

Mi leépítjük Önt: drog, média, skizofrénia

Idegrendszer és gépezet: variációk egy témára

Philip K. Dick számos szövege tematizálja a mediális eszközök tudatra gyakorolt hatását, miszerint az álmok, az emlékek, az érzelmek mesterségesen, technikai műszerekkel stimulálhatók és manipulálhatók, és melynek következtében az ember végül gépies tudattal és léttel rendelkezhet. Mindez azonban, mint arra Anthony Enns rámutat, nem ad egységes képet a dicki szövegvilágról: az elgépiesedett tudat változatos technikai eszközöket és jelenségeket tár elénk.

A mágneses adatrögzítést megelőző, a korai számítógépekre jellemző lyukszalagos adatrögzítő módszert idézi „Az elektromos hangya” (1969) c. elbeszélés, ahol a főszereplő rájön művi, gépies voltára, és kísérletezni kezd „tudatával”, a lyukasztott szalaggal, mely működését irányítja. A *We Can Build You (Mi megépítjük Önt 1972)* c. regényben hasonló módon működik az Edwin M. Stantont imitáló „szimulákrum”: a robot tervezői a történelmi alakról begyűjtött adatokat a Californiai Egyetem (UCLA) munkatársai segítségével lyukszalagra mentik, s ezzel vezérlik az androidot.

A *Palmer Eldritch három stigmája (1964)* c. regényben a virtuális valóságból visszatérő szereplő percepciója a diavetítő működését követi: „Csak fehér semmit látott, fókuszált izzást, mintha most nem lenne diakép a 3-D vetítőben. Ez a fény szolgál alapjául annak a jelenségnek, gondolta, amit úgy nevezünk: 'valóság'” (100). Dick kései regényei – például a *Valis (1981)* és a *Radio Free Albemuth (Szabad Albemuth Radió 1985)* – egyfajta transzcendentális, kollektív ismeretet befogó adatvételi eszközként, kommunikációs hálózatra kapcsolt rádióantennaként, avagy telefonként képzelik el a tudatot.

Sokszor audio-vizuális felvétel formájában jelenik meg a szereplők pszichéje. A skizofrén és autista tudat a kellenél lassabban rögzítő kamera, rosszul lejátszott film metaforájával kerül elénk az *Időugrás a Marsra (1964)* c. regényben. A *Kamera által homályosan (1977)* drogosainak élete és percepciója, éppen ellenkezőleg, „a közönséges emberi létezés felgyorsítása” (Dick, 2005b, 237). A gép tehát túlpörög, s ezért a beteg psziché rövidre zárt, kiégett áramkörre alakul: „Két agysejtet talán még pislákol. De annyi. Rövidzárlat és szikrák... Minden áramkör megolvadt” (Dick, 2005b, 193, 202). A zavart személy viselkedése



hangfelvételhez hasonlítható, melyben a szalag mindig ugyanazt ismételi: „szegény pára csak cincog és nyüszög... egyetlen mondatot ismételve újra és újra. Akár egy magnó. Egy végtelenített szalag” (61). A psziché leépülése és mechanikussá válása a háttérzajként működő rádió képét is felidéz: „A narkós agya olyan, akár az ébresztős rádióból szóló zene... nem rossz hallgatni, de igazából csak azért van, hogy jelezzen valamit. Az ébresztős rádió zenéje csak ébresztésre van; a narkós zenéje azért, hogy a te segítségével szerezhessen anyagot. Ő, a gép a saját gépévé formál téged” (139).¹

Zárt rendszerű számítógéppé alakul tehát a tudat, mely nem képes új információt befogadni: „Reflexgép lesz... Az utolsó utasítást ismétli. Soha semmi új nem fog bejutni az agyába” (Dick, 2005b, 227). A „Remélem, hamarosan megérkezem” (1980) és *A halál útvesztője* (1970) szereplőivel hasonló dolog történik – igaz, nem drogfogyasztás, hanem pszichológiai zavar következtében. A történetekben az asztronauták virtuális valóságban élnek – a tudat elgépiesedésének módja itt egyértelműen digitális, számítógépes alapú –, s mivel a karakterek tudata állandóan egy bizonyos, traumatikus élmény körül forog, az őket övező virtualitás is állandóan ismétlődik. A digitális víziók, zártságuk miatt, nem képesek friss adatokkal megújulni, s ezért az „informatikai entrópia” jelenségét idézik (ld. Enns, 2006, 74-75 és Szilárdi, 2007, 59).

A dicki történetekben tehát az interfész, a gép és ember közti csatlakozási felület változatos módjait fedezhetjük föl. Az ember szerepe hol aktív, hol passzív; a gépezet hol segítséget nyújt, hol rombolja a tudatot, s így a szövegek különböző médiaelméleteket, illetve pszichológiai iskolákat idéznek.

Médiaelméleti hagyományok

Friedrich A. Kittler szoros kapcsolatot von a (lacani) szubjektum, illetve a film és egyéb technikai közvetítő apparátusok között. A német gondolkodó arra figyelmeztet, hogy már a fonográf és az írógép korában világhosszú vált: a „központi idegrendszer funkcióit is gépek veszik át” (Kittler, 1997, 46). Azaz, az ember elgépiesedésének ötlete már a 19. század második felében felmerült (például Friedrich Nietzsche írásaiban). Ám ekkor még többnyire a mechanikai eszközök standardizáló, szétdaraboló, lélekölő szerepét tapasztalta meg a szubjektum, fájdalmas élményként találkozáva a gépekkel. Szándékolt munka helyett vakság, aktív szerep helyett a kiválasztott, tehetetlen áldozat szerepe jut az alkotni vágyó művésznek, mintha az adatok tömkelege beleégetné magát a tudatba vagy a testbe. Ez történik Franz Kafka „A fegyencgyarmaton” (1914) c. elbeszélésében, melyben egy bonyolult gépezet segítségével a „jelölő... bevésődik a testbe” (Kittler, 1990, 196).

Az ember passzív adattár, illetve adatrögzítő gépezetté válik Dick többféle kiadást megért *Lies, Inc.* (*Hazugság Rt.* 1964, 1983 és 1984)

¹ Az ébresztős rádió mechanikussága, ismétlésből adódó értelmetlenné válása az *Idétlen időkig* (1993; rendezte Harold Ramis) c. filmben is megjelenik, ahol állandóan ugyanarra a napra, és ugyanarra a rádióműsorra ébred a főhős.

2 A magyar fordítás sajnos itt pontatlan: a „flashback” (viszszajátszás, emlékezés, visszapillantás) filmnyelvi, illetve irodalmi szakkifejezést kikerüli a szöveg, s a mozira (amerikai angolban „movie theater”) való utalás szintén kimarad. „– Hé, öreg, kibuktál? Fogta meg a vállát Luckman. – Ingyenszínház – értett egyet Barris kuncogva” (Dick, 2005b, 76). Eredetiben: „‘Hey, man,’ Luckman said, acutely, taking hold of Arctor by the shoulder. ‘You are getting a flashback, aren’t you?’ ‘Free theater tickets,’ Barris agreed, and chuckled” (Dick, 1991, 83).

c. regényében is: egyrészt drogos élmény következtében „kénytelen” a főszereplő hallucinálni; másrészt, külső erők „felülírják”, átprogramozzák az agyát. Ennek következtében Rachmael ben Applebaum „semmilyen módon nem tudott változást létrehozni az érzékszervi adatok folyásában, ahogy azok beérkeztek hozzá: az adatok uralma, végtelensége *passzív készülékké* változtatta, mely csupán rögzíti az ingereket, anélkül, hogy reagálna rájuk” (108; saját kiemelés). Drogok következtében kénytelen hallucinálni, filmet nézni a *Kamera által homályosan* főszereplője, Bob Arctor is: „– Hé, öreg, visszszajátszás van? – kérdezte gyorsan Luckman, s megfogta Arctor vállát. – Ingyen mozijegye van – értett egyet Barris, s nevetett” (Dick, 1991, 83).² A túladagolás az állandó filmnézés metaforájával kerül elénk: „Egy beépített drogügynök nem attól fél a legjobban, hogy lelövik vagy megverik, hanem hogy valami olyan szert nyomnak bele, amitől egész hátralevő életében végtelen horrorfilm pereg majd a fejében...: élethosszi függés, élethosszi horrorfilm” (Dick, 2005b, 79). A drogosok tudati leépülése szintén „[b]ele van vésve az idegszövetükbe” (157).

Kittler utal Daniel Paul Schreiber paranoid elképzeléseire is, mely szerint az Idegen, a Másik által sugárzott információhalmaz rögzül a tudatban; a közösség által hallucinációnak vélt jelenségeket „a Másik diskurzusa okozza” (Kittler, 1990, 297). Azaz, „Isten elfoglalja Schreiber idegrendszerét” (298). Hasonló elmélet ez, mint amit Dick *Valis* és *Radio Free Albemuth* c. regényének hősei hisznek: földön kívüli erő szállja meg a szereplők agyát, akik így egy idegen energia- illetve információhullám, összetett elme, ősi istenség részévé válnak (ld. Dick, 1985, 170–171).

Rainer Maria Rilke szintén összeköti a testi és a mediális inskripciót, egyfajta kiborgszerű testiséget, a „technológia és fiziológia keresztezéséből létrehozott rendszer” (Kittler, 1990, 316) létét feltételezve. Rilke anatómiaórákra járt, s a koponyacsontok közti rés a fonográf készítette karcolatokat jutatta az eszébe. A rögzítés-visszajátszás folyamatának szabályait követve odáig mehetünk, hogy az emberi test, avagy a természet rejtelmét a test mechanikus kódolásával, illetve dekódolásával érhetjük el: a biológia és a mechanika kombinálásával megfejthetjük a természet titkait, megkaphatunk valamiféle végső választ. A test és a földi ökoszisztéma tehát – csupán a beavatottak számára érhető – információhalmazává válik. Hasonló jelenséget példáz a *Radio Free Albemuth* c. regény, ahol az idegen erő által megszállt főszereplő, Nicholas Brady az utcai forgalom és szeméthalmaz elrendezésében lát mintákat, nehezen olvasható, a földönkívüliek által dekódolható vizuális kódolást. Brady azt is feltételezi, hogy „az állatok mindig is így láttak” (126). Így a szereplő, megvilágosodása során, nem felfelé emelkedik, hanem közelebb kerül az állatvilághoz és az anyaföldhöz: a titkok megfejtése nem (csak) a csillagokban, hanem a földi bioszféra segítségével (is) történik. A *Valis* főhőse, Horselover Fat, szintén kidolgozott egy elméletet, miszerint az emberiség, illetve az anyagi világ – számunkra nemigen dekódolható – információból áll (24). A szereplő-narrátor-író nap-

lójában, exegézisében így ír: „Mi magunk információgazdagok vagyunk; az információ belénk hatol, előhívásra kerül, majd változott formában újra kisugározunk. Nem vagyunk tudatában, hogy ezt műveljük, hogy lényegében csak ezt csináljuk” (231).

Douglas Adams hasonló ötlettel áll elő *Galaxis Útikalauz stopposoknak* (1979) c., humoros-parodisztikus regényében, mely szerint egy „pándimenzionális”, ultrafejlett civilizáció tagjai tervezik meg és teszik lehetővé a földi létet, akik aztán egerekként rejtőzködnek bolygónkon. A földi ökoszisztéma tehát összetett gépezetként, rafinált komputerként működik, melynek csupán egyetlen feladata van.

E komputer képes lesz arra, hogy kiszámítsa a Végső Válaszhoz rendelhető Kérdést. E komputer oly végtelenül kifinomult és komplex lesz, hogy operációs mátrixának még a szerves élet is részét képezi majd. És ti magatok is új formát fogtok öltetni, és leszálltok arra a komputerre, hogy vezéreljétek programjának tízmillió éves futását! Igen! Megtervezem néktek ezt a komputert. És néven is nevezem a számotokra. Legyen a neve... Föld!

Fooh tátott szájjal meredt Bölcs Elmére.

– Elég sívár név. (Adams, 1987, 172)

Ezeket a passzív adattároló, adatrögzítő gépezeteket váltja fel – egyes elméletek szerint legalábbis – a mozi, a film és a televízió pörgő, aktív részvételt követelő világa. Walter Benjamin már a második világháború előtt felhívta a figyelmet arra, hogy a tömegkultúra, a film terjedésének köszönhetően újfajta percepció alakul ki a befogadóban. A modern médiumok dinamikus, aktív észlelést követelnek a közönségtől: a műalkotások vizsgálatát többé nem a kontempláció, a passzív szemlélődés jellemzi, hanem a cselekvő megismerés. Filmet nézve nem lehet hosszasan szemlélődni: „Alighogy szemügyre vette, a kép máris megváltozott” (329). Marshall McLuhan kiemeli, hogy a mechanikus gépezetekkel ellentétben, a mozi, a film és a számítógép automatizált világa nem (csupán) feldarabolja az érzeteket, hanem komplex, „összeépített és decentralizált” (8) stimulusokat ad.

McLuhan megkülönbözteti a televíziózást a mozitól, s inkább az előbbit tartja „hideg”, azaz aktív részvételt igénylő médiumnak (22, 308-310). Christian Metz elmélete szerint viszont a mozi nem csupán szuggerálja a nézőt, hanem vágyat kelt, azonosulásra készítet; aktív, mindent látó, omnipotens megfigyelővé változtat. Filmnézés során a mediális eszközökkel történő azonosulás önkéntesen vállalt tapasztalatnak tűnik: élvezettel vállaljuk fel a kamera, a projektor és a képernyő szerepét, egyszerre azonosulva a vetítés, az információsugárzás, valamint az adatrögzítés, azaz a befogadás folyamatával (51). A „moziipar”, a mozi gépezete így nem csupán a filmek készítésének tudományát és eszközeit jelenti, hanem aktív pszichológiai folyamat is: „egyszerre van bennünk és kívülünk, a közösségi és az intim, a szociológia és a pszichoanalitika határán” (7).

3 Elsősorban a cyberpunk generációja, főképp William Gibson regényei alkalmaznak avantgarde elemeket. Gibson *Neurománcában* (1984) a sebesség- és a technológia-mánia, az agresszió, a pszichologizálás hiánya, az ige nélküli mondatok túlsúlya, a technológiával kapcsolatos kifejezések a 20. század eleji futurista elveket és prózát idézik.

4 A két, hasonló könyvet érdemes együtt olvasni: mindkét regényben a Rosen-féle társaság gyártja az androidokat, a szellemi leépülés rendkívül elterjedt, a csillagközi kolonizáció megváltásként jelenik meg, stb. Nem véletlen, hogy N. Katherine Hayles együtt elemzi a két szöveget, Gregg Rickman pedig a *We Can Build You* folytatásának tekinti az *Álmodnak-e az androidok...*-at (ld. Hayles, 1999, 170-175 és Rickman, 1995, 144).

A filmalkotók mellett, ezt a fajta gépies, de aktív tudatú befogadót célozták meg az avantgarde művészek – és időnként a science fiction szerzők is, amikor avantgarde effekteket használtak, vagy tematikus szinten utaltak a jelenségre.³ A *Radio Free Albemuth* főhősének látomásai például egyszerre idézik fel a mozifilmek és zenei klipek gyors képváltást használó vágástechnikáját („flash-cutting”), illetve az avantgarde művész, Paul Klee absztrakt alkotásait (99). Ugyanez történik a *Kamera által homályosan* c. regényben, ahol a „scramble-suit” – kb. „kódczakó”, optikai kódolásra képes ruhadarab, Pék Zoltán fordításában „maszkafander” – feltalálója tudat-felszabadító anyagokkal kísérletezik, s az agy GABA folyadékjának csökkenése következtében Pablo Picasso, Paul Klee, Amadeo Modigliani és Vaszilij Kandinszkij képei jelennek meg előtte, „flash-cut” vágások sebességével váltva egymást (Dick, 2005b, 23 és Dick, 1991, 22). Az *Álmodnak-e az androidok elektronikus bárányokkal?* (1968) c. regényben az android Edvard Munch festményeit tanulmányozza. Az expresszionista festő *A sikoly* c. képéről jelenti ki az egyik fejezet: „Így érezhet egy android” (101).

A különböző médiaelméletek alapján kérdésessé válik – és Dick regényeiben, vagy akár egy szövegén belül sem egyértelmű –, hogy a géppel való összekapcsolódás során az ember aktívan megfigyelő, vagy passzív szerepet kap-e? Használják-e a gépezetek az agynak, vagy inkább rombolják? Előbbi esetben, képesek-e segíteni a tudatot, vagy az – drogfogyasztás, illetve elmebetegség következtében – menthetetlenül leépül?

A *We Can Build You* és az *Álmodnak-e az androidok elektronikus bárányokkal?* c. regényekben az agy hipotalamuszát rádióhullámokkal vagy áramutésekkel manipuláló, hangulatjavító gépezetek („Mood Organ”, kb. „hang-ulat-szer”, Pék Zoltán fordításában „hangulatoregona”) szerepelnek.⁴ A gépezetek szinte protézissé, a biológiai lét alapelemévé válnak, amire a regény is utal: az angol „organ”, azaz „hangszer” szó testi szervet is jelent, s ezt a *We Can Build You* egyik szójátéka (33) ki is használja. A gépezetek elterjedésének ellenére viszont az emberek többsége depresszióssá válik, neurotikus vagy skizofrén lesz: egyes adatok szerint minden negyedik (37), más szerint minden kilencedik (221) személy kerül hosszabb-rövidebb időre elmeintézetbe.

A tudat elgépiesedésének igen komplex, szövevényes példáját adja a már említett *Radio Free Albemuth* c. regény. A főhős, Nicholas Brady folyamatosan kerül az idegen eredetű információforrás (VALIS) hatása alá. Kezdetben azt hiszi, programozzák, hipnotizálják (34). Az információ ekkor még analóg módon jut el hozzá (40). Később azonban úgy véli: „becsatlakoztam egy intergalaktikus, kommunikációs hálózatba, mely a telepátia alapelvein működik. Miközben a sötétben ültem, éreztem a csillagokat odafenn, meg a köztük áramló, hatalmas folyamatokat. A hálózat egyetlen állomásával voltam kapcsolatban” (110). Azaz, Brady egy közvetítő elemekből, vagy erősítő pontokból

álló rendszer részévé válik. A régi telefonközpontokhoz hasonlóan még „központos” is van: az Albemuth központ mesterséges intelligenciájával, illetve annak „szintetikus női hangjával” lehet a Földről kommunikálni (111). A szereplő felemelte „egy rég elfeledett telefonrendszer kagylóját”, s így hallhatta a központos „szimpatikus, informatív hangját” (113). A hagyományos, kézi kapcsolású központok ellenére, az információátvitel itt már valószínűleg digitálisan kódolt formában történik: „a hálózat üzenetei lépcsőzetesen, csomagokra osztva jutottak el hozzám, rendszertelen sorrendben, hogy a minta ne legyen felismerhető, amíg az utolsó – és legfontosabb – csomag át nem jött. Az üzenet küldője így magánál tarthatta a kulcselemet az utolsó pillanatig, kódolva az előzőleg küldött adatokat” (124).

A *Radio Free Albemuth* c. regényben nem egyértelmű, választhat-e az ember, hogy része lesz az idegen kommunikációs hálózatnak. A nagy többség valószínűleg képes a tudatküszöb alatt érkező adatfolyam felülírására: „ébredéskor az emberek rendszerint semmibe veszik a sugallatokat, okos módon a lelkiismeret számlájára írva mindezt, és mennek a saját fejük után” (114). A főhős már kevésbé tudja kontrollálni az információfolyamot: „a kommunikációs hálózatból információ sugárzott hozzám, akár tetszett, akár nem” (111). A szereplő tehát akaratától függetlenül válik befogadó elemmé – mindazonáltal az információ, amit így „ráerőszakolnak”, hasznos, akár életmentő lehet: a főszereplő fiának egy rejtett betegségéről értesül, a jövőbe lát, fontos politikai és filozófiai igazságokat tud meg, stb.

Hasonlóan bonyolult „rendszerközi kommunikációs hálózatba” kapcsolódik be a *Valis* főhőse, Horselover Fat (181-182). A regény narrátora többnyire pozitívan jellemzi a kommunikációt, „szimbiózis-ként” jellemezve az összekapcsolódást: az „élő információ áthatja a világot, megsokszorozza magát az emberi elmékben, keresztezi magát velünk, és segít nekünk, vezet minket” (202). A *Valis* másik szereplője viszont, a zeneszerző Mini, aki sokszor beszélget a kommunikációs hálózattal, rákot kap a túlzott információsugárzás következtében (és valószínűleg megőrül).

A többszörösen kódolt forma eredményeképpen – akár még atom-sugárzás is védheti a rádióüzeneteket (Dick, 1985, 174) – Brady és Fat nem tud egyetlen értelmezést adni az üzenetek forrását és tartalmát illetően.⁵ Látomásaik, hallucinációik egyszerre lehetnek isteni üzenetek, segítség valamilyen alternatív világból, az agy nem használt tekervényeinek működése, vitamin-túladagolás eredménye, stb. Az üzenetek formájának, hatásának, az interfész módjának, illetve az emberi tudat szerepének kérdése szintén nyitott marad a szövegekben.

Pszichológiai háttér

A tudat elgépiesedésének leírásakor Dicket nem csupán a technikai eszközök terjedése inspirálhatta, hanem a neuropszichológia, az agykutatás eredményei is, melyek az idegrendszer feltérképezésére és manipu-

5 A *Radio Free Albemuth* és a *Valis* így hasonlóvá válik Stanislaw Lem *Az Úr hangja* (1968) c. művéhez, mivel Lem regénye szintén egy földönkívüli üzenet megfejthetlenségét mutatja be.

6 Olds kísérletéhez hasonló jelenség kerül elének *A második reneszánsz 2. rész* (*Animátrix* 2003; rendezte Mahiro Maeda) egyik jelenetében, melynek során gépek vizsgálják az emberi agyat, s a nevetést, illetve sírást ingerlő központra lelnek rá.

lációjára törekedtek. A szerző ismerte Wilder Penfield és James Olds kísérleteit az agy elektromos stimulációt illetően (ld. Enns, 2005, 71 és Wolk, 1996, 109-111), s erre regényei is utalnak: az *Álmodnak-e az androidok elektronikus bárányokkal?* c. történetében a hangulatorgona Penfield márkájú (11-12), a *The Simulacra* (*Szimulákrumok* 1964) egyik szereplőjét Wilder Pembroke-nak hívják, stb.

Penfield 1959-es cikkét, mely szinte önmagában is science fiction, Dick is olvashatta. Ennek alcíme szerint az „agy tudatfolyama elektronikusan aktiválható” (1719). A cikk leírja, hogy a kísérleti alanyok hallucinálni kezdtek, vagy emlékek törtek rájuk, ha elektródával stimulálták az agy megfelelő részét (1720). „Mintha csak egy kábeles adatrögzítő, vagy hangosfilm-szalag indult volna be az agyban. Kép és hang, az elmúlt napok gondolatai futnak át az ember agyán” (1719). Olds az érzelmeket manipulálta: „A kezdő agysebész Olds véletlenül egy elektródát a patkány agyának szeptális területébe szúrta... Olds és [Peter] Milner így olyan agyrégiót talált meg, melyet gyakran neveznek 'jutalmazási területnek' vagy 'örömközpontnak’” (Thorne és Henley, 2000, 508). Később az emberi agyban is megtalálták, illetve ingerelték ezt a központot: a kísérleti alanyok „élvezetes, orgazmushoz hasonló érzésről számoltak be limbikus rendszerük egyes régióinak ingerlésekor. Jókedvűnek érezték magukat, és megszabadultak az ingerlés előtt őket kínzó negatív gondolatoktól” (Challoner, 2002, 118-119).⁶

Ezen kísérletekre a *We Can Build You* expliciten utal (10). A regény Penfield és Olds munkáját követve extrapolál: a jövőben speciális hangszerek képesek a hipotalamusz érzelmi központjait közvetlenül manipulálni. A „hang-ulat-szereket” gyártó cégek díjakat tűznek ki a tökéletes érzelmi állapot elérésére, melynek következtében „az agystimuláció újabb és újabb konfigurációira lehet ráatalálni, melyek különben nem is léteznének” (10).

Ember és gép pszichikai következményekkel járó összekapcsolódását emeli ki az *Álmodnak-e az androidok elektronikus bárányokkal?* nyitó jelenete is, melyben a mindennapos használati tárgyá vált hangulatorgona ébreszti a főszereplőt, aki aztán feleségével együtt „feltárcsázza”, beprogramozza a napnak, napszaknak megfelelő hangulatot. A felkelés, az öntudatra ébredés módja a szereplő mesterséges, gépi megkonstruáltságát, a Frankenstein-féle teremtményt idézi fel: „Rick Deckard ébredése afféle miniatűr teremtéstörténet, helyesebben teremtéstörténet-travesztia: 'vidám kis áramcsípés' ébreszti fel, kelti életre a szereplőt, aki felkel, feláll, és csíkos pizsamájában nagyot nyújtózik – természetesen az emberpár férfi tagja ébred öntudatra elsőként, s felesége, Iran, csak ezután kezd el ébredezni. Sőt, az asszony mintha önerőből képtelen lenne felébredni” (Bényei, 2005, 194-195).

A neuropszichológia, az idegrendszer feltérképezésének eredményei már csak azért is felkelthették Dick figyelmét, mert az agy területeinek vizsgálatai összefüggésbe hozhatóak a drogok és gyógyszerek használatával. Olds kísérletei során „a bizonyítékok jelentős része az

agy jutalmazó területeit olyan addiktív anyagok hatóterületeivel hozták összefüggésbe, mint például az ópiátok, a kokain, az amfetamin, a nikotin és az alkohol” (Thorne és Henley, 2000, 509). A hang-ulat-szereket gyógyítási eszközként használják a *We Can Build You* c. regényben; mint arra a főhős, Louis Rosen pszichiáttere utal, a „Hubrizin” nevű gyógyszer hatását a „Hammerstein Hangulatorgona” egyik beállításához lehet hasonlítani (56). Végző esetben homloklebenyműtéttel, azaz lobotómiával, vagy drogterápiával, a skizofrén hallucinációk kontrollált felerősítésével (236-237) lehet a páciensét gyógyítani.

A különféle drogok, a neuropszichológia eredményei, a gépezetek és az örület szorosan összekapcsolódva kerülnek elének Dick jövőiben. A *Kamera által homályosan* c. regényben megfigyelő eszközök és drogok játszanak közre abban, hogy leépül a főszereplő, Bob Arctor tudata. A regény a Nobel-díjas Roger Wolcott Sperry és Ronald E. Myers agykutatásaira utal, akik hasított agyú macskákon végeztek kísérleteket: a macskák a vizsgálatok során „úgy viselkedtek, mintha két független agyuk lett volna” (Thorne és Henley, 2000, 505). Erre alapozva, Dick regényében a drogfogyasztás és a kamerák általi (ön)megfigyelés a két agyfélteke közötti összeköttetést (corpus callosum) szakítja meg, s ezzel okoz tudathasadást. „Ez nem agykárosodás, csak egyfajta mérgezés, agymérgezés. Egy toxikus pszichózis, s úgy hat az érzékrendszerre, hogy kettéhasítja” – állítja a regény pszichiáttere (Dick, 2005b, 99).

A tudat információs eszközzé válásának ötlete az egész regényen végighúzódik. A beépített ügynök Arctor/Fred már a mű elején, a maszkafander viselkedése következtében arctalan, állandóan változó információhalmaz formájában jelenik meg: „a maszkafander viselője volt az Akárki, mégpedig minden pillanatban, minden kombinációban (másfélmillió bit erejéig)” (Dick, 2005b, 24). A szereplő munkáját a narrátor rejtett kamerák működéséhez hasonlítja: „Fred, a hatékony szűrő, szálította az információt” (94). A kamera emberi szemként kerül elének, míg a szem, sőt az egész személyiség, kamerává válik: az angol „eye”, azaz „szem” szó ugyanúgy hangzik, mint az „I”, azaz „én” névmás (Palmer, 2003, 226). Arctor örömmel vállalja fel a megfigyelő eszköz szerepét: „Állandóan figyelnem kéne, figyelni és értelmezni, még ha nem is lépek közbe; még ha csak szemlélődöm is némán, láthatatlanul. Ez a lényeg: hogy én mint mindent látó a helyemen legyek” (Dick, 2005b, 190). Mindez azonban nem elég: a szereplőnek kiégett tudatú, látszólag hibás adatrögzítő eszközzé kell válnia, hogy a drogtermesztők megbízzanak benne. Katatóniába süllyed, tetszhalottá válik: „Képzeld el, hogy érzel, de nem vagy életben. Látsz, tudatodnál vagy, mégsem élsz. Csak nézel... A holtak, töprengett Mike, akik látnak, még ha nem is értik, miért: ők a mi kameráink” (Dick, 2005b, 208, 229).

A *Kamera által homályosan* számos további példát szolgáltat a drogok, a medális eszközök és a tudati leépülés hasonlóságaira. A drogügynök-drogfogyasztó Arctor kedvenc foglalatossága a „cephaloszkóppal” való bíbelődés, agyfelvételek készítése. Víziójá-

7 A főszereplő-narrátor Louis Rosen megbízhatósága persze megkérdőjelezhető, Pris iránti, elvakult, örületbe hajló rajongása-gyűlölete miatt. A skizoid-android Pris a férfiszereplő személyiségének egy(edi)ségét veszélyezteteti, aki később saját magát is robotemberként, szimulákrumként jellemzi (54-57; ld. Hayles, 1999, 162, 174-175).

ban a túlzott drogfogyasztás következtében bekattant szereplő tudata a megrongált agyvizsgáló szerkezet formáját veszi fel: „Jerry Fabin agya mint a szétbaszott cephoszkóp: vezetékek elvágva, rövidre zárva, megtekeredve, az alkatrészek kiégve, tönkretéve, füst és bűz” (Dick, 2005b, 62). Még használati utasítást („instruction manual”) is lehet a megőrüléshez adni, mint valami háztartási géphez (Dick, 1991, 56). A mű végére a hibásan működő számítógép formáját veszi fel a főszereplő tudata, mely azonban talán képes még a sémafelismerésre („pattern-recognition”), a rendszerezett adatok feldolgozására (Dick, 1991, 234).

A vallásos víziók leírása a televízió és a mozi világát idézi; Isten megjelenését szikrák kísérik, „mint amikor elromlik a tévé” (Dick, 2005b, 199), s a metafizikai jelenség csak időlegesen hatol be világunkba: „Filmelőzetest mutatnak... hogy kitarjunk” – véli az egyik szereplő (Dick, 1991, 234). Az is felvetődik a regényben, hogy a dolgok autentikus megismerése, percepciója csupán fényképek által történhet. Hasonlóan ahhoz, ahogy a retinára vetített képet a tudat megfordítja, a fotográfia a tükörkép megfordított oldalait helyezi vissza: „Nem az a gond a tükörképpel, hogy nem valós, *hanem hogy fordított.* (...) Van a világ és a tükörképe, és valami oknál fogva az utóbbit tartjuk az előbbinek” (Dick, 2005b, 183-184; eredeti kiemelés). A fénykép viszont kompenzálni tudja a tükör általi, megfordított világkép hiányosságait.

Pszichológiai, kognitív problémák és mechanika összekapcsolódását példázza az *We Can Build You* c. regény is, melyben a „szimulákrumok”, az Edwin M. Stantont és Abraham Lincolnt imitáló androidok tervezője skizofrén személyiség. (Példaértékű, hogy *Az Alfa hold klánjai* [1964] c. regényben szintén a legkevésbé empatikus, agresszív elmebetegek tervezik az idegen bolygó gépeit). Pris Freuenzimmer nem rendelkezik empátiával, s „csak az emberek legjelentéktelenebb, külső burkát érzékeli” (34). A női szereplő a hozzá hasonlóan érzelmek nélküli Sam K. Barrowshoz vonzódik, akit a narrátor gépezetként jellemez: „mintha Barrows borotvált, íves koponyacsontját lenyesték volna, szakszerű munka árán, távirányítású szervomotorral, visszacsatolásos áramkör- vagy erősítőrendszerrel helyettesítve tudatát” (34). A skizoid Pris tehát – legalábbis a regény narrátora szerint – gépként tekint az emberekre, s így ő maga is gépies lényvé válik: „acélosan merev, sematikus képe volt az emberekről, afféle tervrajz, absztrakció. Ő ebben élt” (189).⁷

A „skizoid-android” Dick gyakran használt (női) karaktere, mely azt példázza, „ahogyan összeolvad az a személy, aki gépként viselkedik, azzal, ahogy ezt szó szerint értelmezve, az ember géppé válik” (Hayles, 1999, 161). Az *Álmodnak-e az androidok...* c. történetben szintén felvetődik, hogy a skizoid hajlamú emberek nem megkülönböztethetőek az androidoktól: az „érzelmi sivárságban” szenvedők „egy kis csoportja nem menne át a Voigt-Kampff skálán. Ha rendőri munka során tesztelnéd, humanoid robotnak vélnéd őket” – állítja a regény egy szereplője (37).

Rosen a mentális összeomlás szélén, a Rorschach-tesztben minden formát, pontot „csattogó, puffogó, rücskös gépezetként” értelmez, melyet arra terveztek, hogy elpusztítsa őt (Dick, 1997, 221). A „rajtam kívül mindenki más robot” tételét – mely a filozófiai, pszichológiai teóriák és a science fiction egyik sokat használt alap gondolata (Bényei 193-194) – Dick valószínűleg Eugene Minkowski esettanulmányából vette át. A pszichiáter leírja, hogy skizofrén páciense „nem úgy tekintett az emberekre, mint személyes értékekkel teli individuumokra: azok az ellenségesség háttérfüggőnye előtt mozgó, halovány árnyékká torzulnak. (...) Megszűnt embertársainak összetett pszichikai világa; azok sematikus bábokká váltak számára” (Minkowski, 1959, 135).

Dick Rollo May esszé-antológiáján (*Existence: A New Dimension in Psychiatry and Psychology – A lét: új dimenziók a pszichiátriában és a pszichológiában*) keresztül ismerkedett meg az egzisztencialista pszichológiával (ebben található Minkowski tanulmánya is). Az *Időugrás a Marson* c. regény pszichiáttere szerint, aki autista gyermekekkel foglalkozik, a jövőben is „a svájci egzisztencialista pszichiáterek uralják a terepet” (95), mivel „megy nekik, hogy megértsék a torz személyiségek világnézetét, azokat, akik el vannak vágva a kommunikáció hagyományos formáitól” (44). Dick hallhatott Leo Kanner autizmust elemző elméleteiről is, aki az 1940-es évektől kezdve vizsgált autista gyermekeket, figyelembe véve azok idő- és térképzetét, szociális és kognitív viselkedését (ld. Gepner és Tardiff, 2006, 5). A Kanner által leírt tünetek közül szembetűnő az „erőteljes vágy az állandóság fenntartására” és a „repetitív viselkedés” (Lord és Rutter, 1996, 9), az echolália (a hallott mondatok visszhangozása). Verbális és viselkedésbeli rituálék, a megzavarhatatlan ismétlődés jellemzi a beteget (Kanner, 1943, 219). Ahogy az *Időugrás a Marson* pszichiáttere fogalmazza meg, „az autizmusnál a kommunikációs képesség drasztikusan sérült” (97), mivel „sérült a belső időérzékük” (96).

Valószínűbb azonban, hogy inkább Minkowski esettanulmánya hatott a regényre (ld. Enns, 2005, 75 és Wolk, 1996, 113). Ahogy a múltba való zárkózást, a jövő megtervezésének képtelenségét, az eseményekre való felkészülés teljes hiányát fedezte fel pácienseiben Kanner (242), ugyanúgy a skizofrén normálistól eltérő időérzetét emelte ki Minkowski. Noha nap nap után sem történt vele tragédia, a skizofrén beteg állandó halálfélelemben élt: a múlt és jelen eseményei nem hatottak jövőképre. A pszichológus felteszi a kérdést: a hagyományos feltételezéssel szemben, miszerint a skizofrénia okozza az eltérő percepciót, „nem azt kell-e feltételeznünk, hogy az alapvető problémát a jövőhöz való hozzáállás torzulása jelenti, míg a betegség ennek csupán egy tünete?” (Minkowski, 1959, 132). Dick pszichiáttere a skizofréniát és az autizmust egymásba átforduló, egymást átörökítő betegségeknek tartja (Dick, 2006, 96),⁸ és az autista gyermeket elemzi hasonlóképpen, annak hibás időtapasztalatát emelve ki:

8 Dr Glaub így megismétli azt a nézetet, amely ellen Kanner és követői léptek fel. Igaz, sok hasonlóság van a kétféle betegség között: az ismétlésre való hajlam, evésproblémák (melyet az *Időugrás a Marson* is megemlít), a közösségtől való elzárkózás, az emberek tárgyként, akadályként való szemlélete, kommunikációs zavarok, melyek az asszociatív jelentésrétegek elfelejtéséről árulkodnak, stb. (Ez utóbbira a *We Can Build You* utal, melyben a skizofrénia felismerésének módja a „benjamin-féle közmondásteszt”, mivel a skizoid agy nem képes a szó szerinti értelemről való elvonatkoztatásra). Fontos különbség viszont, hogy az autista gyermek születésétől fogva kerüli embertársait: az autizmus esetében tehát nincs szó „visszahúzódról” (Kanner, 1943, 242). Emiatt ma már inkább neurobiológiai háttérű fejlődési zavaroknak tekintik az autizmust, mintsem skizofréniának.

Az elmélet roncsolódást feltételez az autista személy időér-zékében, amely révén a környezete annyira felgyorsul, hogy nem tud megbirkózni vele, sőt fel sem tudja fogni rendesen. Mintha mi egy tévéprogramot néznénk, amiben a tárgyak olyan gyorsan suhannak, hogy már nem is látjuk őket, a hangok meg összefolynak halandzsává. Érti? Az egész világ egy rendkívül gyors zagyvaság. (Dick, 2006, 44)

Dick pszichológiai kutatásokra épülő regénye szerint egyfajta tévészo-bába, avagy virtuális realitás kamrába kell zárni a beteg gyermeket, hogy annak idő- és térképzete helyreálljon. A regény pszichiáterének gyógymódja „egy zárt szobába tenné az autista gyereket, egy vászon elé ültetné, amin lelassított film menne” (44). Módosított lejátszóberendezést kell tehát építeni, hogy az autista tudata, „rögzítőberendezése” kellő sebességre váltson. Az autista gyermek belső világa – Metz elmé-letéhez hasonlóan – mozivilág, melynek elromlott szerkezetét módosí-tott sebességű filmlejátszással kell gyógyítani.

A nyelv elgépiesedése

A percepció gépiessé válása narratív szinten is megjelenik Dick írása-iban. Az *Időugrás a Marson* c. regényében ugyanaz az eseménysor,

Gate or Kaiser Wilhelm



három szereplő beszélgetése, háromszor kerül leírásra, miközben egyes mondatok szó szerint ismétlődnek. Ezen narrációs technika, a szándékos túlríttség, a folyamatos olvasást zavaró ismétlődés, többféle értelmezést tesz lehetővé.

1. A háromszoros leírás: valóságvariációk, eltérő dimenziók, párhuzamos idővonalak eseményei, ahogyan azok Dick *Palmer Eldritch három stigmája* c. regényében is történnek. Ebben Leo Bulero és Barney Mayerson beszélgetése kétszer történik meg (88, 102) – igaz, itt eltérő módon folyik le a két párbeszéd, kevésbé látványos az ismétlődés.

2. A modernista széppróza hagyományait követve, különböző szereplők szemszögéből látjuk ugyanazon eseményeket. A science fiction eszközei helyett a Henry James-féle, pszichológiai narráció működne ekkor: a hasonló, de helyenként eltérő események leírása a narratív perspektíva váltogatásából ered. Mivel az *Időugrás a Mars*-ban egy szerelmi háromszög tagjainak beszélgetése ismétlődik, s az eltérések időnként pontosan az érzelmi, szexuális részleteket érintik, így ezen értelmezés is tartható.

3. Az autista (Manfred Steiner) vagy skizofrénias (Jack Bohlen) agy kizökkenti az időt, mely így folyamatosan visszaugrik, rövidzárlatot, hibát idézve elő. Olyasféle dolog történik ez esetben, mint Kurt Vonnegut *Időomlás* (1997) c. regényében, ahol tíz év ismétlődik meg

Gate or Kaiser Wilhelm



9 Időutazásos filmek elemzése kapcsán Kiss Miklós szintén az ismétlődések szerepét emeli ki – igaz, ő némileg kritikusan értékeli ezen filmek formanyelvét: „a szüzsé – feltehetőleg a bonyolódó és egyre nehezebben kibogozható idősíkoknak köszönhetően – nem rúgja fel a kronológiát. Maximum ismétlődésekkel él, de ezek a fabula szempontjából tudásadagoló (pl. *12 majom*), technikai kivitelezésüket tekintve pedig más perspektívából megmutatott heurisztikus felismerésekként jelennek meg (pl. *Az idő uj-jai*)” (65-66).

10 Sz. Molnár Szilvia értelmezése szerint, a cyberpunk filmekben a nyelv kikerül a szereplők irányítása alól, s ezért válhat szokatlanná: a „virtuális világokban tulajdonképpen minden cselekedet programként értelmezhető, így a nyelv is, mert nem a benne levők beszélnek, hanem általuk a program beszél!” (108-109).

természeti katasztrófa következtében, vagy mint az időutazást megjelenítő művekben.⁹ Hasonló elv szerint, egyes cyberpunk filmekben a virtuális világgal történő manipulációk miatt ismétlődnek meg jelenségek, párbeszéddek. „A mátrix, vagyis a cybertér változásait olyan ismétlődések jelzik, melyek a program hibájaként mutatkoznak meg: A *The Matrix*-ban Neo déja vu-ként érzékeli az ismétlődést, az *eXistenZ*-ben a játékosok újra mondják utolsó mondatukat, ha 'megakad a lemez', vagyis ha a (nem reflektáltan jelenlevő) szereplők nem programozott mondatokat hallanak” (Sz. Molnár 108).

4. A beteg agy, a megakadt lemezjátszó működéséhez hasonlóan, többször végigéli ugyanazt az eseménysort. Eszerint, az idő szövetében nem keletkezik rés, nincs „mátrixhiba”, csupán valamelyik szereplő (Steiner vagy Bohlen) tudata záródik rövidre, s a sérült perspektíva következtében érzékeljük az eseményeket ismétlődő formában.

5. Maga a narrátor válik skizofréniás beteggé, s emiatt kezd el dacogni. A máskülönbön reflektálatlan narrátor tehát ez esetben hasonlóvá válna szereplőjéhez, elveszítve „egészséges” percepcióját, felidézve a *Valis* narrátorának torzult, megsokszorozódott tudatú személyiségét.

Bármelyik értelmezést fogadjuk is el – s mivel a regény nyitott marad, elő lehetne még állni hasonló magyarázatokkal –, valószínűsíthető, hogy a szövegben az idő, avagy a percepció módosulása formai szinten is kézzelfoghatóvá válik: maga a nyelv, a narráció is megakad, hibás lesz, vagy multiplikálódik.¹⁰ H. Nagy Péter szavaival, „míg a szerző korai regényei és novellái a történet áttetszőségére, a nyelv közlő funkciójának kiaknázására épülnek, addig kései alkotásaiban egyre nagyobb szerephez jut a nyelv ellenállásának, hatalmának és retorikai dimenziójának elismerése” (256). Dick narrációs „hibái” felidézik a Paul de Man-féle, tág értelemben vett ironia trópusát. De Man az ironiát „permanens parabázisként” értelmezi, önreferenciális trópusként, mely állandóan feltűnik és aláássa a narratívát. Ezáltal az ironia magát a nyelvet, illetve annak működését illusztrálja, mivel a nyelv nem más, mint elromlott „szöveggép” (181), mely kikerült az ember irányítása alól. A science fiction alkotásaiban a tematikus szinten megjelenő, hibás gépezetek (mátrix, időgép, stb) formai szinten is „hibássá” válnak: mintha elromlott gép jegyezné le a kizökent szerkezetek működését; kiborgszerű lénygé válik a narrátor (Id. Hayles, 1999, 43).

Dick megbontott linearitású narratívái a New Wave (Új Hullám) generációjának hagyományait követik: Brian Aldiss, Ursula K. Le Guin, Samuel Delany, J. G. Ballard gyakran kísérleteztek különböző narrációs technikákkal. Szövegeikben „a retorikai intenzitás előrejelzi a technológia elidegenítő hatásait” (Bukatman, 1993, 166): ezen szerzők prózája az idegenséget, a számítógép által befolyásolt övezetet, az örület vagy drogok vízióit – az ún. parateret – elidegenítő effektusokkal, poétikus, trópusokkal teli nyelvvel közvetíti. Egyes szövegek szinesztéziát használnak: erre példa William Gibson *Neurománc* (1984) és Alfred Bester „Szívélyes Fahrenheit” (1953) c. története. Dick *Álmodnak-e az*

androidok... c. regényében a hanghatás, illetve annak hiánya, a mindent elárasztó csend és pusztulás kerül összefüggésbe a vizualitással, a látható mozgással, cselekvéssel. „Csend csorgott a nappaliban álló hasznavehetetlen oszloplámpából, s összekeveredett a légszarus mennyezetből szitáló üres és szőfosztott csenddel. Az Isidore látóterében lévő minden tárgyból csönd tört elő, mintha... ki akarna szorítani a világból minden tapintható tárgyat. Ezzel nem csak Isidore fülét, de a szemét is megtámadta” (Dick, 2005a, 23).

A felbontott linearitású narratívára további példákat szolgáltat a *Kamera által homályosan*, melyben a történetet előbb egy pszichológiai cikk szakzsargonja, majd pedig egy forgatókönyvszerű jelenet szakítja meg. A könyv szó szerint idézi Joseph E. Bogen cikkét, aki munkatársai segítségével embereken is kipróbálta Sperry és Myers hasított agyféltekés kísérleteit (Id. Thorne és Henley, 2000, 205, valamint Bogen, 1969). Mindez aközben történik, hogy figyelmeztetik a szereplőt: drogfogyasztása következtében megzavarodhat tudata, s emiatt különböző hangokat, idegen, ismeretlen szavakat hallhat a fejében (Dick, 2005b, 100). A tematikus szinten megjelenő tudathasadás, kognitív zavar formái szintre is átkerül, miközben a populáris szövegből kirívó mondatokat, dramaturgiai instrukciókat és neuropszichológiai szakkifejezéseket olvassuk, ahelyett, hogy problémamentesen követnénk a történetet.

Hasonló narrációs problémák jelentkeznek a *Valisban*, ahol komplex módon sokszorozódik meg a narrátor: Horseslover Fat és Phil Dick ugyanaz a személy, mégis felváltva meséli a történetet. „Az én egységének felbontását a szöveg grammatikailag is színre viszi: a harmadik személyű elbeszélést egyes szám első személyű narráció keresztel” (H. Nagy, 2004, 257). A *Palmer Eldritch három stigmája*, illetve a *Lies, Inc.* c művekben öntükröző alakzat szerepel: olyan (alternatív) történelmi regény, mely párhuzamos világok eseményeit tartalmazza. Mindkét esetben nyilvánvalóvá válik, hogy a megjelenített szöveg csupán látszólag kínál kiutat a univerzumok sokaságából. Ahogy Andrew M. Butler írja, a szereplőnek azzal kell szembenéznie, „hogy a történelemkönyv, amit olvas, nem tekinthető a történelmi valóság hű és maradéktalan leírásának,” mivel többféle, egymásnak ellentmondó kiadásban jelenik meg (Butler, 2005, 274). Ráadásul, a *Lies, Inc.* által megjelenített szövegben a múlt, jelen és jövő igazságai „thingism” (kb. „dologság”), kétértelmű szójáték formájában nyilvánulnak meg. Azaz, az univerzumok, paraterek pluralitása kizárólag többféle alapjelentést hordozó bölcsesség formájában kerülhet lejegyzésre. Az univerzumok sokaságától és a nyelvi kétértelműségektől meg is retten az a szereplő (ben Applebaum), akinek a könyvet olvasnia kellene:¹¹

Úgy tűnik nekem, hogy ha tisztában akar lenni Újgyarmatföld életbevágóan fontos adataival, át kéne tanulmányoznia / rá kéne szednie ezt a könyvet. Amit tudni akar, kétségtelenül benne található / hamis adat.

11 A szójátékok természetesen angolul élvezhetők. A regénynek már a címe is kétértelmű: az „Inc.”, azaz „Rt” kifejezés ugyanúgy hangzik, mint az „lnk”, azaz „tinta” szó, és így a cím az írás, a szöveg megbízhatatlanságára utal (ld. Butler, 2005, 275).

It seems to me that if you want to catch up on the very vital facts pertaining to Newcoloredland, you really ought to con it thoroughly. What you want to learn undoubtedly lies within. . . . With dignity, he answered, "I'll read it when I have time." "But you'll enjoy it, Mr ben Applebaum. Not only is the volume educational, but also highly amusing. Let me quote one of Dr Bloode's quite singular Thingisms." "Thingisms?" Rachmael felt baffled – and wary. He had a deep intuition that the Thingism, whatever it was, would not be amusing. Not to him, anyhow, or to any human. "I've always enjoyed this one . . . since you are about to read the book, here is Thingism Number Twenty, dealing with books. Ahem. 'The Book Business is hidebound.'" (149).

12 A fordítás itt sem adja vissza az eredeti szöveg televízióra történő utalását: a „commercial” („reklám”) szó főnévi használatát melléknévi jelentésével (kereskedelmi, üzleti) helyettesíti. „Life in Anaheim, California, was a commercial for itself, endlessly replayed” (Dick, 1991, 31) – kb. „Az élet Anaheimben, Kaliforniában önmaga reklámja volt, melyet a végtelenségig vetítettek” – így az eredeti szöveg. A kiadott fordításban: „Az élet Anaheimben, Kaliforniában önmagáért volt üzlet, ami a végtelenségig ismétlődött” (Dick, 2005b, 30).

Méltóságteljesen válaszolt: – Elolvasom, ha lesz időm.

– Élvezni fogja, Mr Applebaum. A kötet nem csupán tanulságos, hanem szórakoztató is. Hadd idézzem dr Bloode egyik „dologságát”.

– Dologság? – kérdezte tanácstalanul és idegesen Rachmael. Érezte, hogy a „dologság”, akármiről is legyen szó, nem lesz szórakoztató. Legalábbis számára, vagy bármely más emberi lény számára, nem lesz az.

– Ezt mindig élveztem... Mivel ön most a könyvet fogja olvasni, nézzük meg a Húszas Számú Dologságot, mely könyvekről szól. Nos. „A könyvüzlet maradi / bőrkötésű / rejtélyes.” (149)

Nyelvi játékok, szóviccek adta kétértelműségre épül tehát a paratér (igencsak viszonylagos) közvetíthetősége, megközelíthetősége a regényben, mely ezáltal Delany science fictionról vallott eszméit is megtestesíti. „Delany úgy érvelt, hogy a sci-fi nyelve a nyelv folyamatos elhasonlítását végzi. A műfaj értéke azon, az olvasóra gyakorolt műveletekben rejlik, amelyek során a szöveg a figurális nyelvet literálissá teszi..., vagy amikor a lehetséges jelentések száma megnő: 'Bal oldalára fordult./Bekapcsolta bal oldalát.' (He turned on his left side)” (Bukatman, 2001).

A Dicket követő, cyberpunk nemzedékhez tartozó Gibson prózája hasonló elidegenítő prózai elemeket tartalmaz; *Neurománc* c. regénye – a szinesztézikus nyelv használata mellett – a gépiessé vált tudatot, nyelvet és percepciót példázza (Hayles, 1999, 38). A mechanika trópusai uralják a regényt, „impliciten feltételezve a technológia *elsőbbiségét* a természettel szemben” (Easterbrook, 1992, 382; eredeti kiemelés). A főszereplő Case álma például rögzített képek formájában kerül elénk: „Az álom, az emlékezetet filmje úgy pergett le előtte, mint egy megvágatlan szimstim-szalag. (...) Lelki szemei előtt egyfajta gyorsfotó villant fel” (Gibson, 1999, 145, 146).

Ugyanez történik a *Kamera által homályosan* c. regényben, ahol az emlékek és hallucinációk „fantáziafilm” formájában suhannak át az egyik szereplő agyán, az emlékezés végén pedig „a visszajátszás megszakadt, és a tovatűnt pillanat örökre kihuny” (Dick, 2005b, 21). Arctor lelki szemei előtt „sokkoló filmek kezdtek el pörögni... előzetes figyelmeztetés nélkül. S a fejében szinte mindig üvöltött a hang” (Dick, 2005b, 54). Nem csoda, hogy az egész városra (Anaheim, Kalifornia) úgy tekint a főszereplő, mint egy reklám végtelenített film-szalagjára (Dick, 1991, 31).¹² A regény itt megint csak hasonlóná válik a *Neurománchoz*, melyben a narrátor a jövő gigászi nagyvárosait a kibertér szakzsargonjával jellemzi (Gibson, 1999, 55). Gibson és Dick szövegei tehát „mechanikus”, „posztthumán” formát öltenek, a tartalomnak, a testetlen információ által uralt jövőképnek megfelelően: „mélyreható kapcsolatokat lehet felfedezni a narrátor szöveg feletti uralmának kísérletei és a 'természetes' test határainak kiberpáradigmák általi fenyegetettsége között” (Hayles, 1999, 23).

Dick szokatlan, időnként erősen elidegenített nyelvezete, narrációs megoldásai az avantgarde szerzők, Alfred Bester, illetve a New Wave generációjának szövegkonstrukciós eljárásait követik. A regényeiben benne rejlő médiaelméletek, pszichológiai okfejtések és narrációs játékok ezen hagyományokra épülnek, illetve a science fiction ezen tradícióit építik tovább. A szövegek szétválaszthatatlan kapcsolódást tételeznek a tudat, a drogok és a (számító)gépek működése között, így olvashatjuk őket a médiatudós Kittler vagy McLuhan, a neurobiológus Penfield vagy Bogen, az egzisztencialista pszichológus Minkowski elméletei segítségével, vagy éppen Gibson prózája felől – az olvasás örömeiben nem csalódva egyik esetben sem.

Idézett források

- Adams, Douglas. *Galaxis Útikalauz stopposoknak*. Ford. Molnár István. Budapest: Kozmosz, 1987.
- Benjamin, Walter. „A műalkotás a technikai sokszorosíthatóság korában.” Ford. Barlay László. *Kommentár és prófécia*. Budapest: Gondolat, 1969. 301-335.
- Bényei Tamás. „Az utolsó krimi.” Dick, Philip K. *Álmodnak-e az androidok elektronikus báránnyokkal?* Ford. Pék Zoltán. Budapest: Agave, 2005. 183-198.
- Bogen, Joseph E. „The Other Side of the Brain II: An Appositional Mind.” *Bulletin of the Los Angeles Neurological Society*. 34. 3. (1969): 135-162.
- Bukatman, Scott. „Adatmezők közt: allegória, retorika és a paratér.” *Prae* 2001/1-2. Internetről leltelve 2006. június 16-án: <http://magyar-irodalom.elte.hu/prae/pr/200106/02.html>
- . *Terminal Identity: The Virtual Subject in Postmodern Science Fiction*. Durham: Duke University Press, 1993.
- Butler, Andrew M. „LSD, Lying Ink, and Lies, Inc.” *Science Fiction Studies*, 32.96 (2005). 265-280.
- Challoner, Jack. *Az agy*. Ford. dr Lipták Judit. Budapest: Magyar Könyvklub, 2002.
- de Man, Paul. „The Concept of Irony.” *Aesthetic Ideology*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1996. 163-184.
- Dick, Philip K. *A Scanner Darkly*. New York: Vintage Books, 1991.
- . *Álmodnak-e az androidok elektronikus báránnyokkal?* Ford. Pék Zoltán. Budapest: Agave, 2005a.
- . *Időugrás a Marson*. Ford. Pék Zoltán. Budapest: Agave, 2006.
- . *Kamera által homályosan*. Ford. Pék Zoltán. Budapest: Agave, 2005b.
- . *Lies, Inc.* London: Panther Books, 1985.
- . *Palmer Eldritch három stigmája*. Ford. Pék Zoltán. Budapest: Agave, 2003.
- . *Radio Free Albemuth*. New York: Avon Books, 1985.
- . *Valis*. Ford. Pék Zoltán. Budapest, Agave, 2004.
- . *We Can Build You*. London: HarperCollins Publishers, 1997.
- Easterbrook, Neil. „The Arc of Our Destruction: Reversal and Erasure in Cyberpunk.” *Science Fiction Studies* 19.58 (1992). 378-394.
- Enns, Anthony. „Media, Drugs and Schizophrenia in the Works of Philip K. Dick.” *Science Fiction Studies*, 33.98 (2006). 68-88.
- Gepner, Bruno és Tardif, Carol. „Autism, Movement Time and Thought: E-Motion, Mis-Sight and Other Temporo-Spatial Processing Disorders in Autism.” *Frontiers in Cognitive Psychology*. Szerk. Michael A. Vanchevsky. New York: Nova Science Publishers, 2006. 1-30.
- Gibson, William. *Neurománc*. Ford. Ajkay Örkény. Budapest: Valhalla, 1999.
- Hayles, N. Katherine. *How We Became Posthuman. Virtual Bodies in Cybernetics, Literature and Informatics*. Chicago: University of Chicago Press, 1999.

- H. Nagy Péter. „Isteni örület. Utószó.” In Dick, Philip K. *Valis*. Ford. Pék Zoltán. Budapest: Agave, 2004. 255-260.
- Kanner, Leo. „Autistic Disturbances of Affective Contact.” *Nervous Child* 2 (1943). 217-250.
- Kiss Miklós. „'Mintha beakadna Isten bakelittlemeze.' Időutazásos filmek narratív vizsgálata.” *Idegen látványvilágok. Tanulmányok science fiction és cyberpunk filmekről*. Szerk. H. Nagy Péter. Dunaszerdahely: Liliium Aurum, 2008. 51-69.
- Kittler, Friedrich A. *Discourse Networks 1800/1900*. Ford. Michael Metteer és Chris Cullens. Stanford: Stanford University Press, 1990.
- . „Gramophone, Film, Typewriter.” Ford. Dorothea Von Mücke. *Literature, Media, Information Systems*. Szerk. John Johnston. Amsterdam: G + B Arts, 1997. 31-49.
- Lord, Catherine és Rutter, Michael. *Autizmus és pervazív fejlődési zavarok*. Ford. Fehér Judit. Budapest: Az Autizmus Alapítvány Kapocs Könyvkiadója, 1996.
- McLuhan, Marshall. *Understanding Media. The Extensions of Man*. London: Ark Paperbacks, 1987.
- Metz, Christian. *The Imaginary Signifier. Psychoanalysis and the Cinema*. Ford. Celia Britton et al. Bloomington: Indiana University Press, 1982.
- Minkowski, Eugene. „Findings in a Case of Schizophrenic Depression.” *Existence. A New Dimension in Psychiatry and Psychology*. Szerk. Rolly May et al. New York: Basic Books, 1959. 127-138.
- Palmer, Christopher. *Philip K. Dick. Exhilaration and Terror of the Postmodern*. Liverpool: Liverpool University Press, 2003.
- Penfield, Wilder. „The Interpretive Cortex.” *Science* 129 (June 1959). 1719-1725.
- Rickman, Gregg. „'What Is This Sickness?': 'Schizophrenia' and *We Can Build You*.” *Philip K. Dick. Contemporary Critical Interpretations*. Szerk. Samuel J. Umland. Westport: Greenwood Press, 1995. 143-156.
- Sz. Molnár Szilvia. „SOFTmodern meg TESTesülések avagy a Cyberpunk filmek vizualitása.” *Idegen látványvilágok. Tanulmányok science fiction és cyberpunk filmekről*. Szerk. H. Nagy Péter. Dunaszerdahely: Liliium Aurum, 2008. 99-111.
- Szilárdi Réka. „Spontán légyott a valósággal. Isten-variációk Philip K. Dick két regényében.” *Debreceni Disputa* 5.2 (2007). 56-60.
- Thorne, Michael B. és Henley, Tracy B. *A pszichológia története. Kapcsolatok és összefüggések*. Ford. Kovács István. Budapest: Glória, 2000.
- Wolk, Anthony. „The Swiss Connection: Psychological Systems in the Novels of Philip K. Dick.” *Philip K. Dick. Contemporary Critical Interpretations*. Szerk. Samuel J. Umland. Westport: Greenwood Press, 1995. 101-126.