tisztázatlan kérdések megoldását. A lényegtelenebb részletek rövidítése és bizonyos ismétlődések elkerülése a könyv előnyére vált volna.

A fordításról szóló tanulmány írójáról tudtuk, hogy a francia, angol, német irodalom (Sandeau, Dickens, Lessing) alkotásaiból is ültetett át magyarra, de azt Mikó derítette ki, hogy Brassai volt az orosz irodalom első magyar tolmácsolója Erdélyben. Oroszról magyarra átültető, kezdeményező munkája külön is figyelmet érdemel. Ismeretes, hogy az orosz irodalom első darabjai nyugati nyelvek közvetítésével jutottak el hozzánk; Puskin és Lermontov verseit főként németből fordították magyarra. Az első orosz versfordító, Kriza János (1841) is valószerűleg német fordításból dolgozott. Az Anyegint orosz eredetiből magyarra fordító Bérczi Károlyt tar-

tották sokáig az első (1866) eredetiből dolgozó magyar írónak. Mikó adatai szerint Brassai az általa szerkesztett Vasárnapi Újságban már 1835-ben az orosz birodalom népeiről közölt ismertetésében egy „muzsika tudós ember” jegyzéséből a kirgiz népköltészetből adott izeltöt. A Magyar Nép Könyvtára c. sorozat (szerk. Csengerly Antal és Kemény Zsigmond) első füzetében (1856) pedig megjelent egy „orosz beszély” (*A macska*) a szerző neve nélkül; de a címlapon ez áll: „orosz eredetiből fordította Brassai Sámuel”. Mikó kutatásainak eredményeképpen ma már azt is tudjuk, hogy Brassai ültette át oroszból az Arany Szépirodalmi Figyelőjében (1862) megjelent (*A gyógyszerészné*) elbeszélést (amelyet Gyulai Pál Olesó Könyvtárában újra kiadott 1877-ben). Az eredeti szerzője V. A. Szollogub, akit Belinszkij realista és szatirikus ábrázolásmódjáért értékelt.

A jeles erdélyi polihisztor első jellegzetes enciklopédikus témájú könyvétől (*Bevezetés a világ, föld és statusok eredetibe*, 1834) *Logikáján* (1858) s számtalan vitacikkén, több dilettáns ízü írásán és a Critikai Lapok és az ÖIL szerkesztésén keresztül vezet az út utolsóinak kiadott (*Az igazi pozitív philosophia*, 1896) művéig. Mikó Imre — a Kritikon Kiadó támogatásával — érdemes munkát végzett Brassai kutató nyughatatlanságától és újra törekvő szellemétől fűtött tevékenységére és életére vonatkozó gyűjtésével, ill. az életműnek kortörténeti összefüggéseit szem előtt tartó fíradhatatlan kutatásaival. Remélhető, hogy az adósságtörlesztő könyv fokozottabban rátereli a korszak kutatóinak figyelmét Brassai Sámuel sokfelé ágazó munkásságára.

HOFF LAJOS

**A Budapesti VIII. ker. Vörösmarty Mihály gimnázium évkönyve.** 1970/71. Szerk. Pákozdi Endre. Bp. 1971, 354.

Biztató és öröndetes jelenség, hogy a világirodalmi és összehasonlító irodalomtörténeti tárgykörű egyetemi évkönyvek mellett immár föl kell figyelnünk a középiskolai évkönyvekre is. A Vörösmarty gimnázium évszázados gazdag hagyományának ösztönző hatása, s a hagyományápolás

szép példája mutatkozik meg a tartalmas kiadványban, a pedagógiai jellegén túlmutató tudományos érdekű arculatának megformálásában. Jó szerkesztői megoldásnak bizonyult néhány elfelejtett tanulmány újraközlése a régi értesítőkből.

A középfelnémet kódexirodalom kutatójának, Felsmann Józsefnek dolgozata nemcsak azért érdemel figyelmet, mert (a jelenleg Amerikában lappangó) ún. Kalocsai kódex az egyik legértékesebb magyarországi középkori német kézirat, hanem a belőle publikált hiteles szövegrész és filológiai jegyzetei, valamint a pergamenkézirat ritka szép példányának tartalmi leírása, jellemzése miatt is. A német irodalom első virágzó korszakából való kódexet egy későbbi, az ún. Zay-ugróci német verses kódex követi, amelyről Gragger Róbert írt. Ez egy XVI. századi újfelnémet irodalmi nyelven készült epikai jellegű epithalamium-féle hatalmas verset, amelyet szerzője II. Frigyes választófejedelemnek, pfalzi grófnak ajánlott. Az évkönyv tanúsága szerint a tanárok kutató érdeklődése későbbi korokra is kiterjedt, különösen a felvilágosodás körüli évtizedek irodalmának kutatására. Ma is tanulságos Könyve Nándor stilisztikai megfigyelésekre épített tanulmánya „francia hatás a XVIII. század magyar irodalmi stílusában” témáról. Fénelon, Téliémaque (Haller), La Calprenéde, Cassandra (Bárczy), Marmontel, Contes moraux (Bárczy, Kazinczy) stb. fordításai kapcsán fejti ki észrevételeit. Csak sajnálható, hogy elemzéseit nem tudta kiterjeszteni Mikes fordítás-prójára, mert a Mme de Gomez, Journées amusantes „után írt Mulatságos napok-at nem tudtam kézre keríteni” — panasolja a szerző 1881-ben.

Izeltőnek ennyi elegendő; s ha nem is jutott hely mindenkinek, emlékeztetünk arra, hogy a nagymúltú iskola tanárai voltak Asbóth Oszkár, Birkás Géza, Péterfy Jenő, Thienemann Tivadar, Zolnai Béla... a modern filológia jeles képviselői; s a tanítványok sorából említsük meg a kiváló orientalista, Germanus Gyula nevét. Máltán kaptak helyet, másokkal együtt, az évkönyvnek a tudós tanárok — tanártudósok arcképcsarnokában, irodalmi munkásságukkal foglalkozó, 1871-től 1971-ig terjedő összefoglalásában.

HOFF LAJOS

## SF tanácskozás Budapestén

1971. október 26-tól 28-ig nemzetközi konzultatív tanácskozást rendezett a tudományos fantasztikus irodalom időszerű kérdéseiről a Magyar Írók Szövetsége. A tanácskozáson Bulgáriát Elka Konsztantinova, Peter Neznakomov, Natasa Manolova; Csehszlovákiát Marija Valerahova, Josef Nesvadba; Jugoszláviát Bozidar Timotejevic, Sasa Veres; az NDK-t Günther Krupkat, Eberhardt del'Antonio; Romániát Ion Hobana, Leonida Neamtu; a Szovjetuniót Julij Kagarlickij, Borisz Kabur, Vladimir Vladko, Nyikolaj Parnov; és Magyarországot Fekete Gyula, Kuczka Péter, Csernai Zoltán és Zsoldos Péter képviselte.

Az első napon a küldöttségek vezetői beszámoltak a tudományos fantasztikus irodalom és művészet helyzetéről hazájukban, ismertették a lehetőségeket és az elméleti munka állapotát, tájékoztatták egymást a közönség érdeklődéséről. A második napon „A fantasztikum realizmusa” címmel Julij Kagarlickij tartott vitaindító előadást a szocialista tudományos fantasztikum elvi problémáiról, sürgetve az irodalomtörténeti, kritikai és esztétikai tevékenységét, kijelölve a fantasztikum határait a szocialista irodalomban. Az előadást követő élénk vitában kirajzolódtak a teoretikus munka gazdag lehetőségei. A tanácskozás harmadik napjának előadója Ion Hobana volt, aki a tudományos fantasztikus irodalom nemzetközi kapcsolatairól és a szocialista országok együttműködésének szükségességéről beszélt.

A hasznos és termékeny tanácskozást lezárva a küldöttségek közös közleményt fogadtak el, amely szerint „kívánatosnak tartják a kapcsolatok további erősítését a szocialista országok tudományos fantasztikus íróinak szervezetei között”, egyetértenek azzal, hogy „a budapestihez hasonló tanácskozásokat rendszeressé kellene tenni” és célszerűnek tartanak „tanulmányozni annak lehetőségét is, hogy hogyan tudnának kapcsolatra lépni Európa és a világ haladó íróival”. A tanácskozás résztvevői kifejezték azt a meggyőződésüket, „hogy a tudományos fantasztikus irodalomnak és művészetnek a világ népei közötti barátság, a béke és a szociális haladás eszméit kell szolgálnia”.

A küldöttségek, a kölcsönös ismerkedés érdekében, helyesnek tartják közös szépirodalmi és elméleti antológiák kiadását minden országban és helyeslik a részvételt az 1972-es első Európai Science Fiction Kongresszuson (EUROCON), Triesztben.

Az eredményes munkát végzett háromnapos konzultatív tanácskozást a Magyar Írók Szövetségében működő Tudományos Fantasztikus Irodalmi Munkabizottság kezdeményezte.

- 8 -

## Science Fiction Foundation

A North East London Polytechnic 1970 áprilisában elfogadta azt a javaslatot, hogy az egyetem létesítsen science fiction alapítványt. Szeptemberben azután létre is hozták az Alapítványt, Igazgató Tanácsot alakítottak, amelynek tagjai egyetemi tanárok, könyvtárosok, tudósok, művészek, neves science fiction írók (Arthur C. Clarke, James Blish, George Hay stb.) és teoretikusok.

Az Alapítvány céljai között szerepel archivum és szakkönyvtár létesítése, előadás-sorozatok tartása, a nemzetközi kapcsolatok felvétele és az együttműködés a hasonló szervekkel, illetve kutató intézetekkel, konferenciák tartása, az egyéni kutatás támogatása és a science fiction egyetemi oktatásának elősegítése.

Az alapítvány munkájáról kiadott évi zárójelentés szerint az Igazgató Tanács Dr. Charles Barren filozófiatanár vezetésével sikeresen dolgozott. Több író — köztük John Wyndham — kézirati és könyvtári hagyatékát szerezték meg; a National Book League-el együttműködve nagyméretű kiállítást rendeztek a világ legjobb science fiction műveiből; írók és esztéták közreműködésével több előadássorozatot tartottak; felvették a kapcsolatot az amerikai Science Fiction Research Association-nel és más szervekkel; megindították a kutatómunkát elsősorban a hatáselemzés területén.

Az Alapítvány 1972-ben megindítja elméleti folyóiratát, kiadja a klasszikus science fiction művek katalógusát, faksimile másolatokban a ritka és hozzáférhetetlen szépirodalmi és kritikai írásokat, kutatja színes dokumentumfilmek előállításának lehetőségét. Megkezdte egy nagy, nemzetközi bibliográfia kiadásának munkálatait és évenként az angol science fiction bibliográfia kiadását. Tervezi egy science fiction klub felállítását és az előadók és szakemberek nemzetközi cseréjét. 1973-tól kezdődően minden év nyarán nemzetközi konferenciát kívánnak rendezni és lehetőségeik szerint irodalmi díjakat és ösztöndíjakat alapítanak.

- a -

## SF az amerikai egyetemeken

A Modern Language Association science fiction szakcsoportjának lapja, az *Extrapolation*, Jack Williamson cikkét közli a tudományos fantasztikus irodalom „bevonulásáról” az amerikai egyetemekre és kollégiumokba.

A cikk szerint az érdeklődés hihetetlenül gyorsan fejlődött, a tempó robbanásszerű.

1964-ben az egész Egyesült Államokban *egyetlen* tanfolyamot tartottak az Eastern New Mexico University-n. Ehhez csatlakozott 1968-ban a Clarion State College SF Munkabizottsága, amely a science fiction irodalmi formáival foglalkozott, majd 1969-ben Thomas D. Clareson professzor „A modern fantasztikum és a science fiction” című szeminárium a College of Wooster angol tanszékén.

1970 elején Gordon R. Dickson, az Amerikai SF Írók Szövetségének elnöke, egy interjúban megemlítette, hogy tudomása szerint 150 különböző tanfolyamot tartottak a science fiction kérdéseiről az egyetemeken.

Jack Williamson összeállította az 1970–71-es tanévben tartott tanfolyamok, szemináriumok, speciális kollégiumok jegyzékét, amelyből kiderül, hogy 62 egyetemen kétszáznál több kurzuson tartottak előadásokat az utópiák és a tudományos fantasztikus irodalom problémáiról.

Érdekes néhány tanfolyam címét, illetve témáját megemlíteni.

*Belknap College*: A science fiction szerepe tudományos világunkban.

*California State College*: A science fiction és a spekulatív fantasztikum.

A science fiction mint utópia és dystopia.

*Case Western Reserve University*: A science fiction vallásos dimenziói.

Science fiction és társadalompolitika.

Az imaginatív irodalom lélektani aspektusai.

*Clarion State College*: Az író munkája a SF-ben és a fantasztikumban.

*Colorado State University*: Science fiction. Történet és műelemzések.

*Illinois Institut of Technology*: Tudomány a jelen kultúrájában.

*Indiana State University*: SF Morus Tamástól Robert A. Heinleinig.

*Kansas Wesleyan University*: Utópisztikus regények.

*Johns Hopkins University*: Tudomány, technika és utópia.

*Northwestern University*: Alternatív világok. Science fiction és fantasztikum.

*Old Dominion University*: A jövő fiktív társadalmi.

Utópia és dystopia — a társadalom tervezésének fikciója.

Az irodalom és a technika — a gép és a találmány.

*Santa Ana College*: SF a huszadik században.

*Sir George William University*: Az apokaliptikus látomás — SF és az amerikai irodalom.

*Southern Illinois University*: A tér és az idő mítoszai.

*Stanford University*: Felfedezések a SF-ben.

A SF mint a jövő története — a szocialista és kapitalista országok SF irodalmának marxista vázlata.

Fentiekén kívül szinte minden állam egyetemén tartottak tanfolyamokat és szemináriumokat.

A cikk szerzője szerint a tanfolyamok hallgatói, az anyagból kiindulva elég gyakran megvitatták különböző társadalmi csoportok utópisztikus eszméit és törekvéseit.

## EUROCON — A science fiction első európai kongresszusa

1970-ben, a Heidelbergben tartott 28. SF Világkongresszuson több európai küldöttség — köztük Románia — javaslatára elhatározták, hogy megrendezik az első európai kongresszust, amelyen díjakat adnak a legjobb irodalmi és művészeti alkotásoknak. A javaslat mögött az európai íróknak és olvasóknak az a véleménye is munkált, miszerint az eddigi úgynevezett „világkongresszusok” lényegében amerikai kongresszusok voltak és a legfontosabb díjakat (Hugo, Nebula, International Fantasy Award) kivétel nélkül angolnyelvű — elsősorban amerikai — művek kapták.

A határozat után az olasz „fantascienza” írók és rajongók azonnal vállalták a kongresszus megrendezését Triesztben, ahol egy évtizede minden évben megtartják a tudományos fantasztikus filmek és képzőművészet fesztiválját.

A szervező bizottság elkezdte a munkát és részben levelezés útján, részben személyes találkozásokra és megbeszélésekre támaszkodva kidolgozta az alapszabályokat, a díjazás módját, és 1972. július 12–16. közötti időre kitűzte a kongresszus terminusát.

A szervező bizottságban Ausztria, NSZK, Belgium, Luxemburg, Dánia, Franciaország, Anglia, Hollandia, Magyarország, Portugália, Románia, Spanyolország, Svédország, Svájc — továbbá Ausztrália, Japán, Kanada, Dél-Amerika és az Egyesült Államok képviselői foglalnak helyet. Számos író, kritikus, kiadó, esztéta és szerkesztő bejelentette részvételét.

A kongresszuson regényeket, elbeszéléseket, drámai műveket, képzőművészeti alkotásokat, amatőr és hivatásos magazinokat kívánnak kitüntetni az EUROPA SF Díjjal.

- a -

## Secondary Universe 4

1971. október 8–11. között Torontóban tartották konferenciájukat az Egyesült Államok és Kanada utópiával és tudományos fantasztikus irodalommal foglalkozó irodalomtörténészei, esztétái és kritikusai.

A konferenciát az MLA science fiction szakcsoportja (SFRA) kezdeményezte, vendőkei különböző egyetemek, könyvtárak, tudományos intézetek és jövőkutató társaságok voltak. Az elnökségben Madeleine Morton (Spaced Out Library of Toronto Public Libraries), David Livingstone (Ontario Institute for Studies in Education), Judith Merrill és Darko Suvin (McGill University) foglaltak helyet.

A résztvevők számát az előkészítő bizottság 300-ra korlátozta. Egyetemi tanárok, természettudósok, könyvkiadók és teoretikusok mellett számos ismert író (Frederik Pohl, J. G. Ballard, Ursula K. Le Guin, Gordon Dickson, Katherine Maclean stb.) is részt vett a konferencia előadásain, kerekasztal megbeszélésein és vitáin. A rendkívül gazdag programban a tudományos fantasztikus irodalom kutatásának, értelmezésének és oktatásának szinte minden aspektusa szóba került, esztétikai és stílári kérdésekről, vagy egy-egy mű, illetve egy-egy író értékeléséről éppen úgy elhangzott előadás, mint a tudomány és művészet összefüggéseiről, a tömegkultúráról, a science fiction képzőművészetéről, az egyetemes ökológiáról, vagy a modern nyelvészeti elméletek és a science fiction kapcsolatáról. Judith Merrill „a magánélet és közösségi élet arányainak megváltozásáról”, Komatsu Sakyo „a jövő művészi megtervezéséről”, Frederik Pohl „a szocialista országok tudományos fantasztikumáról”, Thomas D. Clareson „a SF kritikájáról”, Darko Suvin „Wells világnézetéről”, Mark R. Hillegas „a fantasztikus irodalom oktatásáról” tartott előadást.

A kitűnően sikerült konferencia anyagát a SFRA folyamatosan megjelenteti.

- a -

## Science Fiction Research Association

1970 októberében több száz egyetemi tanár, irodalomtudós, író, szerkesztő és rajongó gyűlt össze a Queensborough Community College-ban, megvitatni a tudományos fantasztikus irodalom kutatásának és oktatásának problémáit. A konferencia résztvevői végül úgy határoztak, hogy munkájuk megkönnyítése és jobb megszervezése érdekében megalakítják a Science Fiction Research Association-t, amelynek célja segíteni és fejleszteni a science fiction tudományos kutatását, bátorítani és fejleszteni a science fiction oktatását minden iskolai szinten, megkönnyíteni az együttműködés érdekében az információcserét a világ science fiction kutatói között, kezdeményezni tanulmányok és tanulmánykötetek kiadását, hozzáférhetetlen művek új megjelentetését, monográfia sorozat és más tudományos munkák közvetlen szubvencionálását.

Az SFRA hivatalos közlönyévé a Thomas D. Clareson professzor szerkesztésében több éve megjelenő kitűnő elméleti folyóiratot, az EXTRAPOLATION-t tették, a lap szerkesztő bizottságát amerikai és európai teoretikusokkal és írókkal (Brian Aldiss, James Blish, I. F. Clarke, Julij Kagarlickij, Franz Rottensteiner, Samuel R. Delany stb. stb.) kiegészítették.

Az SFRA vezetését tizenegy tagú Tanácsadó Testületre és kilenc tagú Végrehajtó Bizottságra ruházták. A Tanácsadó Testületben Julij Kagarlickij a Szovjetuniót, Stanisław Lem pedig Lengyelországot képviseli. A Végrehajtó Bizottságot az alapszabályok értelmében az SFRA tagjai három évre választják.

A science fiction témájáról írott legjobb tudományos munkára az SFRA „Pilgrim Letter” elnevezéssel díjat alapított. A díjat először J. O. Bailey professzor (The University of North Carolina) kapta még 1947-ben kiadott *Pilgrims Through Space and Time* című alapvető irodalomtörténeti összefoglalásáért.

— a —

## Francia visszhang múlt évi 2. számunkra

A Nouvelle Critique 1972 április (52.) számában ad hírt folyóiratunk múlt évi 2., „Irodalomelméleti viták Franciaországban” c. tematikus számáról, amely néhány olyan elméleti irány szembesítését kísérelte meg, amelyek ma Franciaországban meghaladják a régi és az új kritika, a művészettudomány közötti vitákat.

A rövid híradás írója C. P., azaz Claude Prévost, a lap szerkesztő bizottságának tagja, örömmel nyugtázza a vállalkozás újszerűségét és aktualitását, valamint a bevezető elismerő szavait, amely szerint lapunk szerkesztősége nagyra értékeli azt az erőfeszítést, amelyet a Nouvelle Critique munkatársai tettek, hogy „újra interpretálják” a marxista esztétika kategóriáit a XX. században végbement irodalmi fejlődés, valamint a nyelvészet, a pszichológia és a szociológia új eredményeinek a fényében. „Nem titkoljuk, írja befejezésül C. P., hogy mélyen érintett bennünket ez a megbecsülés. Olyan elvtársaktól érkezett, akiknek a magatartásában minden körülmények között azt becsüljük sokra, hogy a marxizmus-leninizmus elveinek szilárdságát szellemi nyitottsággal párosítják.”

— 4 —



## A Tel Quel-csoport szétesése

A Helikon 1971. évi 2. számát a francia irodalomtudományi irányzatok egy részének bemutatására szenteltük mégpedig úgy, hogy a marxista *La Nouvelle Critique* című folyóirat párbeszédét állítottuk a középpontba, azt a párbeszédet, amelyet más baloldali csoportokkal és folyóiratokkal folytatott. Ezek közé tartozott a *Tel Quel* is, amely részt vett a kommunista folyóirat által rendezett két irodalomtudományi szimpozionon.

Úgy tűnt, hogy ez a csoport őszintén együtt kíván működni a marxistákkal még akkor is, ha sok kérdésben nincs egyetértés a strukturalista-szemiotikai irodalom-felfogást valló tel-quelisták és a realista pozíciókon álló marxisták között. A Helikon említett számában ezekre a vitákra felhívtuk a figyelmet, nem hallgatva el fenntartásainkat a *Tel Quel* irodalom-felfogással kapcsolatban.

A *Tel Quel* 1971-es késő ősszel megjelent 47. száma furcsa meglepetéssel szolgált, amelyről olvasóinkat az előzmények miatt tájékoztatni kívánjuk. Bejelenti, hogy megalkult egy „71 júniusi mozgalom” az „oportunizmus a dogmatizmus, az empirizmus, a revizionizmus ellen, a mao-cetungi gondolatért”. Ez a mozgalom, amely a *Tel Quel*-en belül sem tudta megnyerni az összes munkatársakat, átveszi a balos frázisokat a Francia Kommunista Párt állítólagos revizionizmusáról és a kínai vezetés álláspontjára helyezkedik, mégpedig e nagyon kifinomult értelmiségi csoport sokszor mesterkéltné konstrukcióit meghazudtoló primitívséggel. A cluny-i szimpozionon, amely az irodalom és ideológia összefüggéseiről szólt, az ideológiát a legtöbb esetben hamis tudatértelemben használták a *Tel Quel* munkatársai. Most egyszerre kiderül, hogy az „ideológiát kell a gazdaság elé helyezni”.

A *Tel Quel* fent említett nyilatkozatának kiadása után Jean Ricardou közölte, hogy lemond szerkesztőbizottsági tagságáról, elítélte azt az antidemokratikus módszert, amellyel a folyóirat irányítói dolgoznak, s közölte azt is, hogy tudtán kívül jelent meg a nyilatkozat. Ezt tagadta Marcelin Pleynet, a szerkesztőbizottság titkára (*Les Lettres Françaises* 1971. XII. 8. száma). Ricardou válasza nem váratott soká magára (*Les Lettres Françaises* XII. 15. száma). Közzéteszi annak a levélnek a szövegét, amelyet 1971. júniusában kapott, s amelyben arról informálják, hogy a szerkesztőbizottság néhány tagja elhatározta — a teljes szerkesztőbizottság összehívása nélkül — a nyilatkozat közlését. A szerkesztő bizottság egy másik tagja, Jean Thibautau nem sokkal ezután bejelentette, hogy otthagyja a *Tel Quel* csoportot (*Les Lettres Françaises* 1971. XII. 29. száma). Nem tudni, hogy még kik fogják követni.

A *La Nouvelle Critique* már 1971 júniusában felhívta a figyelmet arra, hogy a *Tel Quel*-csoport egyes tagjai zavaros álláspontot foglalnak el az ideológia, a politika, a gazdaság összefüggésének kérdéseiben. Szembeszállt azzal a megítéléssel, amely az egyetemet kizárólag a burzsoázia intézményeként kezelte és nem volt hajlandó felfedezni az azon belüli baloldali erők egyre jelentősebb tevékenységét. A kommunista folyóirat nyitva hagyta az ajtót a viták előtt. Mindez azonban a *Tel Quel* szerkesztőbizottságának egy részét nem befolyásolta. Az eredmény a csoport szétesése lett.

KÖPECZI BÉLA

## Lengyel kiadványsorozatok

A lengyel irodalomtudomány újabb eredményeire folyóiratunk hasábjain, szemlékben s főleg a könyvrovatban törekszünk föl hívni olvasóink, a szakmai közvélemény figyelmét. A hazai polonisztika igen elhanyagolt állapotából kifolyólag a rendszerességre törekvő igényes munka egyik legfőbb nehézsége, hogy kevés a lengyelül tudó, hozzáértő hazai vállalkozó. Pedig megéri a fáradságot, mert mind történeti, mind elméleti vonatkozásban európai rangot vívott ki magának a lengyel irodalomtudomány. Lengyelországi recenzensek korlátozott mértékű bekapcsolása némiképpen enyhített ezeken a szerkesztői feladatokat meghaladó gondokon; de az elmúlt évtizedben ismertetésre, bírálatra került munkák így is csak a töredékét teszik ki az érdeklődésre joggal számot tartó műveknek. Ugyanakkor megjegyzendő, hogy a hatvanas éveket megelőző időszakhoz képest a lengyel könyvekről írott recenziók száma az utóbbi években rohamosan emelkedett, megsokszorozódott. Az igények és feladatok azonban nem csökkennek, s a baj az, hogy külső munkatársak számottevő bevonására, lényegesebb javulásra ezen a téren egyelőre nem számíthatunk.

A tájékozódás megkönnyítésére, a keresés és válogatás elősegítésére, sőt ösztönzésére, ezúttal nagyobb egységekben, sorozatokban vázoljuk a tudományos érdekű könyvek legnagyobb lengyelországi műhelyének, a Lengyel Tudományos Akadémia varsói Irodalmi Kutató Intézetének (Instytut Badań Literackich PAN (IBL) kiadványsorozatát. Az IBL megalapítása óta nagy erőfeszítéseket tett a kiadási lehetőségek megteremtésére, a tudományos könyvkiadás formáinak fejlesztésére. A kiadványok több száz egységet elérő imponáló bizonyos differenciálást, a műveknek korszakok vagy átfogó témakörök szerinti csoportosítását tette szükségessé. Az IBL kiadási tevékenysége koncentrált, kedvezően segíti elő más intézményekben, egyetemeken dolgozó vagy az intézeti állami tervekhez kapcsolódó külső szakemberek tudományos eredményeinek közzétételét, könyveinek kiadását. A kiadványsorozatok a tudományos együttműködés hatékony eszközeinek bizonyultak.

Az alábbiakban ezeket a sorozatokat ismertetjük, de inkább csak megjelöljük, hogy milyen jellegűek és hányadik kötetnél tartanak; a legfontosabbakra szemle formájában vagy másként még visszatérünk, s részletesen is bemutatjuk őket. Akkor majd a szerkesztő bizottságokról s célkitűzéseikről is szólunk. A sorozatokban kiadott művek jobbára a Lengyel Tudományos Akadémia kiadójánál, az ismert Ossolineumnál (Zakład Narodowy im. Ossolińskich Wydawnictwo PAN Wrocław — Warszawa — Kraków), továbbá a varsói ún. Állami Kiadónál (PIW: Państwowy Instytut Wydawniczy) és az ún. Tudományos Kiadónál (PWN: Państwowe Wydawnictwo Naukowe) jelennek meg. (Folyóiratunk szerkesztősége ezeken kívül a krakkói Irodalmi Kiadóval (WLK: Wydawnictwo Literackie Kraków) is kapcsolatban áll. Lássuk tehát az IBL kiadvány-sorozatát.

### 1. *Historia i Teoria Literatury. Studia.* (PIW)

Az irodalomtörténet és az irodalomelmélet kötete vágó tanulmányok, önálló művek és gyűjteményes kötetek tartoznak bele az életképes sorozatba. Gazdagságára jellemző, hogy 1969-ig 24 kötete jelent meg. De 1970-re már a 31. kötete, egy Zeromski műveinek vizsgálatával kapcsolatos elméleti téma is tervbe volt véve. A megelőző kötet a századeleji „Młoda Polska” kritikáját, I. Matuszewskit mutatja be. Jelentős helyet foglalnak el benne az újabb irányzatok és elméleti jelenségek kutatásával összefüggő eredmények.

## II. *Studia Staropolskie.* (Ossolineum)

A régebbi lengyel irodalom problémáira vonatkozó kutatások több évszázadot ölelnek föl. A középkor, a reneszánsz, a barokk és a felvilágosodás irodalmának feltárására irányuló munkálatok sokrétűek, s ennek megfelelően a sorozat tematikája is rendkívül változatos. A megjelent 26 kötethez az elmúlt évben négy újabb csatlakozott: a XVII. századi jezsuita iskoladrámáról, a régi elbeszélő prózáról, M. Reyról és egy XVII. századi gyűjteményes kötet az ellenreformáció és a barokk irodalmáról (29. kötet).

## III. *Studia z Okresu Oświecenia.* (Ossolineum)

A felvilágosodás korszakának külön sorozatot szenteltek, s ez a 10. kötetnél tart. A legutóbbi három tematikája tanulságainál fogva általánosabb érdekű lehet: az egyik „a lengyel színház a klasszicizmustól a romantika felé” alcímmel L. A. Dmuszewski drámaíróval foglalkozik; a másik kettő eltérő problematikát, a nyugat-európai regény vagy elbeszélő próza a lengyel felvilágosodás irodalmi kultúrájában, ill. a fordított mű (műfordítás) a lengyel felvilágosodás irodalomszemléletében c. rokon témakört tárgyal. Az előrejelzett 11. kötet kiadatlan kéziratok fényénél világítja meg a lengyel szentimentális lélektani regény jellegzetes modelljének keletkezését és szerzőjének, Maria Czartoryska Wirtemberska életművét.

## IV. *Archiwum Literackie.* (Ossolineum)

Az Irodalmi Archivum források kiadására szolgál, 14 kötete látott napvilágot. Az utolsók között van egy gyűjtemény a Mickiewiczhez írt levelekből a párizsi Mickiewicz-múzeum anyagából; továbbá egy ún. „Miscellanea staropolskie” és egy hasonló vegyes anyagú forráskötet a felvilágosodás korából. Az utóbbi pl. Fr. Zablocki komédiái kiadatlan kézirat-foglalmazványait, Fr. Karpiński ismeretlen verseit, adalékokat J. A. Zahuski életművéhez, A. Naruszewicz, St. Trembecki, St. Szymański és mások munkásságához, valamint a Monitor c. folyóiratra vonatkozó főljegyzéseket tartalmaz. Filológiai szempontból is értékes kötetek ezek a szövegkiadásokra alapított, irodalmi életművek kiegészítésére hivatott sorozatok.

## V. *Z Dziejów Form Artystycznych Literaturze Polskiej.* (Ossolineum)

Hagyományos és modern témákkal, a műfajok és a művészi forma vizsgálatának új módszereivel, a régebbi és az újabb irodalom (Krasicki, Mickiewicz, Jasieński s mások) alkotásaival, stilisztikai, statisztikai, stílus- és poétikatörténeti, fordításelméleti stb. kutatásokkal, műelemzéssel foglalkozók rohamosan gyarapodó tanulmányai kapnak helyet az egyre bővülő sorozatban. 1968-ig 11 kötet, 1969-ben további 6 kötet jelent meg; 1971-re pedig már a 29. kötetig irányozták elő a sorozat-tervet. Ez utóbbiak között található pl. egy tanulmánykötet a költészet történetéből és elméletéből, gyűjteményes kötetek a szöveg szemantikai összefüggéseiről, a költői nyelv doktrínáiról, a XX. századi prózáról; egyéni munkák: immanens irodalmi polémia a regényben, a verses regény születése Lengyelországban, az irodalmi mű megismerő funkciójáról s. témákról. Nyelv és költészet (Język i poezja. Z dziejów świadomości XVIII w.) a tárgya a 22. kötetnek.

## VI. *Biblioteka Pisarzy Polskich.* (Ossolineum)

Lengyel Írók Könyvtára c. írókkal, egyes műveikkel foglalkozó, inkább régebbi témakörű sorozat. Legutóbbi 20. kötete M. Rey egyik allegorikus verses munkáját (Wizerunek własny . . . 1558), jeles humanista alkotását tárgyalja.

## VII. *Książka w Dawnej Kulturze Polskiej.* (Ossolineum)

Könyv a Régi Lengyel Kultúrában. Művelődés- és kultúrtörténeti sorozat; eddig 16 kötete jelent meg. A legutóbbi két könyv a lengyelországi papírgyártás XVI–XVIII. századi időszakáról szól.

### VIII. *Pozycje pozaseryjne.*

Ez a vegyes széria tulajdonképpen az előbbi sorozatokba be nem illesztett művekből, folklorisztikai, bibliográfiái, különféle kapcsolattörténeti munkákból, irodalmi szótárakból, romantika-kötetből stb. áll, s dokumentum-köteteket is tartalmaz.

Egy sajátos „sorozat”, *Obraz Literatury Polskiej XIX i XX wieku* mintegy húsz kötete is megtalálható ezek sorában. Az IBL gondozásában készül; egy évtizede indult meg, s immár befejező szakaszába érkezett. Ez a „kézikönyvpótló” vállalkozás a lengyel irodalom történetét mutatja be 1795-től 1939-ig, időrendben elrendezett írói portrék, főbb irodalmi irányzatokat, műfajokat összefoglaló fejezetek, bibliográfiai útmutatók és válogatott illusztrációk kíséretében, tudománypopularizáló formában. Nem szintézis, hanem a legújabb polonisztikai kutatások alapján készült, mozaikszerű összkép. Mozaik-jellegét a hat ágazatra oszló, s ágazatonként több kötetre terjedő felosztás is érzékelteti.

Ser. I. *Literatura polska w okresie klasycyzmu i sentymentalizmu* (3 kötet)

Ser. II. *Polska literatura romantyczna* (2 kötet)

Ser. III. *Literatura polska w kraju w latach 1831—1864* (4 kötet)

Ser. IV. *Literatura polska w okresie realizmu i naturalizmu* (4 kötet)

Ser. V. *Literatura okresu „Młodej Polski”* (4 kötet)

Ser. VI. *Literatura polska lat 1914—1939* (4 kötet)

Az IBL a kiadványsorozatokon kívül két folyóirat szerkesztését végzi. Az egyik a lengyel tudományos közélet vezető orgánuma, a negyedévenként megjelenő *Pamiętnik Literacki*; a másik az IBL munkájának egészéről évenként kétszer számot adó *Biuletyn Polonistyczny*, amely mind a hazai mind a külföldi polonisztikai kutatásokról rendszeresen beszámol. A nemzetközi tudományosság ezúton is folyamatosan képet kap az IBL termvmunkáinak állásáról, egész tevékenységéről, vitáiról, nemzetközi vonatkozású témáiról.

HOPP LAJOS

### Romániai kiadványsorozatok

Folyóiratunk könyv- és szemlerovatában örvendetesen gyarapszik a romániai kiadók könyveiről írott recenziók száma. Megtalálhatók hasábjain a bukaresti Editura Științifică, Ed. Academiei, Minerva, Kriterion kiadványai. Ezúttal a legtöbb kötettel szereplő Kriterion műhelyét mutatjuk be.

A Kriterion Könyvkiadó (Editura Kriterion) 1969 végén, a romániai könyvkiadás átszervezése folytán alakult; elsősorban a romániai nemzetiiségi irodalmak gondozására. Sokrétű feladatai közé tartozik az új tudományos eredmények és jelenkori szépirodalmi alkotások közzététele; a kulturális örökség ápolása; a romániai nemzetiiségi (magyar, német, szerb-horvát, ukrán, jiddis) irodalmi alkotások tolmácsolása román nyelven, ill. a román irodalom közvetítése a nemzetiiségi nyelveken; a világirodalmi színvonalú művek fordítása és közreadása a nemzetiiségek nyelvén. Megjegyzendő azonban, hogy ilyen jellegű munkákat nemcsak a Kriterion ad ki, hanem az ugyanakkor megalakult kolozsvári Dacia Kiadó, a bukaresti Eminescu Kiadó és más (Albatros, Politikai, Tudományos) kiadók is.

A gazdag programnak megfelelően indult meg a tervezés, a kiadói munka egységes koncepciójának kialakítása, a szerzői és szerkesztői gárda toborzása. A kiadói tervek kidolgozása és folyamatos megvalósítása ösztönző hatást gyakorolt a kulturális életre, az irodalmi közéletre és elősegítette a tudományos kutatások fejlődését is. A tudománypolitikai elvek szem előtt tartásával helyesebb arány, bizonyos egyensúly jött létre a tudományos érdekű kiadványok javára. Ez a kedvező tendencia tükröződik a sorozatok szerkezetében és erősödik az 1972. évi kiadási programban.

A *Téka* sorozat főként világirodalmi jellegű. Csehi Gyula és Mikó Imre szerkesztik ezt a 8—10 íves, bevezetéssel, jegyzetekkel és illusztrációval ellátott ízléses kiadványsorozatot, amelyet joggal neveznek az egyetemes klasszikus műveltség tárának. Az ókortól századunkig terjedő sorozat szerzői között megtalálhatók Arisztotelész, Petronius, Campanella, Comenius, Bethlen Miklós, Saint-Simon, Hermányi Dienes József, André Gide stb. írásai. Újabb kötetei közül is megemlítünk néhányat: Richard of Bury: *Philobiblon* (XIV. sz.); *Erasmus világa*; *Samuel Pepys naplójából* (1660—69); Kant: *Az örök béke*; *Bölni Farkas Sándor naplója*; *I. Vulcan a Kisfaludy Társaságban*; *Lenin stílusa*; e legutóbbi kötet a Majakovszkij szerkesztésében megjelent LEF 1924. 4. számában közölt

cikkeket tartalmazza, az ún. orosz formalista iskola fiatal tagjaitól (Tinyanov, Tomasevsz-kij, Sklovszkij stb.). Megemlítendő, hogy az 1970. év legszebb könyveinek versenyén a *Téka* sorozat dicsérő oklevélben részesült. Az előrejelzések szerint 1972-ben megindul a *Téka* sorozat-társa, a *Korunk*, amely a klasszikus *Téka* mellett a legújabb tudományos eredmények népszerűsítésére hivatott (különös tekintettel a modern tudományok filozófiai, lélektani, etikai vonatkozásaira) és a modern ember természettudományos és kulturális gondolkodására is kitékintést ad.

A *Horizont* kedvelt világirodalmi regénysorozat, főleg a XIX–XX. század kiemelkedő alkotásaiból. A *Dráma* sorozat utószóval ellátott kötetei a görög klasszikusoktól, Szophoklész-től Dürrenmattig, a modern drámaírókig terjednek.

A modern romániai irodalom értékes művei jelennek meg az olyan sorozatokban, mint a *Román Írók Magyarul* (pl. I. Minulescu, M. Preda, L. Rebreanu, I. Slavici, Z. Stancu, G. M. Zamfirescu, V. Eftimiu, M. Sebastian), valamint a *Romániai Magyar Írók*. Ez utóbbi, mely több mint tíz éves múltra tekint vissza, az 1919 utáni romániai magyar irodalom termésének legjavát adja közre. Eddig mintegy hatvan kötete jelent meg. Kiemelhető a két világháború közti romániai magyar folyóiratok kiadását célzó legújabb vállalkozás: Méliusz József gondozásában már megjelent a *Korunk költészete*; ezt követik a *Korunk prózája* kötetek. *Magyar szó – Tavasz* címmel Kovács János összeállításában és tanulmányával látott napvilágot a romániai magyar irodalom (1919–1920-as évek) első folyóiratainak, a két nagyvárad irodalmi lap antológiája. Előkészületben az Erdélyi Helikon költészete Szemlér Ferenc szerkesztésében. Gaál Gábor válogatott írásainak közreadása a 3. kötetnél tart. Egyidejűleg megjelent Tóth Sándor: *Gaál Gábor a Korunk szerkesztője* c. monográfia.

A *Kortárs Irodalom* kötetekben napjaink jelesebb irodalmi művei látnak napvilágot. A *Forrás* sorozatban pedig az első könyves írók jelentkeznek: ahány mű, annyi írói bemutatkozás. Az 1971-től megújult *Forrás* sorozatot, Csiki László és Majtényi Erik szerkeszti. A *Magyar Klasszikusok* sorozata a haladó irodalmi örökség korszerű formában történő közzétételére, a magyar irodalmi hagyományok ápolására, továbbadására szolgál.

Az antológiák és gyűjteményes kötetek közül elsőként jelent meg az elismerést kiváltó *Balladák könyve* (Élő hazai magyar népballadák. Kallós Zoltán gyűjtése; Szabó T. Attila gondozásában). Méltó párja lett a román népköltészet, a Bartók munkássága nyomán különösen ismertté vált román kolinda-kincs legszebb darabjait tartalmazó *Szarvasokká vált fiúk* c. kötet. Faragó József bevezető tanulmányában kitér a kolinda és a magyar regósének rokonságára is. J. Haltrich: *Sächsische Volksmärchen aus Siebenbürgen* c. könyvét az erdélyi szász népmesék német nyelvű kiadását. H. Markel gondozta. I. Rebesapka gyűjtötte és szerkesztette a romániai ukrán kolindák eddig legteljesebb gyűjteményét. (*Oj u szadu vinogradu*). Hasznos bevezetéssel készült el a klasszikus ukrán költészet antológiája (*Antologija ukrainszkoj klaszicnoj poezii*); s kiadta a Kriterion első jiddis nyelvű könyvét, a moszkvai J. Sternberg versantológiáját (amely díjat nyert a jeruzsálemi Nemzetközi Könyvvásáron). A *barokktól a romantikáig* c. antológiát Jancsó Elemér és Rohonyi Zoltán válogatta-szerkesztette. A mintegy másfél évszázados magyar irodalmi fejlődést érzékeltető szemelvényes kiadáshoz Jancsó Elemér írt – utolsó munkái között – európai kitekintésű, szintetizáló igényű bevezető tanulmányt.

Tudományos szemszögből a legértékesebb munkákat a romániai magyar irodalom európai összefüggéseire kitékintő, hosszú évek kutatásait összegező műveket felölelő *Tanulmányok, esszék, monográfiák* sorozat tartalmazza. Elegendő utalnunk néhány korábbi tanulmánykötetre, amelyekre folyóirataink föl hívták a szakmai közvélemény figyelmét, pl. Jancsó Elemér: *A felvilágosodástól a romantikáig*; B. Nagy Margit művészettörténeti könyve: *Reneszánsz és barokk Erdélyben*; Szabó T. Attila válogatott tanulmányai: *Anyanyelvünk életéből*; Szabó Zoltán: *Kis magyar stílustörténet*; Szigeti József: *A mű és kora*. A tudományos kutatások szempontjából egyre jelentősebbé váló sorozat tovább bővült az elmúlt évben; olyan munkák tanúsítják ezt, mint pl. Mikó Imre monografikus feldolgozása: *Brassai Sámuel, az utolsó erdélyi polihisztor*; Orbán Balázs Székelyföld képekben, Erdélyi Lajos gondozásában; Szabó T. Attila újabb gyűjteményes kötete: *A szó és az ember*; Márton Gyula: *A moldvai csángó nyelvjárás román kölcsönszavairól* készült monográfiája. De említhetnők Méliusz József: *Illúziók kávéháza* címen kiadott esszéit a romániai magyar irodalom és kultúra kérdéseiről vagy Benkő Samu: *Sorsformáló értelem* c. tanulmánykötetét, továbbá Veress Dániel: *Vándorúton* című esszégyűjteményét is. Igényes, színvonalas művek, bő választékban. Újabban jelent meg Kántor Lajos és Láng Gusztáv kritikusok együttes munkájaként a *Romániai magyar irodalom 1945–1970* c. összefoglalás. Ez a vállalkozás első kísérlet a romániai magyar irodalom utolsó negyedszázada, a közelmúlt és a jelen irodalmi jelenségeinek összegező szándékú bemutatására. A további elmélyült kutatásokra és vitákra ösztönző irodalomtörténeti kézikönyvhöz jó könyvé-

szeti útbaigazítás járul, a Réthy Andor által összeállított, a felszabadulás utáni romániai magyar irodalom első szintetikus bibliográfiája.

A Kriterion Könyvkiadó 1972. évi programjában még jobban kirajzolódik a tudományos érdekű publikációk megfelelő arányát biztosítani törekvő egészséges tendencia. Ennek jegyében készült el a Kiadó öt éves távlati terve is, amely a jelenkori és klasszikus, magyar, román, egyetemes, világirodalom mellett felöleli a művelődéstörténet ágait, kiterjed a nyelvészet, filozófia, lélektan, népköltészet, néprajz, színház és a képzőművészet területeire is. Az újdonságok között található a romániai magyar irodalom levelesládája; várakozással tekintünk a legjelentősebb írók, kritikusok, szerkesztők és irodalomszervezők levelezését tartalmazó kötetek megjelenése elé.

Említésre méltó, hogy a Magyarországra és az NDK-ba több százezres példányszámban exportáló Kriterion szoros együttműködést alakított ki a budapesti Szépirodalmi, Gondolat, Móra kiadóval, az Európa, a berlini Verlag der Nation és a Volk und Welt Kiadóval pedig közös kiadásban magyarul ill. németül jelentet meg könyveket. A bécsi Bornemisza Péter Társaság Kányádi Sándor és Sütő András könyvét vette át százas példányszámban ausztriai, oslói, müncheni, stockholmi terjesztésre. Örvendetes jelenség, hogy az elmúlt évi budapesti könyvhéten a Kriterion negyven kiadvánnyal vett részt, ami a kiadói—olvasói kapcsolatok fejlődését szemlélteti. Remélhető, hogy a Helikon Világirodalmi Figyelő szerkesztősege és a Kriterion Kiadó között eddig kialakult termékeny kapcsolat a jövőben tovább bővül és könyvrovatunkban növekszik majd az elismerésre méltó teljesítményt nyújtó bukaresti kiadó színvonalas és szép kivitelű kötetinek száma. Kapcsolataink fejlesztésére törekszünk más romániai könyvkiadókkal is.

HOPP LAJOS

### **Textes Littéraires Français. 1971. Genève Librairie Droz, Paris, Librairie Minard**

A nagyszabású vállalkozás kritikai szövegkiadások gondozását tűzte ki célul, többnyire igényes bevezetők, jegyzetek kíséretében megjelenő kisebb nagyobb kötetek formájában. Jó néhány esztendő elmúlt azóta, hogy az első kötetek megjelentek. Alain Chartier: *La belle dame sans merci* c. művét A. Piaget, Rabelais *Pantagruel*-jét V.-L. Saulnier, Corneille *Rodogune* tragédiáját J. Scherer a legelső között adta közre. Az egyes művek mellett részleges írói sorozatok, pl. Froissart, Ronsard, Voltaire, Diderot, Rousseau több munkája látott eddig napvilágot. A középkortól a huszadik századig terjedő időszakban különösen gazdagon van képviselve a reneszánsz irodalma és a felvilágosodás korszaka. A ma már 180 kötetet túlhaladó „Textes Littéraires Français” sorozat színvonalának biztosítását elősegítette, hogy jeles szakemberek kezdettől fogva közreműködtek benne. J. Frappier több kötetrel is szerepel, pl. J. Lemaire de Belges: *La Concorde des deux langages* és *Les Épîtres de l'amant vert* kiadásával. Még F. Baldensperger rendezte sajtó alá Benjamin Constant *Adolphe*-jét, P. Van Tieghem pedig Madame de Staël: *De la Littérature considérée dans ses rapports avec les institutions sociales* újra fölfedezett művét. Kiemelhető az A. Adam által gondozott Montesquieu: *Lettres persanes* kiadása is. Századunk irodalmának eddig szerény hely jutott; említésre méltó Gide és Arnold Bennett, valamint Francis Jammes és Vielé-Griffin levelezése. A legújabb kötetek közül figyelmet érdemel az időszertű problematikát érintő, Marcel Raymont kísérő tanulmányával megjelent *La poésie française et le manierisme* c. Scève-től d'Aubignéig terjedő válogatás. Ugyancsak 1971-ben került nyomdába Marguerite de Navarre: *Chansons spirituelles* kritikai kiadása, továbbá az újabb műfaj történeti vizsgálódásokat ébresztő ősi levélregény, a *Lettres portugaises*, ez utóbbi F. Deloffre jegyzeteivel és elemző bevezetésével.

HOPP LAJOS

### **Éditions universitaires. Paris 1970—1971.**

A párizsi kiadó sorozatai és különféle tudomány-népszerűsítő kiadványai ismertek már, s az elmúlt években olvashattunk róluk folyóiratunk könyvrovatában. A Dominique de Roux által szerkesztett, elsősorban külföldi olvasóknak szánt, *Classique du XX<sup>e</sup> siècle* c. sorozat több mint egy évtizeddel ezelőtt kezdődött, sorrendben Camus-, Malraux-,

Proust-, Pégyú-kötettel. A biográfiával és bibliográfiával ellátott, általában névös, de ingadozó színvonalú portrétanulmányok száma időközben száz fölé emelkedett; a legutóbbiak között jelent meg a Lorca, Hegel, Apollinaire, Goethe, Erasmus, Machiavelli, Stendhal stb. munkásságával foglalkozó esszé.

További irodalmi sorozatok is indultak: Poètes du Nord címűben R. Bodart szerkesztésében számos egyéni és gyűjteményes kötet látott napvilágot a legutóbbi fél évszázad költői terméséből. La lyre verte a németalföldi irodalom remekműveiből ad ízelítőt a reneszánsztól a jelenkorig. Az Essais-sorozat tartalmi sokrétűségével kelt érdeklődést a társadalomtudományok művelői körében.

Említést érdemelnek a kiadó általános ismereteket közlő, nyelvi, irodalmi, kultúr-történeti vonatkozású, szótár-rendszerű vállalkozásai közül a Dictionnaire de la langue française és a Dictionnaire de la littérature contemporaine. Az ilyen kiadványok jeles kritikusok és írók közreműködésével készülnek, mint a Dictionnaire des idées contemporaines és a Dictionnaire du cinéma esetében is. A filmmel kapcsolatos kézikönyvek egyébként figyelmet ébresztenek. Pl. J. Mitry, *Esthétique et psychologie du cinéma* c. két kötetes (I. Les structures. II. Les formes) műve; továbbá az illusztrált új *Histoire du cinéma* c. összefoglalás, amely több kötetben dolgozza föl a film történetét 1895-től kezdve (a harmadik kötet 1925-től 1939-ig terjed). A Les bibliothèques idéales c. sorozatból újdonság a La discothèque idéale, kiváló művészek főlvételeiből, korszakok és műfajok szerint válogatott lemezyűjtemény.

Az Arts et Lettres c. sorozatban J.-F. de La Harpe levelezésének kritikai kiadása a XVIII. századi kutatások alapvető művei közé tartozik. A vitát keltő írások közé sorolható G. Aigrisse: *Psychanalyse de Paul Valéry* és A. Descloux: *Psychanalyse du docteur Thibault de Roger Martin du Gard* c. könyve; de a modern vizsgálódások irányába tapogatózó J. J. Zephir: *Psychologie de Salavin de Georges Duhamel*, s a kiadási programban jelzett E. Glénisson: *L'amour chez Mauriac* című kötet is. Az Éditions universitaires egyes kiadványainak kritikai ismertetésére még visszatérünk.

HOPP LAJOS

## Egy nyugat-német könyvkiadó munkájáról

(J. B. Metzler Verlag — Stuttgart)

A J. B. Metzler Verlag, amely az emblémában foglalt évszám szerint majd három-százévesztendő, hosszú ideje a német irodalomtörténetírás egyik, talán legfontosabb kiadója. Itt jelenik meg a nagy hagyományú Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte (DVjs) c. folyóirat, amelynek alapítása Paul Kluckhohn és Erich Rothacker nevéhez fűződik. A Metzler Verlag tevékenysége nem korlátozódik erre a tudományágra, felöleli a társadalomtudományok (filozófia, szociológia, pedagógia, történelem) területét is.

Az 1971-es év kiadványlistái vagy a régebbi, raktáron levő művek jegyzékei nemcsak egy kiadó munkájáról tájékoztatnak, hanem általánosabb következtetések levonására is alkalmasak. Kiadványaik nemcsak a közönség igényét tükrözik, hanem képet adnak a német irodalomtörténészek érdeklődéséről. A stuttgarti kiadó azok közé a nagy vállalatok közé tartozik, amelyek szerepet visznek a hazai kutatás irányításában. Megbízásai, felkérései, ha úgy tetszik rendelkezései segítségével felkelti a kutatási kedvet bizonyos korszakok, témák, alkotók, irányok iránt. Észrevehető az a törekvés, hogy szerzőik a világ irodalomtörténetéseit foglalkoztató, korszerű nagy kutatási témák feldolgozásába kapcsolódjanak, a könyveknek nagyobb piacot, és nagyobb visszhangot biztosítva. Néhány a legújabb kiadványok közül: W. Martens: *Die Botschaft der Tugend. Die Aufklärung im Spiegel der deutschen moralischen Wissenschaften*; H. Dieckmann: *Diderot und die Aufklärung*; E. Hüge: *Poesie und Reflexion in der Ästhetik des frühen Friedrich Schlegels*; H. Zeman: *Die deutsche anakreontische Dichtung*; R. de la Vega: *Ideologie als Utopie (Der hegelianische Radikalismus der marxistischen Linken)*; Friedrich Sengle: *Biedermeierzeit*, I.

A kiadó műhelymunkája láthatóan a nagy sorozatokra támaszkodik. A sorozatok az átgondolt, jól szervezett, ugyanakkor nagyvonalú kiadói politikát mutatják. Az egyes sorozatok határozottan elkülönülnek egymástól. Az olvasó segítségükkel figyelemmel követheti egy-egy szakterület újabb eredményeit. Rendszerükkel és rendszerességükkel eligazítanak napjaink kaotikus információ-özményében. A sorozatok segítik az egyes tudó-

mányágak művelőit, akik írás közben figyelhetnek a követelményekre, megkönnyítve a megjelenést.

Az irodalomtörténeti művek öt sorozatban kapnak helyet (Sammlung Metzler, Texte Metzler, Deutsche Neudrucke, Studien zur Allgemeinen und Vergleichenden Literatur-Wissenschaft, Germanistische Abhandlungen).

Hosszadalmas volna akárcsak a legfontosabb műveket felsorolni; az egyes sorozatok érdeklődése igen szerteágazó, épp úgy irányul egyes korszakok, témák elméleti, mint történeti megközelítésére. Feltűnő, hogy viszonylag kevés az összehasonlító irodalomtörténeti munka mind az említett sorozatok, mind a kiadó egyéb kötetei között. Szépek a „Neudrucke” faksimile kiadásai, amelyek a német irodalomtörténetírás, ill. könyvkiadás fehér foltjait igyekeznek eltüntetni, elsősorban a XVI. századbeli és néhány korábbi nyelvi szöveg megjelenítésével.

Egy sorozatról részletesebben szólunk, nemcsak mert a legnépszerűbb és a legnagyobb érdeklődés kíséri, hanem mert hasznos és módszere tanulsággal szolgálhat. Ez a Sammlung Metzler, amely jelenleg mintegy a másfélszázadik kötetnél tart. Téma szerint hét csoportra oszlik:

- A) Irodalomtudomány és szellemtudomány (piros)
- B) Irodalomtudományi módszertani kérdések (sötétbarna)
- C) Nyelvtudomány (zöld)
- D) Irodalom- és szellemtörténet (kék)
- E) Poetika (világosbarna)
- F) Kapcsolatok és kölcsönhatások a német és az egyes irodalmak között (sárga)
- G) Dokumentáció (olajzöld)
  - a) az irodalomtudomány és az irodalmi kritika köréből
  - b) méltatlanul elfeledett szövegek

Az egyes csoportok könyvei azonos formában, azonos címlappal és tipográfiával, fűzve jelennek meg. Terjedelmük is nagyjából azonos a csoportokon belül. Mint a zárójelbe tett színek mutatják, a kiadó a borítók lapok különböző színű vastag keretével első látásra is jól érzékelhetően választja szét az egyes csoportokat.

Ez alkalommal az irodalomtörténeti, ún. „kék” könyvekről lesz szó röviden. A „kék” könyveknek mintegy két harmada az egy íróról való tudnivalókat foglalja össze: elsősorban a XVIII. század közepétől a XIX. század végéig terjedő évek alkotóira koncentrálva: Johann Peter Hebel, Lessing, Jean Paul, Schiller, Hölderlin, Wieland, Jeremias Gotthelf, Grillparzer, Conrad F. Meyer, Heinrich Heine, Mörike, Keller stb. A modern kor írói közül Stefan George, Brecht, Gottfried Benn kapott helyet a sorozatban. Az egyes kötetek általában azonos módszer szerint készülnek. Rövidsége, tárgyyszerűsége törekednek. Nagy súlyt kapnak az igen alapos, részletes bibliográfiák. Az író életének, személyiségének, pályájának, műveinek bemutatása külön fejezetekben történik, egyes nagyobb periódusok vagy munkák szerint tagolva. Minden fejezetet gazdag irodalom követ, amely az ott tárgyaltakra vonatkozó műveket foglalja össze. A kötetet részletes időrendi tábla és névmutató egészíti ki.

A „kék” könyvek célja az összefoglalás, de felhívják a figyelmet a fontosabb összefüggésekre, párhuzamokra. Szerzőik nem önálló eredményekkel jelentkeznek, a kutatás állapotát rögzítik. Felkeltik az érdeklődést egy korszak, téma vagy alkotó iránt, hogy aztán az olvasó saját igényei szerint lépjen tovább.

A „Realienbücher für Germanisten” sorozatból lassan kikerekedik a német irodalom története. Az olvasó társszerzővé lép elő, aki az egyes művekből, mint mozaik-kövekből saját felfogása, ízlése vagy speciális céljai szerint rakhatja össze a német irodalom történetét, akár az időrendi sorrendnek, akár a műfaji szempontoknak vagy az irányok szerinti beosztásnak elsőbbséget biztosítva.

A sorozat kötetei nemcsak frissességükkel és mozgékonyosságukkal jelentenek előnyt, hanem bőséges anyagukkal. Mert jóval többet adnak, mint egy bármilyen óriásira is méretezett irodalomtörténet egy fejezete. A hátrány: hogy az egyes kötetek ára annak ellenére, hogy fűzve jelennek meg, mégis borsos.

T. ERDÉLYI ILONA



## JANCSÓ ELEMÉR

(1905–1971)

Halála után két nappal hozta a posta legújabb és egyben legutolsó könyvét: Bölöni Farkas Sándor Naplóját. Könyvküldeményei, miként kolozsvári képeslapjai mind-megannyi jele volt annak az érdeklődésnek, amellyel a vele egy korszakban dolgozó kutatók munkája iránt viseltetett. Számon tartotta azokat, akik az őt is foglalkoztató kérdésekkel viaskodtak. Buzdítva, adatokkal, tanácsokkal segítve követte munkájukat, hogy minél több oldalról derüljön fény az erdélyi magyar kultúrára, elsősorban is a XVIII. század közepétől a Világosig terjedő évszázadra.

Jancsó Elemér 1905-ben született Marosújhárott. Kolozsvárt a Farkas utcai gimnázium, majd Budapesten az Eötvös Kollégium diákja volt. A Sorbonne-on fejezte be tanulmányait. Franciaországból hazatérve a református gimnázium tanára Kolozsvárt, majd 1940-től az Erdélyi Tudományos Intézet munkatársa, 1948-tól a Bolyai–Babeş egyetem magyar irodalmi tanszékének vezetője 1970-ig, nyugdíjbavonulásáig.

Pedagógiai munkássága életének egyik legjelentősebb része: több ezerre tehető azoknak a magyar szakos pedagógusoknak a száma, akiket ő nevelt fel az erdélyi középiskolai oktatás számára. Tanárként, a Nyelv- és Irodalomtudományi Közlemények szerkesztőjeként, a Román Tudományos Akadémia kolozsvári fiókja magyar irodalomtörténeti kutatócsoportjának szervezőjeként és vezetőjeként negyven éven keresztül végzett nevelő és tudományos munkát. Tudományos érdeklődését a francia irodalom körében végzett tanulmányai határozták meg. Elsősorban azok a korok állottak figyelme középpontjában, amelyek a francia kultúrához kapcsolódtak és azok az írók, akik Párizsra tekintettek. A felvilágosodás és a romantika vonzotta, az a korszak, amely az 1750–1850 közötti száz esztendő erdélyi magyar irodalmának és művelődésének szellemi arculatát alapvetően meghatározta. A kor kiemelkedő alakjai közül azok állottak hozzá közel, akik az ő eszményeit vallották; „felülemelkedés a nemzeti elzárkózottságon, más népek irodalmának és műveltségének megismerése és a »világpolgárság« nagy humanista gondolatának megvalósítása”, mint *A felvilágosodástól a romantikáig* c. tanulmánykötetében megfogalmazta.

Az eszmék vándorlásának követése, a kitűnő portrék, pályák megrajzolása mellett Jancsó Elemért foglalkoztatta a kor irodalmi élete: az író és olvasó kapcsolata, az írói hivatástudat, annak változása és azok a magatartásformák, amelyekbe a társadalom, a kor kényszerítette íróit. Legjelentősebbek a magyar szabadkőművesség története, az Erdélyi Magyar Nyelvművelő Társaság, a kolozsvári színház, a hazai Shakespeare kultusz kialakulása körében végzett kutatásai. Ehhez kapcsolódik irodalomtörténeti munkásságának egyik legfontosabb területe: a kor ismeretlen, elfeledett vagy kéziratban maradt műveinek kiadása: Bod Péter önéletírása, Bölöni Farkas Sándor Éjszakamerikai utazása, Döbrentei Gábor levelezése, mindmegannyi értéke a kor irodalmának és művelődéstörténetének.

Jancsó Elemér sokoldalú egyéniség volt, aki figyelemmel követte kora irodalmát is, mint arról számos cikke, tanulmánya tanúskodik (Az erdélyi líráról, Kunz Aladárról, Berde Máriáról, Remenyik Sándorról stb.). A francia irodalom mellett jól ismerte a román kultúrát is, mindez lehetővé tette, hogy szélesebb körben, párhuzamokat megállapítva, összehasonlítva, polemizálva nagyobb perpektívából tekintse át kutatásainak szűkebb területét, azt a korszakot, amelynek ő volt egyik legjobb ismerője és nagyobb közösség körében is népszerűsítője.

Jancsó Elemér nem tartozott a szintetizáló tudósok, az új iskolákat teremtők közé. Sokoldalú, színes egyénisége, érdeklődése az írók személye, a művelődéstörténet felé fordult, a kor ismeretlen értékeinek, a kallódó, elfeledett kincseknek a megmentésén fára-

dozott, hogy a neki oly kedves korszak egész gazdagságában megmutatkozzék. Nagyrészen az ő — apró filológiai munkától sem visszariadó kutatói tevékenységének köszönhetjük, hogy a felvilágosodás és reformkor Erdélyének irodalma, művelődése új vonásokkal, új egyéniségekkel gazdagodott, teljeseedett ki.

Jancsó Elemér halálával sokat veszített az irodalomtörténetírás, de az egész erdélyi magyar kultúra is. Kolozsvár városa pedig nemcsak egy fáradhatatlan, nagy-képzettségű, sokoldalú tudóssal lett szegényebb, hanem egy színes egyéniséggel, a könyveket és az életet egyformán szerető humanistával.

T. ERDÉLYI ILONA



# Tartalom

Science fiction .....	1
<i>Kuczka Péter</i> : „Látod, barátom, mivé lett a Föld?” ....	3

## VALÓSÁG ÉS KÉPZELET

<i>Julij Kagarlickij</i> : Realizmus és fantasztikum (ford.: Folli-nus Gábor) .....	12
<i>Hubert Juin</i> : A science fiction és az irodalom (ford.: Jávori Jenő) .....	28
<i>Martin Schwonke</i> : A világ kiterjesztése és a modern utópia (ford.: Stang Mária) .....	36

## POÉTIKAI KÉRDÉSEK

<i>Darko Suvin</i> : A science fiction műfaj poétikája (ford.: Sz. Zehery Éva) .....	43
<i>Stanislaw Lem</i> : A science fiction strukturális meghatározói (ford.: Szabó Győző) .....	55
<i>Tord Hall</i> : Harry Martinson „Aniara” c. eposzáról (ford.: Lontay László) .....	73
<i>Georges Mounin</i> : Kommunikáció a világúrral (ford.: Szócsa Ferenc) .....	89
<i>Jean-Paul Dumont</i> és <i>Jean Monod</i> : Egy komputer pszichológija (ford.: Hegedűs Zoltán) .....	94

## SZEMLE

<i>Stephen Spriel</i> : A jövő hatalomra jutása (ford. Erdődy Edit) .....	105
<i>Frederik Pohl</i> : Felszólalás egy SF-konferencián (ford.: Sz. Zehery Éva) .....	112
<i>Donald A. Wollheim</i> : Válságban a Wells-követők (ford.: Sz. Zehery Éva): .....	117

## KÖNYVEK

<i>Marcel Schneider</i> : La littérature fantastique en France ( <i>Bene Ede</i> ) .....	119
<i>Ion Hobana</i> : Viitorul a început ieri ( <i>Köpeczi Béla</i> ) ....	120
<i>Pierre Versins</i> : Outrepart ( <i>M. P.</i> ) .....	121
<i>Robert C. Elliott</i> : The Shape of Utopia — Studies in a Literary Genre ( <i>Miklós Pál</i> ) .....	122
<i>H. Bruce Franklin</i> : Future Perfect — American Science Fiction of the Nineteenth Century ( <i>Sz. Zehery Éva</i> )	

Юлий Кагарлицкий: Эрберт Велс — Очерк жизни и творчества ( <i>Nyíró Lajos</i> ) .....	123
Mark R. Hillegas: The Future as Nightmare. H. G. Wells and the Anti-Utopians ( <i>Hankiss Elemér</i> ) .....	124
John Cohen: Human Robots in Myth and Science ( <i>H. E.</i> ) .....	125
Jean Gattegno: La science-fiction ( <i>M. P.</i> ) .....	125
Борис Ляпунов: Б мире мечты ( <i>Follinus Gábor</i> ) .....	126
А. Ф. Бритиков: Русский советский научно-фантастический роман ( <i>Gránicz István</i> ) .....	127
Sam Moskowitz: Seekers of Tomorrow — Masters of Modern Science Fiction ( <i>Kretzói Miklósné</i> ) .....	128
Lino Aldani: La fantascienza ( <i>T. Erdélyi Ilona</i> ) .....	129
Kingsley Amis: New Maps of Hell ( <i>Csanády András</i> ) ...	130
The Science Fiction Novel: Imagination and Social Criticism ( <i>Szili József</i> ) .....	131
Darko Suvin (szerk.): Other Worlds, Other Seas: Science-Fiction Stories from Socialist Countries ( <i>Szili József</i> ) .....	131
William Atheling, Jr.: The Issue at Hand ( <i>Kovács József</i> ) .....	132
John Baxter: Science Fiction in the Cinema ( <i>Szentmihályi Szabó Péter</i> ) .....	133

\*\*\*

Giorgio Galli — Franco Rositi: Cultura di massa e comportamento collettivo — Società e cinema negli anni precedenti il New Deal e il Nazismo ( <i>Martinkó András</i> ) .....	134
Antonina Kloskowska: Kultura masowa ( <i>Krytyka i obrona</i> ) ( <i>Budai János</i> ) .....	136
Sóter István: Az ember és műve ( <i>Sziklay László</i> ) .....	136
O interpretácii umeleckého textu I—II. ( <i>Bojtár Endre</i> ) .....	138

\*\*\*

G. S. Kirk: Myth. Its meaning and functions in ancient and other cultures ( <i>Szörényi László</i> ) .....	139
Margaret Schlauch: English medieval literature and its social foundations ( <i>Bütskey István</i> ) .....	141
Medieval and Renaissance Studies ( <i>Boronkai Iván</i> ) .....	142
Franco Simone: Umanesimo, Rinascimento, Barocco in Francia ( <i>Klaniczay Tibor</i> ) .....	143
Wilhelm Friese: Nordische Barockdichtung. (Eine Darstellung und Deutung skandinavischer Dichtung zwischen Reformation und Aufklärung) ( <i>Klaniczay Tibor</i> ) .....	145
Manfred Windfuhr: Die barocke Bildlichkeit und ihre Kritiker. Stilhaltungen in der deutschen Literatur des 17. und 18. Jahrhunderts ( <i>Bütskey István</i> ) .....	146
Эпоха просвещения. Из истории международных связей русской литературы ( <i>Hopp Lajos</i> ) .....	147
Mikó Imre: Az utolsó erdélyi polihisztor, Brassai Sámuel ( <i>Hopp Lajos</i> ) .....	149
A Budapesti VIII. ker. Vörösmarty Mihály gimnázium évkönyve ( <i>H. L.</i> ) .....	150

## HÍREK

SF tanácskozás Budapesten (-a-) .....	151
Science Fiction Foundation (-a-) .....	151
SF az amerikai egyetemeken (-a-) .....	152
Eurocon — A science fiction első európai kongresszusa (-a-) .....	153
Secondary Universe 4. (-a-) .....	153
Science Fiction Research Association (-a-) .....	154
Francia visszhang múlt évi 2. számukra (-i) .....	154

## KITEKINTÉS

A Tel Quel-csoport szétesése ( <i>Köpeczi Béla</i> ) .....	155
--	-----

## KRÓNIKA

Lengyel kiadványsorozatok ( <i>Hopp Lajos</i> ) .....	156
Romániai kiadványsorozatok ( <i>Hopp Lajos</i> ) .....	158
Textes Littéraires Français ( <i>Hopp Lajos</i> ) .....	160
Éditions universitaires ( <i>Hopp Lajos</i> ) .....	160
Egy nyugatnémet könyvkiadó munkájáról ( <i>T. Erdélyi Ilona</i> ) .....	161

## MEGEMLEKEZÉS

<div style="border: 1px solid black; padding: 2px; display: inline-block;">Jancsó Elemér</div> ( <i>T. Erdélyi Ilona</i> ) .....	163
--	-----

## Содержание

Научная фантастика .....	1
Петер Куцка: «Видишь, мой друг, земля какой стала?» .....	3

### Гействительность и фантазия

Юлий Кагарлицкий: Реализм и фантастика (пер.: Габор Фоллинуус) .....	12
Юбер Жюэн: Научная фантастика и литература (пер. Йенё Явори) .....	28
Мартин Швонке: Расширение мира и современная утопия (пер.: Мария Штанг) .....	36

### Вопросы поэтики

Дарко Сувин: Поэтика жанра научной фантастики (пер.: Ева С. Зехери) .....	43
Станислав Лем: Структурные определители научной фантастики (пер.: Дьёзё Сабо) .....	55
Торд Халл: Об эпосе Гарри Мартинсона «Аниара» (пер.: Ласло Лонтан) .....	73
Жорж Мунэн: Коммуникация с космосом (пер.: Ференц Сёч) .....	89
Жан-Пол Дюмон и Жан Моно: Психология вычислительной машины (пер.: Золтан Гегедюш) .....	94

### Одозрение

Стивен Сприл: Захвата власть будущим (пер.: Эдит Эрдёди) .....	105
Фредерик Пол: Выступление на одной НФ-конференции (пер.: Ева С. Зехери) .....	112
Доналд А. Воллхейм: Растрянность последователей Уэллса (пер.: Ева С. Зехери) .....	117

## КНИГИ

### СООБЩЕНИЯ

НФ-конференция в Будапеште (-а-) .....	151
Сайенс Фикшен Фаундешен (-а-) .....	151
НФ в американских университетах (-а-) .....	152
«Юрокон» -первый европейский НФ-конгресс (-а-) .....	153
Сэкондэри Юниверс 4. (-а-) .....	153
Сайенс Фикшен Рисёрч Эссосиешен (-а-) .....	154
Отклик на наш журнал (1971/2, № 2) во французской печати ..	154

## ГОРИЗОНТ

Распад группы «Тел—Кел» ( <i>Бела Кёпеци</i> ) .....	155
--	-----

## ХРОНИКА

Издательские серии в Польше ( <i>Лайош Гопп</i> ) .....	156
Издательские серии в Руминии ( <i>Лайош Гопп</i> ) .....	158
Текст Литэрэр Франсе ( <i>Лайош Гопп</i> ) .....	160
Эдиссион юниверситэр ( <i>Лайош Гопп</i> ) .....	160
О работе одного западногерманского издательства ( <i>Т. Илона Ердельи</i> ) .....	161

## IN MEMORIAM

Янчо Элемер ( <i>Т. Илона Ердельи</i> ) .....	163
---	-----

# Sommaire

Science-fiction .....	1
<i>Péter Kuczka</i> : «Vois-tu, mon ami, ce que la terre est devenue?» .....	3

## RÉALITÉ ET IMAGINATION

<i>Julij Kagarlickij</i> : Réalisme et fantastique (trad. par G. Follinus) .....	12
<i>Hubert Juin</i> : La science fiction et la littérature (trad. par J. Jávori) .....	28
<i>Martin Schwonke</i> : L'extension du monde et l'utopie moderne (trad. par M. Stang) .....	36

## QUESTIONS DE POÉTIQUE

<i>Darko Suvin</i> : La poétique du genre de la science fiction (trad. par E. Sz. Zehery) .....	43
<i>Stanislaw Lem</i> : Les déterminants structuraux de la science fiction (trad. par Gy. Szabó) .....	55
<i>Tord Hall</i> : A propos de l'épopée de Harry Martinson intitulée «Aniara» (trad. par L. Lontay) .....	73
<i>Georges Mounin</i> : La communication avec l'espace (trad. par F. Szócs) .....	89
<i>Jean-Paul Dumont</i> — <i>Jean Monod</i> : La psychologie d'un ordinateur (trad. par Z. Hegedüs) .....	94

## RÉVUE

<i>Stephen Spriel</i> : L'accès au pouvoir de l'avenir (trad. par E. Erdődy) .....	105
<i>Frederik Pohl</i> : Intervention à un congrès SF (trad. par E. Sz. Zehery) .....	112
<i>Donald A. Wollheim</i> : Les disciples de Wells en crise (trad. par E. Sz. Zehery) .....	117

## LIVRES

## NOUVELLES

Consultation SF à Budapest (-a-) .....	151
Science-Fiction Foundation (-a-) .....	151
SF aux universités américaines (-a-) .....	152





Eurocon — le premier congrès européen de la SF (-a-) ...	153
Secondary Universe 4. (-a-) .....	153
Science Fiction Recherche Association (-a-) .....	154
L'écho français du N° 2 de l'année 1971 de notre revue (-i-) ..	154

## TOUR D'HORIZON

La décomposition du groupe Tel Quel ..( <i>Béla Köpeczi</i> ) ..	155
--	-----

## CHRONIQUE

Séries de publication polonaises ( <i>L. Hopp</i> ) .....	156
Séries de publication roumaines ( <i>L. Hopp</i> ) .....	158
Textes Littéraires Français ( <i>L. Hopp</i> ) .....	160
Éditions universitaires ( <i>L. Hopp</i> ) .....	160
Sur les publications d'une maison d'édition ouest-allemande ( <i>Ilona T. Erdélyi</i> ) .....	161

## IN MEMORIAM

<div style="border: 1px solid black; padding: 2px; display: inline-block;">Elemér Jancsó</div> ( <i>Ilona T. Erdélyi</i> ) .....	163
--	-----

A kiadásért felel az Akadémiai Kiadó igazgatója

Műszaki szerkesztő: Helle Mária

A kézirat nyomdába érkezett: 1972. III. 23. Terjedelem: 15,05 (A/5 ív)

72.73270 Akadémiai Nyomda, Budapest — Felelős vezető: Bernát György

Terjeszti a Magyar Posta. Előfizethető bármely postahivatalnál, a kézbesítőknél, a Posta hírlapüzletiben és a Posta Központi Hírlap Irodánál (KHI Budapest V., József nádor tér 1.) közvetlenül vagy postautalványon, valamint átutalással a KHI. 215 – 96162 pénzforgalmi jelzőszámára.

Egyes példányok beszerezhetők a Budapest V., Bajcsy-Zsilinszky út 76. sz. alatti hírlapboltban.

Előfizethető és példányonként megvásárolható: az **AKADÉMIAI KIADÓ**-nál, Budapest V., Alkotmány u. 21. Telefon: 111 – 010. Pénzforgalmi jelzőszámunk: 215 – 11488., az **AKADÉMIAI KÖNYVESBOLT**-ban: Budapest V., Váci u. 22, telefon: 185 – 612. Előfizetési díj egy évre: 48,- Ft.

***Ára: 15,— Ft***

***Előfizetés egy évre 48,— Ft***

INDEX: 25.380
---------------



**AKADÉMIAI KIADÓ, BUDAPEST**