

Pintér Károly

AZ ŪR A LEGVÉGSŐ HATÁR, AVAGY
AZ EGYESÜLT ÁLLAMOK AZ AMERIKAI
SCIENCE FICTION TÜKRÉBEN¹

SCIENCE FICTION, SCI-FI, SF, NETÁN FANTI?
EGY MŰFAJ ÉS ELNEVEZÉSE

A *science fiction* (rövidítve sci-fi vagy SF) mint irodalmi műfaj már nevében is világosan jelzi angolszász gyökereit: a horrorhoz és a fantasyhez hasonlóan az elnevezést is készen kaptuk az angol nyelvből, és a 20. század második felében sem sikerült – több próbálkozás dacára – magyarítani. A „tudományos-fantasztikus irodalom” túl nehézkesnek bizonyult a köznapi beszédben, a Magyar Rádió által 1973-ban meghirdetett és az MTA illetékes bizottsága által elbírált nyelvújítási verseny győztese, a „fanti” pedig soha nem terjedt el szélesebb körben.² Így aztán maradt magyarul is a „sci-fi”, amelynek helyes kiejtéséről máig nem alakult ki egységes álláspont: a magyaros „scifi” változattól az angolosan hangzó, ám téves „szkifi”-n át az angol eredetihez legközelebb álló „szifi”-ig több változat is kering a köztudatban. Az 1970-es évektől kibontakozó angol nyelvű tudományos szakirodalom azonban a tömörebb és többféle feloldást is megengedő „SF” rövidítést preferálja, amely a magyar szaknyelvben is egyre népszerűbb, így a továbbiakban én is az utóbbit fogom használni.

A *science fiction* fogalma világszerte erősen összefonódott az Egyesült Államok populáris kultúrájával, ami korántsem véletlen: az elnevezés maga is amerikai eredetű, feltalálója Hugo Gernsback amerikai magazinszerkesztő és -kiadó, aki az 1920-as évek virágzó ponyvamagazin-piacán szerette volna saját kiadványát egy rövid, csattanós és vonzó szlogennel megkülönböztetni. Ezért 1926-ban az újonnan induló *Amazing Stories (Megdöbbenő történetek)* című, havonta megjelenő magazinjának azt az alcímet adta, hogy

¹ A tanulmány szakmai lektora Glant Tibor.

² Lásd LADÓ 1973.

The Magazine of Scientifiction, vagyis (az eredeti szójátékot megközelítő magyar fordításban) „A tudománysztorik magazinja.” Ezt a kissé erőltetett szóösszevonást váltotta fel a *science fiction* 1929-ben, amikor az *Amazing Stories* csődbe ment, és Gernsback egy új magazin, a *Science Wonder Stories* (*Tudományos csodatörténetek*) reklámozásához új elnevezést keresett.³ A következő évtizedben az új műfaji *terminus technicus* széles körben elterjedt az USA-ban, és 1945 után, az Egyesült Államok nemzetközi kulturális térhódításának „oldalvizen” világszerte egy jellegzetes irodalmi irányzat általánosan bevett márkanévé vált.

A szűkre szabott terjedelmi határok miatt nem vállalkozhatok arra, hogy az amerikai SF napjainkig tartó történeti ívét felvázoljam és sokszínűségét kellően érzékeltessem. Az alábbiakban arra a jóval korlátozottabb, de még így is szerteágazó kérdésre keresem a választ, hogy miként jelenik meg a *science fiction* műfaji görbetükrében a 20. századi USA robbanásszerű tudományos és technológiai fejlődése és ennek szerteágazó társadalmi, politikai és kulturális következményei.

A SCIENCE FICTION TÁRSADALMI- KULTURÁLIS HÁTTERE ÉS A KIALAKULÁSÁT FORMÁLÓ TÉNYEZŐK

Természetesen a manapság *science fiction*ként emlegetett irányzatot nem a semmiből, előzmények nélkül hívta életre Gernsback: hogy ki milyen messzire vezet vissza a 20. századi *science fiction* gyökereit, az felfogás és megközelítés kérdése,⁴ de abban jóformán minden tudós egyetért, hogy a műfaj valódi felvirágzását és egyben önállósodását a 19. század viharos

³ JAMES 1994: 8–9.

⁴ Adam Roberts például ókori és 17. századi *science fiction*ről is ír műfaj történeti monográfiájában, de ez erősen vitatható állítás, amely jóformán mindenféle fantasztikus írást visszamenőlegesen SF-fé igyekszik átminősíteni. ROBERTS 2005: 21–63. Brian W. Aldiss elterjedt értelmezése a 19. század elejére helyezi, konkrétan Mary Shelley *Frankenstein* (1818) című regényéhez köti a műfaj kezdeteit (ALDISS [1994]: 40–61), ám ennek a felfogásnak némileg ellentmond, hogy tudományos-fantasztikus írások nagyobb számban csak a 19. század második felében látnak napvilágot.

tempójú tudományos és technikai fejlődése hozta el. A Nagy-Britanniából kiinduló ipari forradalom és az azzal párhuzamosan sorjázó természet-tudományos felismerések, illetve azok gyakorlati alkalmazásai addig soha nem látott mértékben alakították át a mindennapi emberek életmódját, közlekedését, kommunikációját és szórakozását. A gőzmozdony, a gőzhajó, majd a robbanómotoros gépkocsi és a repülőgép, az elektromos áram és a villanykörte, a távíró, majd a telefon, a fonográf és a rádió, illetve a fényképezés és a mozgókép egytől egyig csodaszámba mentek a maguk idejében, és a fejlett nyugati országok lakói számára azt sugallták, hogy a tudomány és a technika fejlődési lehetőségei szinte korlátlanok. A kultúrtörténeti megközelítést alkalmazó Roger Luckhurst szerint 1880 előtt azért nincs értelme SF-ről beszélni, mert az SF „a technológiával átítatott társadalmak irodalma”, amely elsősorban a „mechanizmus [a technológia 19. századi angol elnevezése] kulturális életre és az emberi szubjektumra gyakorolt hatásával foglalkozik”.⁵ A 20. század egyik leghíresebb amerikai SF-írója, Isaac Asimov nagyon hasonló nézetet fogalmazott meg egyik tanulmányában: „A gyors technológiai fejlődés [...] új tényező az emberi történelemben, [...] és a *science fiction* erre az új tényezőre adott irodalmi válasz.”⁶

A 19. század közepétől kezdve az Egyesült Államok is becsatlakozott az ipari forradalom élvonalába, és a fentebb felsorolt találmányok közül több is amerikai feltalálók nevéhez fűződik. Ám az amerikai ipar és technológia robbanásszerű fejlődésének két jelképes alakja emelkedett világhírré: Thomas A. Edison, a fonográf (1877) és villanykörte (1879) feltalálója, aki élete során több mint ezer szabadalmat védetett le, valamint ifjabb kortársa, Henry Ford, aki 1903-ban alapította és negyven éven át vaskézzel irányította autógyártó óriásvállalatát. Kettejük karrierje számos hasonlóságot mutat: egyikük sem rendelkezett felsőfokú végzettséggel, mérnöki-technikai tudásukat önállóan, gyakorlati úton szerezték, ennek ellenére mindketten rendkívül sikeres és dúsgazdag emberek lettek, elsősorban kiváló üzleti érzéküknek köszönhetően. Edison egymás után nyújtotta be szabadalmait, amelyek zömét az általa alkalmazott mérnökök és technikusok alkották meg Menlo Park-i kutatólaboratóriumában, míg Ford mérnökei alkották meg

⁵ LUCKHURST 2005: 3, 16.

⁶ ASIMOV 1977: 37.

az első futószalagot, amely lehetővé tette a T-modell olcsó sorozatgyártását és ezzel a gépkocsi tömeges elterjedését az amerikai mindennapokban.⁷

A korabeli sajtó mindkettejüket az amerikai gyakorlatias józan ész és műszaki kreativitás bajnokaiként ünnepelte, így jelképes figuráivá váltak a 19. század végi, 20. század eleji technikai haladásnak, amely az új találmányok és módszerek, a modernizáció és a hatékonyság valóságos fetiszizálásához vezetett az Egyesült Államokban. Ennek egyik lenyomata a korszak populáris irodalmának technofíliaja, a csodálatos képzelt találmányokról és zseniális ifjú feltalálók kalandjairól szóló, sorozatban publikált történetek tömege, amelyeket egy későbbi műfajttörténész „edisonád”-nak keresztelt el, valamint a tudósok és a feltalálók hosszú stilizálása.⁸ Ford amerikai kultúr-héroszi státuszának szatirikus emlékét őrzi a brit Aldous Huxley világhírű disztópiája, a *Szép új világ* (1932), amelynek biotechnológiai futószalagon készült és egyformává kondicionált lakói Fordot tekintik istenüknek, és tőle számítják az új technokrata korszak időszámításának kezdetét.

A termelés, az utazás, a kommunikáció és a mindennapi élet modernizálódása és technicizálódása mellett nem szabad elfeledkeznünk arról, hogy a 19. század egyben a tudományos világkép megszilárdulásának korszaka is, amelynek során számos elméleti tudományos áttörés alapjaiban formálta át a világról alkotott felfogást. A csillagászat, az elméleti fizika, az orvostudomány, a biológia, a kémia, a geológia és a régészet egyaránt olyan felismerésekre jutott, amelyek évezredes filozófiai tanokat, vallási hitelveket és történelmi mítoszokat kérdőjeleztek meg, élesen szembeállítva a tudományos gondolkodás híveit és ellenlábasait. Talán mind közül a leghíresebb (és éppen az Egyesült Államokban máig nem meghaladott) vita Charles Darwin elsőként 1859-ben publikált biológiai evolúcióelmélete körül robbant ki, amelyet a konzervatív kereszténység hívei ateista propagandaként utasítottak el, mert az ószövetségi teremtéstörténettel szemben az emberi faj (és minden más biológiai organizmus) kialakulását a természetes kiválasztódás és a környezethez való alkalmazkodás által vezérelt hosszú,

⁷ Edisonról és Fordról magyarul lásd JOHNSON 2016: 574–576, 600–601.

⁸ Az ifjú feltalálók kalandjait tárgyaló könyvekről lásd LUCKHURST 2005: 53–56.

évmilliókon át tartó folyamatként mutatta be.⁹ A természettudományos világkép új perspektívákat nyitott a mikro- és makrokozmoszra, az emberiség és a Föld múltjára és jövőjére egyaránt, és ez szintén lecsapódott a korszak efféle problémákra nyitott szerzőinek gondolkodásában. Egyedül vagyunk-e értelmes lények az univerzumban? Képesek leszünk-e meghódítani a világúrt és más bolygókat? Hova vezethet az emberiség technológiai, társadalmi és kulturális evolúciója? A fantasztikus irodalom bizakodó és borúlátó válaszokat egyaránt kínált ezekre a kérdésekre.

Harmadik kulcstényezőként a 19. század drámai sebességgel átalakuló társadalmi és kulturális struktúráit kell megemlítenünk. A gombamódra szaporodó gyárak és a több százezres, majd milliós lakosságúvá hízó iparvárosok, az új társadalmi csoportok, mindenekelőtt az ipari munkásság és a városi középosztály növekvő súlya, a kötelező iskoláztatás bevezetése és az olvasásban szórakozást kereső tömegek egyre nagyobb száma a földművelésen, a falusi kisközösségeken és a szóbeliségen alapuló hagyományos vidéki életmód visszaszorulását és egy új, domináns városi kultúra előretörését jelezték. Ebben a modern, kíváncsi és jövőbe tekintő urbánus kultúrában (ahol már általánossá vált az írástudás, és a szegényebb tömegek is aktívan érdeklődtek az olcsón elérhető szórakoztató olvasmányok iránt) vált népszerűvé többek között az a fajta izgalmas új irodalom, amely a tudomány és a technika aktuális állapotából kiindulva, játékos képzelettel újabb modern „csodákat” és azoknak az emberi életmódra gyakorolt hatását igyekezett megjeleníteni.¹⁰

⁹ Miközben a darwinizmus és a kereszténység közötti vita Európában a 20. század elejére nyugvópontonra jutott, és az evolúcióelmélet helytálló mivoltát általános konszenzus övezi, az Egyesült Államokban fundamentalista protestánsok milliói mindmáig elszántan tagadják azt, és egyre újabb „alternatív teóriákkal” rukkolnak ki, amelyek a bibliai teremtéstörténetet próbálják (ál-)tudományos elméletté formálni, mint például a kreacionizmus vagy az „intelligens tervezés” elmélete. Bővebben lásd M A S C I 1997 és C L E M M I T T 2005.

¹⁰ A műfaj kialakulásának társadalmi és kulturális hátterét a legbővebben és a legalaposabban Luckhurst tárgyalja. L U C K H U R S T 2005: 15–29.

A SCIENCE FICTION ELŐTTI „SCIENCE FICTION”:
 EGY ELJÖVENDŐ MŰFAJ EURÓPAI ÉS
 AMERIKAI ELŐFUTÁRAI

Az amerikai *science fiction* térhódítása elválaszthatatlan az amerikai populáris kultúra egyik sajátos jelenségétől: a ponyvamagazinok létrejöttétől és népszerűvé válásától. A fapépból készült, gyenge minőségű, de olcsó papír feltalálása az 1880-as években lehetővé tette az angolul *pulp* (szó szerint „pép”, de magyar megfelelője a „ponyva”) néven ismert, igénytelen kivitelű, a 20. század elején már figyelemfelkeltő, harsány, túlszínezett borítókkal ellátott magazinok felfutását. Ezek a népszerű magazinok öldöklő harcot vívtak az olvasók kegyeiért, ezért folyamatosan keresték az új és sikerrel kecsegtető írásokat. Ennek hatására nagymértékben megnőtt az igény a szórakoztató elbeszélések iránt, amelyek esetében azonban az irodalmi színvonal sokadrangú szempontnak számított az izgalmas történet és az olvasókat magával ragadó (lenyűgöző-borzongató-elgondolkodtató) hatás mögött. Mivel a ponyvamagazinok rengeteg gyenge minőségű, szenzációhajhász, közheyles, helyenként plagizált irományt közöltek, a ponyvairodalmat és szerzőit a műveltebb közönség körében egyöntetű lenézés övezte, és ez a negatív asszociáció évtizedeken át kísértette a ponyvamagazinok által „megteremtett” műfaj, vagyis a *science fiction* fogalmát is. Mindazonáltal a népszerűbb SF-magazinokat lelkes olvasók tömegei olvasták, és kereskedelmi sikerük megelőlegezte a műfaj későbbi világhódítását is.

A műfaj névadója, Hugo Gernsback az *Amazing Stories* 1926. áprilisi 1-jei számában megjelent programadó írásában így határozta meg a „scientifiction” mibenlétét: „A »tudományossztori« név alatt a Jules Verne, H. G. Wells és Edgar Allan Poe típusú történeteket értem – egy bájos románc tudományos ténnyel és prófétai látomással elegyítve.”¹¹

Ebben az egy mondatban Gernsback voltaképpen fel is vázolta az általa elképzelt új irányzat példaképeit és előfutárait, akik mindegyikétől egy-egy történetet is közölt ugyanebben a számban. Akár jelképesnek is nevezhető, hogy egy francia, egy angol és egy amerikai szerzőt nevezett meg, akik

¹¹ GERNSEBACK 1926: 3.

ugyan többnyire nem a *science fiction* műfajába sorolható elbeszéléseket írtak, ám mindegyikük életművének jelentős részét teszik ki a 20. századból visszatekintve „korai SF”-nek avagy „proto-SF”-nek minősíthető írások.

Háromjuk közül a legrégebbi író a kora 19. századi amerikai irodalom öntörvényű géniusza, Edgar Allan Poe (1809–1849) volt, akinek leghíresebb elbeszélései a gótikus horror kategóriájába sorolhatók, valamint a közmegegyezés őt tekinti a detektívtörténet feltalálójának is,¹² de nagyjából egytucatnyi novelláját a 20. századi kritika utólag az SF címkével látta el.¹³ Ezek nagy része kevésbé ismert írás, és nem is tartoznak életműve legjavához. Mindazonáltal Poe szenvedélyesen érdeklődött a korabeli természettudományok és a technika legújabb eredményei iránt, és képes volt arra, hogy egyes, gazdag fantáziával megírt történeteinek hűvös rációval és tudományos zsargonnal megfogalmazott magyarázattal kölcsönözzen hitelességet, amellyel valóban megelőzte korát.¹⁴ Poe efféle írásai azonban inkább az utókor által felfedezett kuriózumok, semmint egy folytatólagos irodalmi hagyomány elindítói: a 20. századi amerikai SF ritkán nyúlt vissza hozzá, annál inkább a természetfeletti horror olyan hírességei, mint H. P. Lovecraft vagy a kortárs Stephen King.

Annál nagyobb hatást gyakorolt a műfajra világszerte a francia Jules Verne (magyaros nevén Verne Gyula, 1828–1905), aki 1863-tól kezdve „voyages extraordinaires”-nek, azaz „rendkívüli utazások”-nak titulált regénysorozatában nemcsak kalandos földrajzi felfedezésekre invitálta olvasóit, hanem olyan fantasztikus történeteket is írt, amelyek középpontjában vagy egy elképzelt új technikai csoda állt, mint például a tengeralattjáró és a repülőgép, vagy egy hihetetlen kaland, így a Föld belsejébe vagy a Hold felé indított expedíció.¹⁵ A képzelt utazás mint cselekményváz természetesen ezt megelőzően is sok

¹² Lásd BOLLOBÁS 2005: 92.

¹³ Ezek talán legteljesebb gyűjteményét lásd BEAVER 1974.

¹⁴ Poe hatott ezzel például Jules Vernére is: I. F. Clarke szerint Verne ágyúgolyós Hold-utazóinak története kimutathatóan merít Poe *Hans Pfaall páratlan kalandja* című novellájából, amelyben a narrátor léghajón egészen a Holdig emelkedik. CLARKE 1979: 97. A novellát lásd POE 1998: 62–111.

¹⁵ Az érintett regények: *Nemo kapitány* (1870), *Hódító Robur* (1886), *Utazás a Föld középpontja felé* (1864), *Utazás a Holdba* (1865), *Utazás a Hold körül* (1870).

évszázados hagyományra tekintett vissza,¹⁶ ám Verne megkülönböztető sajátossága volt a kortárs tudományos ismeretek középpontba állítása, a hihetetlen találmányok szinte pedáns alaposágú leírása. Verne elsősorban a C. S. Lewis által utóbb „mérnökirodalom”-ként¹⁷ aposztrofált (napjainkban leginkább „hard SF”-ként emlegetett) irányzat atyja: miközben a szerző rendkívül ötletesen, fantáziadúsán képzei el a közeljövő tudományos és műszaki csodáit, szereplői könnyen felismerhető szentimentális klisékből építkeznek, stílusa kedélyeskedő és körülményes, a cselekmény hol lassan csordogál, hol váratlan és motiválatlan fordulatokat vesz. Mindazonáltal műveit hamarosan szinte minden európai nyelvre lefordították, és különösen nagy hatást gyakorolt az amerikai népszerű ifjúsági irodalomra, amely az 1870-es évektől a századelőig ontotta a különféle „ifjú feltalálók” csodálatos gépezeteiről és izgalmas kalandjairól szóló történeteket filléres regényekként (*dime novels*) kiadott sorozatok formájában, amelyeket változatos álnevek alatt gyakran egyetlen szerző írt. Az egyik legtermékenyebb ilyen szerző Luis Senarens volt, az ifjabb Frank Reade- és a Jack Wright-sorozatok írója, akit már életében az „amerikai Jules Verne”-ként emlegették, és aki egyes becslések szerint 1500 ilyen ponyvaregényt hozott össze bő három évtizedes pályafutása során, több mint két tucat különféle álnév alatt.¹⁸

A három szerző közül Gernsback egyetlen élő kortársa a brit „tudományos románc”¹⁹ vitán felül legkiemelkedőbb szerzője, H. G. Wells (1866–1946) volt, aki 1895-ben adta ki a műfaj egyik klasszikusát, *Az időgép* című kisregényt, amelyet a következő másfél évtizedben közel tucatnyi világhírű

¹⁶ A kalandos-hihetetlen tengeri és szárazföldi utazások története jóformán egyidős az írott irodalommal, itt elég az akkád *Gilgames-eposzra* (Kr. e. 1500 k.) vagy az *Odüsszeiára* utalni, de említhetünk olyan klasszikusokat is, mint Morus Tamás *Utópiája* (1516) avagy a 18. századi angol irodalomból Daniel Defoe magányos hajótöröttről szóló *Robinson Crusoe*-ja (1719) és Jonathan Swift *Gulliver utazásai* (1726) című satirikus regénye.

¹⁷ Lásd LEWIS 1977: 122.

¹⁸ Lásd JAMES 1994: 25–26.

¹⁹ Angolul *scientific romance*: a kifejezés először egy 1886-os kötet címeként bukkant fel, de az 1890-es években már rutinszerűen alkalmazzák műfaji címke gyanánt többek között H. G. Wells korai fantasztikus regényeinek recenzensei is (lásd STABLEFORD 1985: 5–7). A fogalmat végül éppen az amerikai SF térhódítása szorítja ki a brit használatból is 1945 után. STABLEFORD 1985: 321–340.

SF-mű követett.²⁰ Ezek közül is kiemelkedik az amerikai SF-re gyakorolt hatása szempontjából a *Világok harca* (1898), amely először ábrázolta precíz, áldokumentarista hitelességgel a földönkívüliek invázióját, továbbá Wells marslakói – csápokkal rendelkező, groteszk, visszataszító lények, akik az embereket kizárólag táplálékforrásnak tekintik – a későbbi SF-szörnyek ősképévé váltak.²¹ Az evolúcióelméleten nevelkedett Wellset nem annyira a technológiai fejlődés, mint inkább a tudományos és műszaki forradalmak nyomán rohamos léptékben átalakuló életmód, a társadalom és a benne élő egyén problémái, illetve az emberiség hosszú távú kilátásai izgatták. Leghíresebb regényei igen termékeny SF-toposzok archetípusaivá váltak; Bernard Bergonzi brit kritikus egyenesen „modern mítoszoknak” nevezte őket.²² Wells cselekményszövése ugyan nem nélkülözi a kalandos-romantikus kliséket, ám stílusérzéke messze felülmúlja Vernét, többnyire pesszimista végkicsengésű történetei pedig sokkal gazdagabb metaforikus-szimbolikus jelentéspotenciállal rendelkeznek. Tematikai sokszínűsége, valamint a jövővel és az emberi természettel kapcsolatos ambivalens attitűdje mintegy megalapozta a 20. századi *science fiction* jellegét; nem érdemtelenül emlegette őt Brian Aldiss a *science fiction* Shakespeare-jeként,²³ de Edward James is úgy fogalmazott, hogy „az SF későbbi története szinte Wellshez fűzött lábjegyzetek sorozatának látszik.”²⁴ Wells írásai óriási hatást gyakoroltak a két világháború közötti amerikai SF-írókra is, de kevesen voltak képesek felmutatni hozzá hasonló gondolati mélységet és összetettséget.

Összegzésképpen elmondható, hogy a Gernsback által megnevezett műfaji előfutárok mindegyikétől örökölt valamit a 20. századi amerikai SF. Poe-tól (és persze Mary Shelley-től) a racionalitás vékony felszíne alatt bujkáló horrort, az idegentől, a másságtól való ösztönös iszonyodást, ami akár a visszataszító és gonosz földönkívüliek, akár az ember ellen forduló mesterséges teremtmények formájában is megjelenhet a műfajhoz tartozó történetekben. Vernétől a technicizmust, a gépek, a műszaki újítások,

²⁰ Részletesebben lásd PINTÉR 2024: 368–370.

²¹ A regény részletes elemzését lásd PINTÉR 2021.

²² BERGONZI 1961: 18–19.

²³ ALDISS 1994: 161.

²⁴ JAMES 1994: 28.

a mindenható tudomány, a természet feletti dominancia kultuszát tette magáévá a műfaj, de Verne az előképe a kalandos-viszontagságos cselekménybonyolításnak, az amerikai SF zömére jellemző akciódús, de a jellemépítésre és a nyelvi megformálásra kevés figyelmet fordító írásmódnak is. Wells elsősorban a „társadalmi SF”²⁵ vagy – a rövidítés alternatív feloldásával kitalált – „spekulatív fikció”²⁶ korai művelője, de életműve kirajzolja azt a két pólust is, amelyek között az SF jövőképe mozog: derűlátás és pesszimizmus, utópia és disztópia ellentéte ez, amelyen belül a korai SF inkább az előbbi pólus felé orientálódott, 1945 után viszont az utóbbi irányba fordult.

AZ AMERIKAI SCIENCE FICTION,
AZ ATOMBOMBA ÉS A CIVILIZÁCIÓ VÉGÉNEK VÍZIÓJA

Az SF néven ismertté vált önálló amerikai műfajt alapvetően néhány erre szakosodott ponyvamagazin hozta létre az 1930-as és 1940-es években, ezért is emlegették a rajongók ezt az időszakot a műfaj „aranykoraként”, és ezért lett az SF korai korszakának meghatározó (sőt, szinte kizárólagos) formája az elbeszélés.²⁷ Színvonalában kiemelkedett a többi közül a legendás szerkesztő, John W. Campbell által kiadott *Astounding Science Fiction* (*Elképesztő science fiction*). A fizikus végzettségű Campbellnek, aki korábban maga is írt SF-novellákat az *Amazing Stories*ba és 1937-ben vette át a *Astounding* szerkesztését, nagyon határozott elképzelései voltak a műfajról, és ezeket következetesen – helyenként erőszakosan – érvényre is juttatta. Gernsbackhez hasonlóan ő is prófétai erényeket tulajdonított az SF-nek, de a valószerűtlen kalandok és találmányok, a csodás technika kultusza helyett a fókusz inkább az emberi társadalom és gondolkodás változásaira kívánta helyezni, valamint a „tudomány” az ő értelmezésében magában

²⁵ Az SF egyik úttörő elméleti teoretikusa, a Jugoszláviából Kanadába emigrált Darko Suvin az utópiát az SF „szociopolitikai alműfajaként” azonosította. SUVIN 1979: 95.

²⁶ A kifejezést elsőként a 20. századi amerikai SF egyik legbefolyásosabb alakja, Robert A. Heinlein népszerűsítette, mint az SF olyan alfaját, amely racionális extrapoláció segítségével igyekszik elképzelni az emberi társadalom jövőbeli problémáit és kihívásait (lásd HEINLEIN 1977).

²⁷ JAMES 1994: 62–63.

foglalta a társadalomtudományokat, beleértve a „jövő történelmét” is.²⁸ Gernsbacknél sokkal jobb érzéke volt a valódi tehetségek felfedezéséhez és formálásához: a 20. századi amerikai SF két kiemelkedő szerzője, Isaac Asimov és Robert A. Heinlein, valamint számos további neves írója egyaránt az *Astounding*ban kezdte pályafutását.

Asimov szerint 1945 mérőföldkő a műfaj történetében, mert az atombomba bevetése Hirosimában és Nagasakiban rádöbbenette az olvasóközönséget, hogy az SF nem csupán furcsa, meghökkenítő, valószerűtlennek hangzó történetekről és ifjúsági közönségnek szánt szuperhősökről szól, hanem aktuális és hűsbavágó kérdéseket vet fel, amelyeket komolyan kell venni: szinte ez adta meg a műfaj magasabb rangját, és ezáltal került be az irodalom főáramába.²⁹ Campbell az első sikeres nukleáris kísérletektől kezdve nagy figyelemmel követte az atomkutatást, és erre biztatta szerzőit is: az 1940-es évek elejétől kezdve az *Astounding*ban sorra jelentek meg az (akkor még csak elméleti lehetőségként létező) atomerőművekről és atomfegyverekről szóló történetek. Az egyik legendává nemesült anekdota szerint 1944-ben a magazin egyik novellája annyira precízen hivatkozott az uránium-235 izotópból láncreakció révén készíthető bombára, hogy az FBI katonai titkok kiszivárogtatásának gyanújával vizsgálat alá vette Campbellt és magazinját.³⁰

A nukleáris korszak tényleges beköszönte azonban inkább pesszimizmust és szorongást szült az SF-szerzők körében: a korábbi amerikai SF zömére jellemző technológiai optimizmus, a tudomány határtalan fejlődésébe és annak áldásos hatásaiba vetett szilárd hit helyét átvette az aggodalom és a gyanakvás. A Manhattan-terv ékes példát szolgáltatott arra, hogy a tudósok és mérnökök jószándékú naivitását könnyen kihasználhatják a politikusok és a katonák, akik hatalomvágya, szüklátókörsége és paranoiája világméretű katasztrófához vezethet. A politikai elit bölcsességében kevéssé bízó írók komor történetekben vizionáltak a két szuperhatalom közt kitörő atomháborút, az emberi civilizáció összeomlását és a radioaktív szennyeződés pusztító következményeit. Lírai tömörsége és tragikus ereje révén kiemelkedik ezen

²⁸ JAMES 1994: 55–66.

²⁹ ASIMOV 1977: 44.

³⁰ LUCKHURST 2005: 95–96.

írások közül Ray Bradbury *Langy esők jönnek* (1950) című elbeszélése,³¹ amelyben egy önműködő családi ház túléli saját lakói és a város pusztulását. Talán a legmaradandóbb regényterjedelmű munka Walter M. Miller *Hozsánna néked, Leibowitz!* (1959) című fekete komédiája, amelyben évszázadokkal a nukleáris apokalipszist követően egy katolikus szerzetesrend őrzi a régmúlt technológiai civilizáció ereklyeként tisztelt maradványait, hogy aztán azokból újabb századok múltán ismét kifejlődjön a modern tudomány és létrehozzák ugyanazokat a tömegpusztító eszközöket, mint elődeik – hasonló eredménnyel. Miller antropológiai borúlátása egyáltalán nem ritka a korszakban: az atomfegyverek tömegessé válása és a két szuperhatalom hidegháborús szembenállása nagyon is élesen vetette fel azt a kérdést, hogy az emberiség képes-e a fennmaradásra vagy „sárkányfog-vetemény”-ként önmaga elpusztítására ítéltetett. A nukleáris ítéletnap tematikája utat talált az amerikai filmekbe is: komor drámaként a *Fail Safe* (*Hibabiztos*, 1964), szatirikus fekete komédia formájában a *Dr. Strangelove* (1964) mutatta be a tragikus véletlenek és az emberi korlátoltság eredményeként bekövetkező atomháborús apokalipszist.

Az SF-szerzők érdeklődése azonban hamar túllépett a katasztrófa puszta elképzelésén,³² és a posztapokaliszisz, vagyis a modern tudományos-technológiai civilizáció összeomlása után létrejövő társadalom és életmód elképzelt bemutatása a műfaj egyik legnépszerűbb és legtermékenyebb topozzává vált. A tartós radioaktív háttérsugárzás mutációs hatása az emberi és állati szervezetekre, az ipari környezetszennyezés okozta ökológiai összeomlás, különféle pusztító járványok avagy a 20. század második felében látványos lendületet vevő népességrobbanás egyaránt megjelentek mint olyan tényezők, amelyek révén az emberi faj globális fejlődése zsákutcába juthat vagy negatív fordulatot vehet.³³

³¹ Lásd BRADBURY 1982: 210–217.

³² A 20. század talán legeredetibb amerikai SF-írója, Philip K. Dick már 1955-ben ezt sürgette egyik esszéjében: „Ahelyett, hogy a végítéletről írunk, talán adottnak kéne vennünk és tovább kéne lépnünk. Legyen a romokban heverő világ a kiindulópont: jelentsük ki az első bekezdésben és essünk túl rajta [...]. Legyen a történet központi témája vagy ötlete a szereplők kísérlete arra, hogy megoldják a háború utáni túlélést.” DICK 1995: 55.

³³ Bővebben lásd BENCZIK 2022.

Az 1945 utáni posztapokaliptikus látomások száma és variációja szinte végtelen, de a technológiához való viszonyuk alapján néhány jellemző altípusba sorolhatók. Gyakori változat a „vissza a természethez” jellegű világ, amely a technológiai civilizáció összeomlása után természetközelibb, agrárius jellegű, gyakran az európai középkort vagy a gyarmati korszak Amerikáját idéző emberi közösségeket ábrázol, adott esetben a pasztorális idill képeivel, aminek az amerikai irodalomban mélyre nyúló gyökerei vannak.³⁴ Ennek negatív ellenpontja a primitív, káoszba süllyedt emberiség, ahol a túlélők kis csoportjai könyörtelen harcot vívnak a túlélésért.³⁵ Egy másik jellemző irányzatot az „élhetetlen Föld” címkével lehetne jellemezni: ezekben a túlélő kisközösségek a föld alatt vagy az űrben, esetleg egy másik bolygón vészelik át a nagy többséget elpusztító kataklizmát, és jellemző problémájuk az erőforrások szűkössége, amely általában szigorúan szabályozott, autoriter vagy diktatórikus politikai berendezkedést von maga után. Az összes altípus közös vonása a modern civilizációhoz fűződő ellentmondásos viszony: a jelenből a múltba transzponált társadalom egyszerre lesz a nosztalgia rózsaszín szemüvegén át szemlélt elveszett paradicsom (mint például Philip K. Dick *Pisze Pat idejében* [1963] című novellájában, ahol a föld alá szorult túlélők az 1950-es évek kertvárosi életformáját felidéző Barbie-szerű babákkal és társasjátékokkal szórakoztatják magukat³⁶), és a katasztrófához vezető példázat, amelynek megismétlését mindenáron el kell kerülni (ezt egyes SF-történetek gyakran a múlt vagy annak tárgyi emlékei tabusításával fejezik ki, mint például a *Silo* [Síló, 2021–] című tévésorozat). A domináns disztópikus jelleg ellenére nyomokban megjelenik egy új kezdet vagy kibontakozás ígérete is ezekben a narratívákban, elsősorban azon generációk számára, akiknek a régi világ már ismeretlen, míg az új (az olvasó számára ijesztő és nyomasztó) létezés magától értetődő.

³⁴ Az amerikai pasztorális hagyomány és a technológia viszonyának klasszikus tárgyalását lásd MARX 1967.

³⁵ Ennek a változatnak talán legnyomasztóbb példája a kortárs amerikai irodalom egyik nagysága, Cormac McCarthy *Az út* (2006) című regénye, amely egy apa és fia vándorlását mutatja be a kannibalizmusba süllyedt USA-ban.

³⁶ Lásd DICK 2005: 279–304.

AZ AMERIKAI SCIENCE FICTION,
AZ ŰR FELFEDEZÉSE ÉS AZ ÚJ EXPANZIÓ VÍZIÓJA

Az űrutazás az SF műfajának alaptoposza, és az űrhajó talán a legismeretebb és legerősebb szimbóluma. Az írók képzelete ez esetben is messze megelőzte a technológia tényleges lehetőségeit, hiszen a Föld elhagyása ember készítette járművel már az 1920-as és 1930-as években is rendkívül népszerű témának számított, és a műfaj egyik korai sztárszerzője, Edward E. Smith (becenevén „Doc” Smith) már első, 1928-ban az *Amazing Stories*ban sorozatban közölt regényével, a *The Skylark of Space*-szel (*Az űr pacsirtája*) megteremtette a későbbi űropera műfaját,³⁷ hiszen hősei gátlástalanul száguldoztak keresztül-kasul a világűrben egyik kalandtól a másikig, a valószínűség látszatával sem törődve. Smith elsődleges közönsége a kamaszfiúk közül került ki, és a korszak pezsgő magazinpiaca termelte ki az 1940-es évek elején induló, előbb országos, majd nemzetközi hírnevet elérő első „nagy generáció” számos pályakezdő fiatal szerzőjét.³⁸ Az űropera a későbbiekben is népszerű és termékeny irányzata maradt az amerikai SF-nek, amely a műfaj kulisszái közé mentette át a kalandregények és a western jellegzetes szereplőit és cselekményelemeit: a bátor és kemény öklű magányos hőst, az elvetemült gonosztevőt, a romantikus fordulatokat és a pergő tempójú, izgalmas, küzdelmes, ám gyakran valószerűtlen kalandokat.

Cselekmény-központúsága miatt ez bizonyult a legkönnyebben vizuális médiumra adaptálható SF-irányzatnak: a mára nemzetközi legendává nemesült *Star Trek*-univerzum³⁹ első, 1966 és 1969 között bemutatott első sorozata is az addigra már megszokott és közismert űroperai kliséket hasznosította újra. A bátor Kirk kapitány és hűséges legénysége ismeretlen bolygókat fedez fel, és minden epizódban újabb és újabb veszélyes kalandokba bonyolódik,

³⁷ Az űroperáról magyarul részletesebben lásd SÁNTA 2012: 76–84.

³⁸ Ezek egyike, a ponyvamagazinokon felnőtt Isaac Asimov szemléletesen írta le, miként lettek a változásra és a jövőre nyitott tizenévesek az SF természetes közönsége, és hogy ennek megfelelően miként vált a kezdeti korszak domináns irányzatává a kalandos űropera, illetve a csodás találmányokra összpontosító „kütyü-SF”. ASIMOV 1977: 38–40.

³⁹ A magyar televízióban igen szerencsétlen magyarítással az *Űrszekerék* címet kapta – rejtély, hogy miért, hiszen a történet egy Enterprise nevű katonai csillaghajó kalandjairól szól.

többnyire veszedelmes idegen lényekkel kell megküzdeniük.⁴⁰ Bár a sorozat a távoli jövőben játszódik, amikor a hagyományos nemzetek megszűntek és az emberiség kirajzolt az űrbe, a „Föderáció”, amelynek képviselőiben az Enterprise és legénysége a galaxist járja, kézenfekvő párhuzamokat mutat az Egyesült Államokkal, amit a sorozat ikonikussá vált nyitó képsora még inkább aláhúzott. Az űrben elsuhanó űrhajó képei alatt a narráció így hangzott: „Az űr a legvégső határ. Ennek végtelenjét járja az Enterprise csillaghajó, melynek feladata, [...] hogy eljusson oda, ahová még ember nem merészkedett.”⁴¹ Az amerikai határvidék mítoszával és az ismeretlen kontinens felfedezésével és meghódításával sugallt hasonlóságok a *Star Trek*et és szereplőit jellegzetesen amerikai kulturális kontextusba ágyazták: korántsem véletlen, hogy az Enterprise űrhajó eredeti makettje napjainkban a washingtoni Nemzeti Légi és Űrmúzeum (National Air and Space Museum) állandó kiállításán látható, az amerikai űrkutatás valódi ereklyéivel egy fedél alatt.⁴² A *Star Trek* készítői számára is váratlan és tartós népszerűsége nyomán az 1980-as években több mozifilm született az eredeti sorozat szereplőivel, majd 1987-ben útjára indult a *The Next Generation* (A következő generáció) című folytatás, amely 80 évvel később, teljesen új szereplőkkel, de ugyanabban az univerzumban játszódik. A jóval mélyebb és összetettebb karakterek és színvonalasabb történetek végképp bebetonozták a *Star Trek*-univerzum népszerűségét, és azóta további sorozatokban és mozifilmekben talált utat a fiatalabb közönséghez.⁴³

Ám az amerikai űropera világraszóló karrierjét nem a *Star Trek* eredeti tévésorozata, hanem egy SF-történeteken felnőtt fiatal amerikai rendező, George Lucas indította el 1977-es filmjével, a *Csillagok háborújával* (eredeti angol címén *Star Wars*), amely kétségtelenül korszakhatár az SF-műfaj

⁴⁰ A sorozat producere, Gene Roddenberry úgy adta el a *Star Trek*et az NBC tévétársaságnak, mint egy űrben játszódó pionírwestern, ami jól mutatja a két irányzat hasonlóságát. Ugyanezt a módszert alkalmazta George Lucas is, amikor az eredeti *Star Wars*-filmet úgy mutatta be a 20th Century Fox döntéshozóinak, hogy annak lényege a „cowboyok az űrben”. BRODE 2012: 1.

⁴¹ A magyar szöveg forrása: INTROBOY 2018.

⁴² A szerző személyes tapasztalata 2017. júniusi látogatása során. Lásd még: National Air and Space Museum [é. n.].

⁴³ Lásd STOPPE 2022: 5–6.

történetében. Lucas forgatókönyve (amely később regény formájában is megjelent⁴⁴) az amerikai SF afféle kollázsának is felfogható, hiszen a műfaj szinte minden kelléke megjelenik benne a galaktikus birodalomtól és félelmetes űrhadseregétől kezdve a fénysebességnél gyorsabb utazáson, a lézerfegyvereken és a beszélő robotokon át egészen a legkülönfélébb jellegű idegen bolygókig és groteszk földönkívüli lényekig. Ezekből a heterogén elemekből Lucas olyan látványos, fordulatos és izgalmas történetet alkotott, amelynek cselekményváza a tündérmesékkel és a klasszikus fantasyvel rokon: árva parasztfiú főszereplője, Luke Skywalker látszólag véletlenül keveredik bele a gonosz birodalom és az ellene lázadó köztársaságpártiak konfliktusába (amely könnyen asszociálható például az amerikai függetlenségi háborúval), ám egy gyönyörű hercegnő megmentése és a birodalom szuperfegyvere, a Halálcillag megsemmisítése révén a felkelők vezérévé és hőségévé emelkedik. Lucas talán legeredetibb kreációja a hajdani köztársaság stabilitása felett őrködő Jedi-lovagok csoportja, akik egy középkori nyugati lovagrend és egy keleti buddhista vagy taoista szerzetesrend vonásait ötvözik, és egy misztikus-természetfölötti energia, az Erő ismeretében és segítségével emberfeletti képességek birtokába jutnak.⁴⁵

A *Csillagok háborúja* elsöprő és világraszóló sikert aratott, olyannyira, hogy még az amerikai kultúrához erős fenntartásokkal viszonyuló kelet-európai szocialista országok sem tudtak kitérni előle, és (igaz, kétéves késéssel) 1979-ben a magyar mozikban is folytatta diadalútját. Az 1983-ig trilógiává, majd az azóta eltelt évtizedekben multimédiás univerzummá bővülő franchise a műfaj világszerte legismertebb reprezentánsává nőtte ki magát. Bár az idősebb és igényesebb SF-rajongók jelentős része egykor némi fanyalgással fogadta a sok fantasztikumot, de igen kevés tudományos-ságot felvonultató, fekete-fehér jellemekből építkező, meseszerű történetet, az 1970-es és 1980-as évek fiataljai számára lenyűgöző, életre szóló élményt jelentett a film, amelynek sikere a *science fiction* az amerikai kultúra peremvidékéről a centrumába helyezte át. Az 1980-as évektől kezdve már futószalagon készültek nagy költségvetésű SF-filmek Hollywoodban, miután a filmipar

⁴⁴ Magyarul: LUCAS 1980.

⁴⁵ A Jedi-lovagok és tágabban a Star Wars-univerzum kelet-ázsiai inspirációjáról lásd FIELDING 2012.

felfedezte a műfaj elképesztő népszerűségében rejlő profitlehetőségeket. A *Star Wars* még az amerikai közélet szókincsébe is utat talált: Reagan elnök hivatalosan SDI (Strategic Defense Initiative, vagyis Stratégiai Védelmi Kezdeményezés) néven ismert ambiciózus, ám utóbb megvalósíthatatlannak bizonyuló fegyverzetfejlesztési programja, amelynek alap gondolása szerint az űrbe telepített eszközökkel semmisítették volna meg az USA-t fenyegető ballisztikus rakétákat, a korabeli amerikai, majd ennek nyomán a nemzetközi sajtóban is a „Star Wars program”, vagyis a „csillagháborús program” elnevezést kapta.⁴⁶

A képzelet szárnyán szabadon repkedő galaktikus kalandok mellett az SF igényesebb alkotói érzékenyen reagáltak az űrkutatás valódi fejleményeire. Az 1960-as években a Szovjetunióval versengő Egyesült Államok hatalmas anyagi ráfordítás és tudományos-mérnöki fejlesztőmunka révén megvalósította az emberiség évezredek álmat, és embert juttatott a Hold felszínére. A Neil Armstrong és Edwin „Buzz” Aldrin 1969. július 21-i történelmi landolását megelőző évben, 1968-ban került az amerikai mozikba Stanley Kubrick *2001: Űrodüsszeia* című filmje, amelyet sokan máig minden idők legnagyobb SF-filmalkotásának tartanak. A neves brit SF-író, Arthur C. Clarke forgatókönyvében alapuló film története az ősemberek korától a Naprendszer felfedezéséig ível, és alap gondolata az, hogy az emberi evolúciót titokzatos, a filmben csak hátrahagyott fekete hasábjait által megjelenített földönkívüliek indították el, akik mindmáig figyelemmel kísérik az emberiség fejlődését. A mű úttörő képi világa korábban sosem látott valószerűséggel és aprólékos precizitással jelenítette meg az űrutazást és az űr élményét a vásznon,⁴⁷ a film zömére jellemző tudományos hitelességet azonban a film misztikus-fantasztikus zárlata, a főszereplő űrhajós, Dave Bowman bizarr élményei, gyors öregedése, halála és újjászületése ellenpontozza.

A számítógépes trükkgrafikának (angol rövidítéssel: CGI) az 1990-es években induló robbanásszerű fejlődése a 21. században elhozta az SF-mozik

⁴⁶ Lásd HARTUNG 1998.

⁴⁷ Feltételezhetően Kubrick filmjének lenyűgöző vizualitása is hozzájárult annak az összeküvés-elméletnek a kiirthatatlan burjánzásához, miszerint valójában a Holdra szállás sosem történt meg, a világ nézőit hamisított stúdiófelvételekkel csapta be a fondorlatos NASA és az amerikai kormány. KNIGHT 2019.

és tévésorozatok aranykorát abban az értelemben, hogy a legelképezhetőbb látványvilágok megteremtésére is lehetősége van a filmkészítőknek, beleértve az űrhajók és az űrutazás minden korábnál tökéletesebb megjelenítését. Ez egybeesett az SF tágabb kulturális recepciójának előrehaladtával, az SF-narratívák és toposzok széles körű megismerésével és befogadásával, így napjainkban az SF-filmek és sorozatok elképesztően gazdag kínálata jellemző a mozikban és a streamingplatformokon egyaránt. Ebből a szinte áttekinthetetlen sokszínűségből egy kultúrtörténeti szempontból különösen izgalmas sorozatot ragadnék ki: a *For All Mankind* (*Az egész emberiségért*) című, 2019 óta négy évadot megért sorozat egy olyan alternatív történelmi narratívát mutat be, amelyben az USA-t megelőzte a Holdra szállásban a Szovjetunió, és ennek nyomán a következő évtizedekben mindkét ország továbbra is óriási anyagi és tudományos befektetésekkel folytatja a Hold, majd a Mars felfedezését és betelepítését. Az izgalmas és fordulatos történet alig leplezett üzenete, hogy a szuperhatalmak vetélkedésének hasznos mellékterméke volt az űrutatás felfutása, és az egész emberiség látta kárát annak, hogy 1970 után más irányba fordult a nagypolitika figyelme. Ebben a tekintetben a sorozat hűen reprezentálja az amerikai SF egyik legjellemzőbb ideológiai meggyőződését, miszerint az emberiség küldetése a világűr, a Naprendszer vagy (egy jóval tágabb időhorizonton) akár az egész galaxis meghódítása, amely tudományos-technológiai, társadalmi és kulturális szempontból egyaránt pozitív hozadékkal jár.

AZ AMERIKAI SCIENCE FICTION,
A MESTERSÉGES INTELLIGENCIA ÉS
A POSZTHUMANIZMUS VÍZIÓJA

A *science fiction* másik jelképes figurája a robot, vagyis a mesterséges értelmes lény, amely persze számos más néven is ismert a műfajban (android, cyborg stb.). Köztudomású, hogy az elnevezés Karel Čapek cseh író nyelvi leleménye, amelyet *R. U. R.* című, 1921-ben bemutatott színdarabjában használt először, és a szláv nyelvek zömében létező *robot*a (munka, szolgálat) szóból ered, ugyanis drámájában a „robotok” mesterséges munkások (de nem gépek),

akiket az emberek helyett dolgoztatnak a gyárban.⁴⁸ A szó valódi világkarrierjét azonban már az amerikai angol nyelvnek köszönheti, ugyanis az 1930-as évek ponyvamagazinjai sorozatban közöltek robottörténeteket – ekkor vált a szó a „gépmember”, vagyis az alapvetően fémből vagy más mesterséges anyagokból készült értelmes lény szinonimájává. Az első jelentékeny szerző Eando Binder (valójában két testvér, Earl és Otto Binder írói álneve) volt, aki egész sorozatot közölt egy Adam Link nevű, erősen emberszerű robot kalandjaiból, és feltehetően hatott a robottörténetek mindmáig leghíresebb amerikai mesterére, Isaac Asimovra is.⁴⁹

A biokémiából doktorált Asimov (1920–1992) még 1940-ben írta első robottörténetét Campbell magazinjának, és ezt számos további követte, ezek végül az *Én, a robot* (1950) című kötetben jelentek meg egybegyűjtve. Az általa kidolgozott szabályrendszer, amely a robotika három törvénye néven vált világhírűvé,⁵⁰ elsősorban azért született, mert Asimovot rendkívül irritálta a „gépmemberek” veszedelmes szörnyként való ábrázolása (amit ő maga egyik regényében Frankenstein-komplexusnak nevezett⁵¹), és ehelyett a mesterséges intelligencia békés, etikus és az emberiség érdekeit szolgáló felhasználása mellett foglalt állást. Robottörténetei zömében voltaképpen SF-krimik, amelyekben a furán viselkedő vagy meghibásodott robotok működési zavarai mögött a három törvény valamilyen különleges konfliktusa áll, és a főszereplő „robotpszichológus” ezeket a rejtélyeket fejteti meg sajátos nyomozómunkával. Kései robotnovellái közül kiemelkedik

⁴⁸ A „robot” szó etimológiájáról lásd ZAICZ 2021: 738, illetve Čapekről lásd ALDIS 1994: 215–216.

⁴⁹ Lásd CLUTE–NICHOLLS 1995: 121.

⁵⁰ Asimov szinte minden történetében le van írva ez a három törvény: „1. A robotnak nem szabad kárt okoznia emberi lényben vagy tétlenül túrnie, hogy emberi lény bármilyen kárt szenvedjen. 2. A robot engedelmessé válik az emberi lények utasításainak, kivéve, ha ezek az utasítások az első törvény előírásaiba ütköznenek. 3. A robot tartozik saját védelméről gondoskodni, amennyiben ez nem ütközik az első és második törvény előírásaiba.” ASIMOV 1991: 5. Ez a szabályrendszer a mesterséges intelligencia fejlődésének napjainkban tapasztalható szintugrása idején talán még aktuálisabbnak nevezhető, mint születésének idején, amikor a valóságos alkalmazására semmilyen reális esély nem látszott.

⁵¹ Lásd WARRICK 1977: 177.

a *Két évszázados ember* (1976), amelynek robot főhőse hosszú léte alatt egyre több emberszerű tulajdonságot és képességet sajátít el, míg végül lényegében emberré operáltatja át magát, vállalva ezzel saját halálát is.⁵²

Asimov történetei érdekesen járják körül az emberi és a mesterséges értelem különbségeit: a három törvény által vezérelt robotjai erkölcsileg voltaképpen felülmúlják gazdáikat, amennyiben az engedelmesség, a segítőkészség és az önfeláldozás esetükben „beégetett”, megváltoztathatatlan etikai normák, a szabad akarat hiánya egyben az önzés, a gyűlölet és a rosszindulat nemlétét is eredményezi. Talán legérdekesebb ilyen története a *Bizonyíték*, amely azt sugallja, hogy a 21. század egyik legkiemelkedőbb politikusa valójában emberformájú robot volt – éppen ezért bizonyult sokkal jobb politikai vezetőnek, mint emberi riválisai.⁵³ A robotokkal szembeni visszatérő irracionális gyanakvás, ellenszenv és lekezelés Asimov történeteiben ugyanakkor könnyen értelmezhető úgy is, mint a 20. század közepének legfeszítőbb társadalmi problémája, az amerikai feketék társadalmi diszkriminációjának allegorikus ábrázolása.

Asimovnak a mesterséges intelligenciát (MI) humanizáló törekvései dacára az SF műfajának kedvelt és különböző formákban minduntalan visszaköszönő témája az ellenséges és veszedelmes MI: az előzőleg már említett 2001: *Űrodüsszeia* HAL nevű, az űrhajót vezérlő számítógépe ugyanúgy az emberek ellen fordul, mint ahogy a *Mátrix* (1999–2003) című, nagy sikerű SF-filmtrilógiában is az embereket leigázó és számukra szimulált világot kreáló intelligens gépek az emberiség ellenségei. Ugyanerre az alapra épül a *Terminátor* filmsorozat (1984–2019), hiszen a jövőből a múltba küldött gyilkos robotok célpontja (többnyire) az a John Connor, aki majd az emberek felkelését vezeti az őket kipusztítani igyekvő gépek ellen. Ezek és más hasonló SF-narratívák voltaképpen évezredek hagyományra támaszkodnak: az emberi és a nem emberi esszenciális ellentétét, a máság, az idegenség szörnyként való megjelenítését tematizálják, de megtestesítik a modern technológiai civilizáció keltette félelmeket és szorongásokat is.⁵⁴

⁵² Lásd ASIMOV 1983.

⁵³ ASIMOV 1991: 196.

⁵⁴ Erről részletesen lásd GYURIS 2024.

Az 1950-es évek SF-jében a mesterséges intelligenciának a robotok melletti másik visszatérő képviselője a szuperszámítógép, amelyet emberfeletti kalkulációs képessége rövidesen amolyan félisteni státuszba helyezett a korszak számos elbeszélésében.⁵⁵ A számítástechnika 1950 utáni gyors fejlődésével, különösen a kisméretű nyomtatott áramkörök megjelenésével párhuzamosan ezek az eleinte gigantikusnak ábrázolt gépek is zsugorodni kezdtek, de az emberrel többnyire még mindig billentyűzet útján vagy szóban kommunikáltak. Az ember és a számítógép tudati szintű összekapcsolódása és a komputerhálózatokban létező MI narratív potenciálját teljes mértékben először William Gibson (1948–) korszakalkotó regénye, a *Neurománc* (1984) aknázza ki, amely egyben megteremtette a *cyberpunk* néven ismertté vált irányzatot. Gibson szereplői különféle mesterséges neurális kiegészítések segítségével képesek a tudatukkal belépni a számítógépes hálózatokba és a „kibertérben” (*cyberspace*, Gibson szóalkotása) érzékelni, kommunikálni, cselekedni. A MI által létrehozott valóságsszimuláció persze nem Gibson találmánya: Philip K. Dick (1928–1982) egyedülálló SF-életművének jelentős része a realitás érzékelésének elbizonytalanításával, a valóság „szövetének felfeslésével” foglalkozik, beleértve a számítógépek által az emberek számára kreált virtuális valóságot is. Gibson azonban az internet kialakulásának hajnalán egy olyan markánsan disztópikus világot alkotott, amelyben – Klapcsik Sándor megfogalmazása szerint – keverednek a „*science fiction*, a »keménykötésű« detektívregények, a film noir, az animé, az avantgárd, a posztmodern és a punk kultúra” elemei,⁵⁶ és ezzel a markánsan amerikai kulturális ötvözzel a 21. századba átnyúló divathullámot is teremtett, amelynek hősei a különféle mesterséges biomechanikai kiegészítésekkel ellátott, „továbbfejlesztett” vagány hackerek, a kibertér magányos és erkölcsileg kétes hősei, Gibson elnevezésével a „konzol-cowboy”-ok.

Az Egyesült Államokból az 1990-es évek elején világhódító útjára indult internetforradalom, majd az okostelefonok és a „dolgok internetjének” elterjedése az elmúlt bő három évtizedben egyfelől kialakította a fejlett társadalmak történelmileg példátlan fokú technológiai függőségét, amelyet az 1980-as évek cyberpunk SF-je még csak vizionált, másfelől pedig

⁵⁵ Lásd például Fredric Brown: *Válasz* (1954) vagy Isaac Asimov: *Az utolsó kérdés* (1956).

⁵⁶ KLAPCSIK 2008: 116.

a géntechnológia és a bionika létrehozásával egyre közelebb hozza annak a lehetőségét, amelyet a 21. században divatosná vált kifejezésekkel „transzhumanizmus”-ként vagy „poszthumanizmus”-ként emlegetnek.⁵⁷ Az SF műfaja évtizedekkel megelőzte a közbeszédet az ezzel kapcsolatos filozófiai, társadalmi és morális problémák felvetésében – ennek talán legismertebb példája a *Black Mirror* (*Fekete tükör*, 2011–2025) című, eddig hét évadot megért antológiasorozat, amelynek egymással össze nem függő epizódjai többnyire a poszthumán technológiai fejlemények disztópikus potenciálját boncolgatják. A sorozat egyben az SF-műfaj globalizálódásának is látványos példája: bár eredeti producere és szerzői britek, a sorozat epizódjainak jelentős része az USA-ban játszódik, és az amerikai Netflix streamingszolgáltató tette világhírűvé. A *science fiction* a 21. századra valóban transznacionális műfajjá vált, amelynek szerzői és rajongói a világ minden részén megtalálhatók, de „műfaji DNS-ében” örzi az amerikai populáris kultúra lenyomatát.

FELHASZNÁLT IRODALOM

- ALDISS, Brian W. (1994): *Trillió éves dáridó. A science fiction története I.* Budapest–Szeged: Cédrus–Szukits.
- ASIMOV, Isaac (1977): Social Science Fiction. In KNIGHT, Damon (szerk.): *Turning Points. Essays on the Art of Science Fiction.* New York: Harper & Row, 3–61.
- ASIMOV, Isaac (1983): A két évszázados ember. Ford. Kugler Gyöngyi. In KUCZKA Péter (szerk.): *Metagalaktika 4.* 1 kötet. Budapest: Kozmoszkönyvek, 114–139.
- ASIMOV, Isaac (1991): *Én, a robot.* Ford. Baranyi Gyula és Vámosi Pál. Budapest: Móra.
- BEAVER, Harold szerk. (1976): *The Science Fiction of Edgar Allan Poe.* London: Penguin Classics.
- BENCZIK Vera (2022): Végre vége: az apokaliptiszis ökopozitív lenyomata. *Apertúra*, 18(1).
Online: <https://doi.org/10.31176/apertura.2022.18.1.4>
- BERGONZI, Bernard (1961): *The Early H. G. Wells. A Study of the Scientific Romances.* Manchester: Manchester University Press.
- BOLLOBÁS Enikő (2005): *Az amerikai irodalom története.* Budapest: Osiris.
- BRADBURY, Ray (1982): *Marsbéli krónikák.* Ford. Kuczka Péter. Budapest: Európa.

⁵⁷ A poszthumanizmus fogalmi genealógiáját és vitatott értelmezéseit lásd HERBRECHTER 2013: 33–69.

- BRODE, Douglas (2012): „Cowboys in Space”. *Star Wars and the Western Film*. In BRODE, Douglas – DEYNEKA, Leah (szerk.): *Myth, Media, and Culture in Star Wars. An Anthology*. Lanham, MD: Scarecrow Press, 1–11.
- CLARKE, I. F. (1979): *The Pattern of Expectation 1644–2001*. New York: Basic Books.
- CLEMMITT, Marcia (2005): Intelligent Design. *The CQ Researcher*, 15(27), 637–660.
- CLUTE, John – NICHOLLS, Peter szerk. (1995): *The Encyclopedia of Science Fiction*. New York: St. Martin's Griffin.
- DICK, Philip K. (1995): Pessimism in Science Fiction. In SUTIN, Lawrence (szerk.): *The Shifting Realities of Philip K. Dick. Selected Literary and Philosophical Writings*. New York: Vintage, 54–56.
- DICK, Philip K. (2005): *Lenn a sívár Földön*. Ford. Pék Zoltán et al. Budapest: Agave.
- FIELDING, Julien (2012): Beyond Judeo-Christianity: *Star Wars* and the Great Eastern Religions. In BRODE, Douglas – DEYNEKA, Leah (szerk.): *Sex, Politics, and Religion in Star Wars. An Anthology*. Lanham, MD: Scarecrow Press, 25–46.
- GERNSECK, Hugo (1926): A New Sort of Magazine. *Amazing Stories*, 1(1), 3. Online: <https://archive.org/details/AmazingStoriesVolume01Number01/page/n3/mode/2up>
- GYURIS Norbert (2024): A szimuláció reprezentációja: a mesterséges intelligencia ábrázolása. In GYURIS Norbert: *Szimuláció és sci-fi*. Eger: Líceum, 85–99.
- HARTUNG, William D. (1998): Reagan Redux. The Enduring Myth of *Star Wars*. *World Policy Journal*, 15(3), 17–24.
- HEINLEIN, Robert A. (1977): On the Writing of Speculative Fiction. In KNIGHT, Damon (szerk.): *Turning Points. Essays on the Art of Science Fiction*. New York: Harper & Row, 199–204.
- HERBRECHTER, Stefan (2013): *Posthumanism. A Critical Analysis*. London – New York: Bloomsbury.
- Introboy (2018): *Star Trek: Az Eredeti Sorozat 3. évad intró (Magyar nyelvű)*. YouTube, 2018. április 14. Online: <https://www.youtube.com/watch?v=346iXHkGlgc>
- JAMES, Edward (1994): *Science Fiction in the Twentieth Century*. Oxford: Oxford University Press.
- JOHNSON, Paul (2016): *Az amerikai nép története*. Ford. Makovecz Benjamin. Budapest: Akadémiai.
- KLAPCSIK Sándor (2008): Mátrixok és párhuzamos világok – interpenetráció, szimulárum, paródia. In H. NAGY Péter (szerk.): *Idegen (látvány)-világok*. Dunaszerdahely: Lilium Aurum, 113–138.
- KNIGHT, Peter (2019): How Moon Landing Conspiracy Theories Began and Why They Persist Today. *The Conversation*, 2019. július 10. Online: <https://theconversation.com/how-moon-landing-conspiracy-theories-began-and-why-they-persist-today-118643>
- LADÓ János (1973): Fanti és permet: egy pályázat tanulmányai. *Élet és tudomány*, 28(31), 1453.
- LEWIS, C. S. (1977): On Science Fiction. In KNIGHT, Damon (szerk.): *Turning Points. Essays on the Art of Science Fiction*. New York: Harper & Row, 119–131.

- LUCAS, George (1980): *Csillagok háborúja*. Ford. Gömöri Péter. Budapest: Kozmosz Fantasztikus Könyvek.
- LUCKHURST, Roger (2005): *Science Fiction*. Cambridge, UK: Polity Press.
- MARX, Leo (1967): *The Machine in the Garden. Technology and the Pastoral Ideal in America*. Oxford – New York: Oxford University Press.
- MASCI, David (1997): Evolution v. Creationism. *CQ Researcher*, 7(32), 745–768.
- National Air and Space Museum [é. n.]: *Star Trek Starship Enterprise*. Online: <https://airandspace.si.edu/albums/star-trek-starship-enterprise>
- PINTÉR Károly (2021): Az evolúció szörnye és a szörny evolúciója: a földön kívüli lény értelmezési lehetőségei H. G. Wells Világok harca című regényében. In LIMPÁR Ildikó (szerk.): *Rémesen népszerű. Szörnyek a populáris kultúrában*. Budapest: Athenaeum, 59–86.
- PINTÉR Károly (2024): Utópia és science fiction a 19. század végén és a 20. század elején. In BÉNYEI Tamás – REICHMANN Angelika – SÉLLEI Nóra (szerk.): *Az angol irodalom története 5. A viktoriánus és a modernista időszak*. Budapest: Kijárat, 359–370.
- POE, Edgar Allan (1998): *Mellonta Tauta*. Ford. Nemes Ernő et al. Szeged: Szukits.
- ROBERTS, Adam (2005): *The History of Science Fiction*. Basingstoke – New York: Palgrave Macmillan.
- SÁNTA Szilárd (2012): *Mesterséges horizontok. Bevezetés a kortárs sci-fi olvasásába*. Duna-szerdahely: Lilium Aurum.
- STABLEFORD, Brian M. (1985): *Scientific Romance in Britain 1890–1950*. New York: St. Martin's Press.
- STOPPE, Sebastian (2022): *Is Star Trek Utopia? Investigating a Perfect Future*. Jefferson, NC: McFarland.
- SUVIN, Darko (1979): *Metamorphoses of Science Fiction. On the Poetics and History of a Literary Genre*. New Haven – London: Yale University Press.
- WARRICK, Patricia S. (1977): Ethical Evolving Artificial Intelligence: Asimov's Computers and Robots. In OLANDER, Joseph D. – GREENBERG, Martin Harry (szerk.): *Isaac Asimov*. New York: Taplinger, 174–200.
- ZAICZ Gábor főszerk. (2021): *Etimológiai szótár. Magyar szavak és toldalékok eredete*. Budapest: Tinta.