

ERDEI LILLA

# HORROR A DISZTÓPIÁBAN, DISZTÓPIA A HORRORBAN, AVAGY ZSENDÜL A MAGYAR UGAR?



Mára lényegében lehetetlenné vált a társadalmi fejlődésről optimista hangon beszélni. A tudományos vívmányt és a társadalmi reformot ugyanazzal a kétellyel fogadjuk, mint a politikai kampányüzenetet.

## A disztópia reneszánsza

■ Ha áttekintjük az elmúlt évek (globális) filmtermését, nemcsak a remake-ek és a szuperhősök népszerűségére figyelhetünk fel, de a disztópiák, a riasztó színekkel festett alternatív társadalmak relevanciájára is. A klaszszikus *Mad Max*-filmek 2015-ös folytatásában, a *Mad Max – A harag útjában* az atomháború utáni, részben már letelepedett emberiség készül újra elkövetni azokat a hibákat, amelyek a civilizációt elpusztító háborúhoz vezettek. A Föld kizsákmányolásának témáját és a népesedéspolitikát exponálja egymásra a 2017-es *Hét nővér. Az éhezők viadala*- és *Az útvesztő*-ciklusokban fiatalok fordulnak szembe az elnyomó rezsimmel, az eggyel korábbi nemzedék *young adult* archetípusa, Harry Potter példáját követve. Az eleve társadalomkritikus *X-Men*-univerzum filmjei közül a 2017-es *Logan* rajzolja fel a legriasztóbb jövővíziót, amelyben a mutánsok már egyenesen intézményesített mérgezés, illetve embervadászat céltábláivá válnak. A *Star Wars* az előzménytrilógia óta nem tekinthető tisztán mesei űroperának<sup>1</sup> – a sokat kárhoztatott miodikloriánok mellett a Régi Köztársaság politikai működésébe is betekintést nyerhettünk, és Palpatine sem sith-erejével, hanem politikai ármánnyal vette át a hatalmat<sup>2</sup> –, de a saga legújabb részei, *Az ébredő Erő*, *Az utolsó Jedik*, valamint a Skywalker család történetéhez szorosan nem kapcsolódó filmek, külö-

nösen a *Zsivány* egyes még hangsúlyozottabban vizsgálják a lázadók és a Birodalom/Első Rend belső hierarchiáját, az ellenállás és a kollaboráció lehetőségeit és következményeit. Még az említett remake-ek között is sok az olyan film, amely a nyolcvanas-kilencvenes évek disztópikus világgéppel operáló akciófilmjeit frissíti fel: 2012-ben pl. a *Dredd bíró* és *Az emlékmás* is új feldolgozást kapott.

E filmek nagy része jelentőségében nem mérhető Michael Radford 1984-adaptációjához, Kubrick *Mechanikus narancs*ához, a francia új hullám Hollywood-kritikus műfajgyakorlataihoz<sup>3</sup> (Truffaut *Fahrenheit 451*-e, Godard *Alphaville*-je) vagy épp a cyberpunk logikáját és esztétikáját filmre ültető *Szárnyas fejedelemség*hez<sup>4</sup> és a *Mátrix*-trilógiához – ezt azonban nem is tűzik ki célul. Okfejtésem szempontjából sem művészi értékük vagy annak hiánya a mérvadó, hanem magas nézettségük, amelynek folytán a filmkészítők egyelőre kifizetődőnek látják újabb és újabb, hasonszórú alkotások elkészítését. A folyamat az irodalomban is megfigyelhető, és a jó eladásokat produkáló művekben a hivatásos irodalomkritika is felismeri a zsánerirodalom (sőt a zsánerfilm) elemeit, amelyek a szépirodalmi közegben, a fokozott szerzői reflexió fókuszában önálló életre kelnek, cselekmény- és világepítő szerepük mellett metaforákká, argumentumokká válnak. E logika nemcsak szépirodalom és zsánerirodalom, de *irodalom és film* között is a határok átjárhatóságával számol – emiatt is merítem példáimat mindkét területről.

A kérdés tehát már csak az, miről árulkodik egy olyan (jelen megközelítésben elsősorban fikciós) művészeti forma fellendülése, amelynek tárgya épp a társadalmi hanyatlás, illetve a látszólagos társadalmi fejlődés árnyoldalai. Lassan egy évszázada tapasztaljuk így: ha egyik-másik szerző alkot is pozitív utópiát (eutópiát), azt csak azért teszi, hogy felfedje az elsőre csalókató látszat mögött rejlő borzalmakat (*A fiú és a kutyája* vagy a *Visszatérők* című sorozat föld alatti falanszter-társadalmi), vagy élénk színekkel fesse le a fiktív, idilli rendszer bukását vagy legalábbis fenyegetettségét (*Avatar*). Feltételezésem szerint ennek a tendenciának megvannak a dramaturgiai okai: a bukás és az igazságtalanság egész egyszerűen izgalmasabb. Ez az izgalmasság nem volt kulcsfeltétel Morus Tamás 1516-os alapműve, az *Utopia* nyomdokain járó, pozitív utópiák inkább társadalomfilozófiai kontextusában – ahol mai szemmel az útleírás-hagyomány elemei is sokszor leginkább ürügynek tűnnek –, a disztópia elkülönülését, majd felemelkedését hozó 19. századi regényirodalomban, majd az elbeszélő tömegfilmben azonban annál inkább. Ezenfelül a *disztópikus közérzet* diagnosztikus értékkel is bír, könnyen azonosítható formát ad alaktalan szorongásainknak. Ez a párhuzam érhető tetten abban is, hogy a közélet bizonyos fordulatait olyan, kanonikus disztópiák cselekményéhez hasonlítjuk, mint pl. Orwell 1984-e (noha utóbbi tudvalevőleg elrettentésül íródott, nem használati utasítás gyanánt).<sup>5</sup>

Mára lényegében lehetetlenné vált a társadalmi fejlődésről optimista hangon beszélni. A tudományos vívmányt és a társadalmi reformot ugyanazzal a kétellyel fogadjuk, mint a politikai kampányüzenetet. A Mars-utazást már nem övezzük olyan felfokozott várakozással, mint annak idején a holdra szállást (bár tegyük hozzá, annak a lelkesedésnek az ideológiai okait is jórészt a hidegháború szolgáltatta). Rutinosan soroljuk a mantrát: a szelektíven gyűjtött hulladékot úgyis összeöntik, a feltétel nélküli alapjövedelem csak a semmittevőknek kedvezne, a tüntetésre kimenni felesleges. E logika

mentén különösen elgondolkodtatónak találhatjuk a disztópia (illetve a tőle első ránézésre távol álló horror/weird) *magyarországi* megjelenését és térhódítását, legyen szó szép- vagy zsánerirodalomról, netán egyes filmes példák-ról. Mit jelez ez a tendencia: a szorongás, a kiábrándulás és a tehetetlenség-érzet elhatalmasodását – amelynek épp a ma már sokat kárhozott posztmodern üzenete ágyazott meg, miszerint a nézőpontok végtelen sokaságából összeálló világ nem ismerhető meg, és így nem is változtathatunk rajta –, vagy épp ellenkezőleg, a lelki és tevéleges ellenállás igényét? Feltétlenül negatív folyamatok indikátora-e a disztópia, vagy épp a gyógyulás jele, kulturális formája?

## A disztópia és a poszt-posztmodern horrorja

■ Az utópikus formák között túl hosszú ideje dominál a disztópia ahhoz, hogy ebben a szövegben áttekintsük teljes történetét. Érdekes dominanciájának legutóbbi fejezetére koncentrálunk, amely az irodalom (és a képregény) mellett a mozgóképes műfajok (film, sorozat) és a videojátékok terepén is megfigyelhető, és amely leginkább a World Trade Center elleni, 2001. szeptember 11-ei terrortámadás tapasztalatához köthető. Ennek a forduló-pontnak a meghatározó szerepe látszólag paradox viszonyban áll azzal, ahogyan Vivian Sobchack szerint ugyanez a dátum fémjelzi a sci-fi dominanciájának, világmagyarázó szerepének *csökkenését* is.<sup>6</sup> (A filmes műfajelmélet alapvetése a popkulturális műfajok diagnosztikus szerepe abban, ahogyan az emberek a társadalmi folyamatokat értik és megélik. Eszerint az éppen népszerű műfajok azért népszerűek, mert érzelmileg kielégítő válaszokat képesek adni az embereket foglalkoztató kérdésekre, ennél fogva elegendő fizető nézőt vonzanak ahhoz, hogy a további hasonló filmek gyártása anyagilag is megtérüljön.) Sobchack a sci-fit nem a disztópiával, hanem az egyre népszerűbb fantasyvel összevetve vizsgálja, viszont a sci-fi társadalmi relevanciáját *mégiscsak* megőrző/fenntartó kevés alkotás közt jellemzően disztópikus alkotásokat sorol (pl. a 2011-es *Lopott idő*).<sup>8</sup> Ez egyrészt azt mutatja, hogy Sobchack is osztja a széles körben elterjedt nézetet, miszerint a disztópia a sci-fi altípusa (magam ezzel nem értek egyet, bár tény, hogy a két műfaj közt gyakori a termékeny átfedés), másrészt pedig arra, hogy talán épp a disztópikus hangvétel képes arra, hogy *továbbra is* megvalósítsa a sci-fi lényegi vállalását, a technicizált társadalomra irányuló vízió vagy diagnózis megfogalmazását. (Egyébiránt John Telotte megfogalmazásában a sci-fi valójában sohasem a tudományról és a technológiáról szól, hanem inkább a tágan értett *katasztrófáról*, amelyhez ezeknek a területeknek az egyeduralma, a túl önhitt racionalitás vezet.)<sup>9</sup>

Írásom elején futólag felsoroltam a disztópia kortárs trendjeit: a fiatal közönségnek szóló, illetve a felnőtté válás dilemmáit feldolgozó *young adult* műfajával alkotott metszeteket, az ökotudatos vonatkozású filmeket és a szuperhős-mítoszok (illetve egyéb klasszikus univerzumok) társadalomtudatosabb, többnyire pesszimista revízióit. Említhetjük még az alternatív történelmet, mint amilyen *Az ember a fellegvárban*, a *Wolfenstein: The New Order* és a *Wolfenstein: The New Colossus* videojátékokat (a Philip K. Dick regényét adaptáló sorozat és a játékok világképe is a tengelyhatalmak II. világháborús győzelmén alapul), valamint a mesterséges intelligencia és a tágan

értett poszthumanizmus kérdéseit középpontba állító filmeket (a *Westworld* eredeti filmes, illetve friss sorozatformatumú változataitól Spike Jonze *A nő-jégig*). Ahogy említettem, a disztópia ezen alakváltozatai közül sok besorolható a sci-fibe és az akciófilmbe, valamivel kevesebb a fantasybe. Mégis inkább hibridizációról – egyes műfaji panelek kölcsönvételéről és disztópikus sarkításáról –, valamint a műfajok (a műfaji film mint tömegkulturális produktum) eleve meglevő társadalomreferencialitásának hangsúlyozásáról van szó, semmint annak beigazolódásáról, hogy a disztópia szükségképpen tudományos-fantasztikus lenne.

A disztópia legkülönbézetőbb műfajokkal való keveredésére látszólag meglepő, de valójában kézenfekvő példa a horror viszonylag friss (és tegyük hozzá, vitatott létjogosultságú) típusa, a *poszthorror*. Az Egyesült Államokban született fogalom régebbi keletű brit szinonimája, a nagy költségvetésű, viszonylag jó kritikai fogadtatású horrorra alkalmazott *presztízshorror* jól mutatja, hogy ennek a filmes trendnek a kikristályosodása a kritika szempontjából a horror emancipációja is. Az egyébként megbélyegzett, hatásortentálságában a pornóval osztozó horrorműfaj egyre inkább a társadalomkritika közvetítőjeként értelmeződik.<sup>10</sup> A professzionális kritikát persze tévedés lenne *teljes egészében* megfeleltetni az adott filmtípus laikus fogadtatásának, két okból azonban mégsem teljesen irreleváns. Egyrészt a hivatásos kritika figyel az aktuális filmtermés tendenciáira, a műfaji, tematikus csomósodásokra, mivel így az egyazon kategóriába sorolható filmek egymással is összevethetővé válnak. Az ilyen csoportosítást és összevetést végző kritika tehát óhatatlanul az említett műfaji dinamika (*laikusok számára jól megfejtendő relevancia* → *sok, lelkes néző* → *még több, hasonló műfajú/témájú film*) lakmuszpapírjává válik. Másrészt a digitális világban magának a professzionális filmkritikának is lazulnak az intézményes határai, a szerepét egyre nagyobb mértékben átvevő blogok, vlogok (pl. Szirmai Gergely) és egyéb orgánumok pedig azoknak a nézőknek a filmbefogadását, filmértését is befolyásolják, akik hivatásos kritikát (vagy pláne filmelméleti írásokat) sohasem olvasnak. Az így kialakuló befogadói attitűd nagyon is hordozza a professzionális kritika és elméletírás (többé-kevésbé persze leegyszerűsített) szempontjait, különösen épp az olyan irányzatokét, mint a műfajelmélet és az ideológiakritika. A remake-ek és nagy filmfranchise-ok körüli, közösségi médiában kibontakozó viták és botrányok gyakran mutatnak rá arra, hogy *maguk a nézők* is meglehetősen tudatosan, a (vélt vagy valós) ideologikus meghatározottságra éberén nézik a filmeket – még ha ezt a leleplezett ideologikusságot többnyire csak akkor nehezményezik is, ha az kibillenti őket megszokott világgépükből (erre jó példa a nem férfi, nem cisz/heteroszexuális és nem fehér bőrű szereplők kanonikus univerzumokban való felbukkanásának ellentmondásos fogadtatása).<sup>11</sup>

A társadalomkritikus (többé-kevésbé disztópikus) potenciál az egyébként masszívan popkulturális besorolású műfajokat is rehabilitálhatja a – posztmodern terminológia szerint már nem, intézményeinek és díjainak formájában azonban nagyon is létező – elitkultúra szempontjából. A tudományos-fantasztikus film még a hatvanas években tett szert erre a rangra (többek közt épp a szintén ekkoriban megjelenő, ironikus-autoriter disztópiával<sup>12</sup> való gyakori ötvöződése révén), és az alternatív világokkal operáló műfajok közül továbbra is a sci-fi a legesélyesebb a komolyabb akadémiai díjakra.

A horror esetében *A bárányok hallgatnak*hoz hasonló, díjesővel jutalmazott filmek kivételesnek tekinthetők, de pl. Jordan Peele 2017-es poszthorrorja, a rasszizmust tematizáló *Tűnj el!* az Oscar-díj feltűnően sok „fontos” kategóriájában kapott jelölést (legjobb film, legjobb rendezés, legjobb eredeti forgatókönyv), amelyekből a forgatókönyv díját el is vitte. Napjainkban egyébként a hagyományos (pl. klasszikus rémtípusokkal operáló és/vagy régebbi horrorfilmeket remake-elő) horror is virágzik: ezt támasztják alá a bevételek és a stáblistákon feltűnő A kategóriás sztárok is.<sup>13</sup> A tendencia nem meglepő, ha felidézük Stephen King okfejtését a társadalmi válságállapotokban kiemelkedően népszerűvé váló horrorról, amely lehetővé teszi az amorfi élelmek konkrét(abb) megjelenítését és a velük való katartikus szembesülést.<sup>14</sup>

Ez a bizonyos válságállapot ma nem csak az USA és Oroszország (valamint az USA és Kína) között ismét kiéleződő kvázihidegháborús helyzetben, az autoriter erők világszerte tapasztalható felemelkedésében, a demokráciából való kiábrándulásban érhető tetten, de abban is, ahogyan a világ tudományos megismerhetőségébe vetett hit helyett az áltudományos elméletek válnak meghatározóvá, a tényközlő sajtó helyett a közösségi média hiszterizált hangneme, a józan párbeszéd helyett pedig a neurotikus sértődékenység és annak ellentettje, a vita helyett az ellenfél megsemmisítésére és a diskurzus ellehetetlenítésére törekvő trollkodás. Csupa megfoghatatlan diszkomforttényező, amelyekre sokan a gyógyírt is a leegyszerűsített világmagyarázatokban, a posztmodern vélemény-pluralitás helyett ismét a modern pozitívizmusban (illetve annak fals pótlékában) vagy az annál is régebbi (nemi, faji stb.) determinációkban keresik.<sup>15</sup> A poszthorror ehhez képest túl eredményesen képezi le szorongásforrásaink körvonalazatlan természetét: sikere sem osztatlan, gyakoriak az olyan (főleg laikus) vélemények, amelyek a kanonikus horrortoposzok hiányát e filmek gyengeségként azonosítják. A poszthorrorban ugyanis nem szerepelnek vámpírok, zombik, vérfarkasok (amely lények egyébként maguk is gyakran működnek erőteljes társadalmi metaforaként). A borzalom vagy nagyon is emberi (ebben a tekintetben a poszt-horror rokonítható a politikai horrorral, amely King tipológiája szerint sokszor a sci-fihez vagy a thrillerhez hasonló, racionálisabb műfajokkal interferál), vagy épp ellenkezőleg, abszolút megfoghatatlan, inkább az atmoszféra körvonalazza, vagy esetleg valamilyen, nagyon impliciten tematizálódó ideológia.<sup>16</sup> Utóbbi, megfoghatatlan vonatkozások azonban szintén az emberi interakciók abnormitásainak formájában jelentkeznek, legyen szó a gyászra adott patológikus reakciókról (*Örökség*) vagy épp arról, ahogy az elszigeteltség súlyosbítja egy eleve szélsőséges vallási elvek mentén szocializálódott kisközösség szellemi klímáját (*A boszorkány*). Soós Tamás megállapítása szerint a közös motívum ezekben a filmekben a bizalomvesztés, a család szétesése.<sup>17</sup> Az emberi kapcsolatok ilyen torzulásaiban tükröződő gonosz sokszor olyan totálisan kisiklik még a természetfeletti irányuló hagyományos elképzelések alól is, hogy kínálkozik a poszthorrorban a főleg irodalmi kategóriaként értett, kozmikus mértékű idegenséget és rettegést tematizáló weird fiction<sup>18</sup> filmes megnyilvánulásaként való értelmezése is.

A poszthorrorban és a weirdben tematizálódó fenyegetés megfoghatatlansága *látszólag* gyökeresen ellentmond a disztópiának. Ahogy említettem, a fenyegető (közel)jövővíziók jellemzőbbek a sci-fiben, mint a fantasyben vagy a horrorban. Ennek oka az, hogy az utópia (és azon belül a disztópia) nem



írható le pusztán a valóságos társadalomra utaló, figyelmeztető allegóriaként, hanem a valóság olyan alternatívája, ahol a valóság és a fikció valamely *világosan meghatározott szempont* mentén különbözik.<sup>19</sup> A sci-fi tudatosan modellező attitűdje jól megfelel ennek a követelménynek, ám a fantasy allegóriája ehhez általában túl távoli, mesei, míg a horroré túlságosan közeli, hisz utóbbi műfaj vonzereje (kognitív megközelítésben) épp az információ adagolásának meghatározott ütemében, a „rejtvényfejtő” attitűdben és a (minél hitelesebben megfestett) valóságra vonatkozó hiedelmek megingásának sokkjában rejlik.<sup>20</sup> Ez a mintázat látszólag jellemző a poszthorrorra is, ugyanakkor a leomló valóságkép mögött felsejlő világ különbözik is a hagyományos horror revelációjától. A klasszikus horrorban a valóságérzékelés összeomlása káosszal jár, a végkifejlet tehát – amelyben többnyire helyreáll a rend – egyben a kiinduló, „normális” világnézet rehabilitációja is. A poszthorror esetében azonban a feltárló rettenet maga is *fennálló, működőképes rendnek* bizonyul: borzalma épp abban ragadható meg, hogy nem a káosz átmeneti felülkerekedése, hanem az ismerőssel tökéletesen egyenrangú, saját jogán létező, többnyire társadalmi értelemben is strukturált (illetve részben társadalmi metaforák alakjában megjelenő) idegenség. Ha ezt a receptet a Soós által említett bizalomvesztés-diagnózisra alkalmazzuk, akkor a család vagy a kisközösség egész intézményének válságáról, széteséséről is beszélhetünk. Ez a jelenség olyannyira nem átmeneti, hogy már láthatóak az új együttélési modellek is, amelyeknek törvényes státuszát nemcsak jogállami és humanitárius szempontból érdemes tisztázni, de ezeknek a létmódoknak a fennálló *normarendszerünkkel* való összeegyeztetése (ha úgy tetszik, nem is csak a morális, hanem a *kognitív* elfogadása) miatt is. Ezt a témát a közbeszédben általában a konzervatív hangok sajátítják ki, sokszor manipulatív céllal keltve pánikhangulatot (az egynemű párok általi örökbefogadás, az egyszülős családmodell vagy épp a poliamoria kapcsán), de tény, hogy együttélési stratégiáink komoly átalakulásokat mennek keresztül, amelyek joggal ébreszthetnek veszteségérzetet, szerepvárat, elbizonytalanodást, még akkor is, ha nem feltétlenül vezetnek egzisztenciális világvégéhez. A poszthorrorban megjelenő idegen közösség vagy a saját közösséget igazgató, új, a helyzet által szükségessé tett szabályok tehát a normaváltás diszkomfortérzetének metaforái is, amellett, hogy a film dramaturgiai és esztétikai dimenziójában segítenek artikulálni az egyébként megfoghatatlan gonoszt. (Ennek példája az *It Comes At Night* című poszthorror, amely a járvány kitörése és terjedése helyett annak egzisztenciális következményeire összpontosít, de előzményének tekinthető M. Night Shyamalan *A falu* című filmje is, ahol a bizzar kijárási, öltözködési stb. szabályokat kikényszerítő körülményekről sokáig szinte semmit se tudunk, illetve amit igen, azt is tévesen.) A maga dimenziójában *tökéletesen normális* idegenség pusztá koncepciója is olyan mértékben relativizálja a saját társadalmi értékrendünkre, sőt önnön metafizikai mibenlétünkre vonatkozó elképzeléseinket, hogy az megfelel a kozmikus iszonyat kritériumainak.

A poszthorrorban megjelenő, valamilyen szempontból abnormális mikroközösség tehát a metafizikai atomizálódás-tapasztalat metaforája is. Emellett az idegenség itt *alternatív viszonyban* áll a szereplők (és a néző/olvasó) számára megszokott, alapértelmezett társadalmi struktúrákkal. Ahogy említettem, ez az alternatív viszony egyben az utópia/disztópia feltétele is, a disztó-

pia és a horror látszólagos ellentmondása tehát feloldódik. A horror itt leginkább abban érhető tetten, ahogy az alternatívák tapasztalata egymáshoz viszonyul: leképezi a normaváltás diszkomfortját, vagy épp ellenkezőleg, nem jár lényegi megrázkódtatással, ez a sima átmenet viszont visszamenőlegesen értelmezi át a korábban ismerősnek vélt körülményeket. Ahogy a magyar példánál, elsősorban Veres Attilánál látni fogjuk, a leghatásosabb alkotásokban majdnem teljesen kikopik a normálisként ismert valóságéreteg felfelése miatti sokk. Az abnormálisra adott reakciók szinte változatlanok, vagyis a kiinduló helyzetben normálisként észlelt körülmények utólag *ugyanúgy abnormálisként* értelmeződnek. Ez a megszokásnarratívának is nevezhető pszichés dinamika különösen baljós színezetet nyer bizonyos társadalmi, politikai kontextusokban (vö. az a bizonyos béka a lassan forralt vízben), amelyet tovább hangsúlyozhatnak az adott alkotás publikációs körülményei, szerzői és/vagy kiadói kommentárjai is. Ez a sajátosság már nagyon is illik a disztópia befogadási módjához: a riasztó társadalomvíziók esetében szintén kulcsszerepet játszanak a szerzői (és a befogadói) reflexiók, az allegória megfejtését segítő társadalmi ismeretek, képzettársítások, amelyeket az ilyen mű tudatosan aktivál.

### Disztópia Magyarországon – hagyjunk fel minden reménnyel?

■ Ha végigtekintünk a magyar fikciós irodalom egy-két évén, beszédes tendenciákra figyelhetünk fel. Először is, olyan, nálunk számottevő hagyománnyal nem rendelkező műfajok kezdenek meggyökerezni, sőt a társadalmi érzékenység szempontjából domináns kulturális formává válni,<sup>21</sup> mint a horror, illetve a weird fiction. Veres Attila *Odakint sötétebb* című regényének (2017) és *Éjféli iskolák* című novellagyűjteményének (2018) legnagyobb nővuma nem is önmagában a horror importálása a magyar irodalomba, hanem az, ahogy a horror hatásmechanizmusát a rémálomszerű társadalomkritika szolgálatába állítja, megvalósítva egyfajta szabálytalan, a sci-fi disztópikus megnyilvánulásainál amorfabb disztópikuságot. Ez az implicit disztópikuság vált kifejezettebbé az eredetileg az *Éjféli iskolákban* megjelent, 2018 decemberében ingyen letölthetővé tett *A vérvörös gépezet* publikálási körülményei, pl. az időzítés és az aktuálpolitikai párhuzamok (a hajléktalanok novellabeli „eltűnése” vs. a hajléktalanságot kriminalizáló valóságos törvény) hangsúlyozása révén.<sup>22</sup>

Veres Attila írásainak közösségei (vallási szekták, faluközösségek, őstermelők stb.) szilárdan rögzült érték- és szokásrend szerint élnek, világképükbe törés nélkül illeszkedik az irracionális minőség, legyen az szakrális vagy profán. Az idegen, aki többnyire városi, különösebb belső tusa nélkül adja át magát az idegen ökoszisztémának és/vagy társadalomnak, még akkor is, ha az a puszta furcsaságon vagy egzotikumon (*Fekete talán*)<sup>23</sup> túlmenően, egyértelműbben borzalmas (*Szorozva nullával*). A legmegrázóbb épp az átmenetet kísérő *sokk hiánya*, amely rámutat, hogy a szereplő, akinek életmódja és értékrendje annyira hasonlít a miénkre, valójában *nem is rendelkezik* világos értékrenddel, amelyet sajnálnia kellene, individuuma csak bábállapot, amelyet egy bizonyos ponton kézenfekvőbb levedlenie. (A változást a szereplő nem csak valamiféle individuális fogyatékoság folytán nem érzékeli: Veres értelmezésében ez a magyar lét sajátossága. Amint a Pintér Bencének adott

interjúban kifejti, „Magyarország masz-szívan rezisztens a változásra. Semmi sem elég sokkoló ahhoz, hogy megváltozzunk, a társadalmi reakció mindenre fragmentált, így a változásról szóló viták elaprózódnak, míg végül valaki más kezébe nem kerül a döntés, mely döntést magunkban dűnnyögve elfogadunk, és olyan tíz-tizenöt évvel később verjük az asztalt arról, hogy másképp kellett volna.”<sup>24)</sup>

A születő magyar horror e társadalomkritikus vonulata mellett az is megfigyelhető, ahogy más, valamivel szilárdabb honi hagyománnyal rendelkező, de a magyar irodalomkritikában még ma is inkább a pop/tömegkultúrához társított zsánerek, pl. a sci-fi egyre markánsabban szűrődnek át a szépirodalomba. (A sci-fitől külön tárgyalandó, bár ismeretelméleti, filozófiai kérdéseket nagyon is felvető disztópiát nálunk kifejezetten magasirodalmi rangú szerzők képviselték: Madách Imre *Az ember tragédiájában*, különösen a falanszter-színben, Babits Mihály pedig az *Elza pilóta vagy a tökéletes társadalom* című regényben stb.) Dragomán György ugyan korábban is publikált sci-fit, de az, hogy disztópikus hangvételű tudományos-fantasztikus írásai épp 2018-ban találták meg helyüket előbb a Qubit internetes oldal különrovatában, majd a *Rendszerűjra* című novelláskötet (2018) formájában, szintén beszédes. A novellákban körvonalazódó társadalomkritika a politikai elnyomás ismert (illetve újra kellemetlenül ismerőssé váló) formái mellett a tudományos-technológiai fejlődést is tematizálja, illetve rámutat arra, hogy ez a két terület egyre nehezebben választható külön. Maga a technológia válik a diktatúra manifesztációjává (lásd Kína – Dragomán által egyébként kísérteties pontossággal előrevetített – példáját),<sup>25)</sup> nem is csak a külsődleges erőszak eszközeként, hanem azért is, hogy a technológia (okoseszközök, közösségi oldalak, játékok stb.) hétköznapi használata *magát az embert is bármilyen hatalommal* (illetve a hatalommal mint olyannal) kompatibilissé formálja. A kínai példa felidézheti bennünk a nyugati vállalati kultúrában is trendi gamification-logikát, amely nyilvánvalóan nem működhetne, ha nem szeretnénk természetünknel fogva versengeni. A disztópikusnak tekinthető elem – a jutalmazó/büntető pontozás – tehát a kondicionálás logikája szerint erősít fel egy eleve meglevő késztetést. Az emberi természet ilyen befolyásolásának kérdésére még visszatérek.

Ez a megközelítés (technológia és politikai túlhatalom mint az igazságtalan társadalom sarokkövei) viszonylag bevett a disztópia hagyományában. Az 1984-hez vagy Huxley *Szép új világához* hasonló irodalmi klasszikusok éppúgy ebből az alapvetésből indultak ki, mint a 2000-es évek filmtermésének disztópikus vonulata (9/11 említett tapasztalatának nyomán), a 2010-es évek híres disztópikus regényeket újrafelfedező sorozatai (*Az ember a fellegvárban*, *A szolgálólány meséje*) vagy épp a Dragománéhoz hasonló, antológiaszerű problémafelvetés és -körüljárás egyik kiemelkedő mozgóképes példája, a *Fekete tükör*. Ezekben a történetekben viszonylag világos a probléma forrása, ellenszert azonban csak nagyon szőrmentén kínálnak. A negatív utópiát (disztópia, antiutópia) többek között éppen ez különbözteti meg az eutópiától, amely a társadalom- és politikafilozófiai argumentumokon túl gyakran konkrét jobbító javaslatokat is artikulált. A disztópia nemcsak egyik vagy másik társadalmi berendezkedést kritizálja, sőt nem is csak a társadalmiságot mint olyat, hanem magát az utópikus logikát is, amelynek lényege – a disztópia olvasatában – egy eredetileg jobbítónak



szánt vagy annak beállított társadalomtervezet erőltetése, kisiklása, majd embertelen következményei. (Esetenként megjelenik az utópikus attitűd kicsúcsosodását jelentő *forradalom* ellentmondásos értelmezése is, pl. Kemény Zsófi *Rabok tovább* című, 2017-es regényében, amely ily módon ironikusan forgatja ki egy a jelenbeli magyar környezetbe helyezett forradalomnarratíva vágyfantázia jellegét.)

A figyelmes néző (olvasó) azonban felfedezheti a disztópikus történetekben egyfajta pozitív színben ábrázolt regresszió csíráit, az előreirányuló fejlődés helyett a visszafordulás, visszamenekülés témáit/cselekményfordulatait vagy legalábbis a nosztalgikus hangütést. E nosztalgia művészi eszközei éppúgy lehetnek idillikus természetábrázolások vagy természetemlékek (éles ellentétben a disztópikus társadalom többnyire urbanizált arculatával és/vagy a történet jelenidejének – illetve a *mi* jelenünknek – a pusztuló természetképeivel), mint a kisközösségek, az emberi kapcsolatok újbóli felértékelődésének tematizálása. Filmes téren a *Mad Max – A harag útja* hangsúlyozza feltűnően erőteljesen a félnomád társadalomban egyedülként reményt nyújtó érzelmi kapcsolatok, közösségek szerepét, mindezt természeti metaforák (illetve bizonyos szempontból konvencionális-archetipikus nőábrázolások) segítségével.

A magyar irodalomban is megjelennek e regresszívnek nevezhető olvasat példái. Bene Zoltán *Áramszünet* című regényében (2018) nem annyira a disztópia zsánerirodalomban bevett technikáinak hatása érződik, inkább magának a disztópikus logikának a szépirodalmi kontextusba való, filozofikus-filozofáló átültetése. Ez teszi lehetővé a diagnózis végletesen nyílt megfogalmazását: a technológia itt nem a politika kezében válik fegyverré, hanem a fogyasztói logika összefüggésében, azáltal, hogy elkényelmesíti és egymástól is elidegeníti az embereket. A felbomló keretek, amelyek Bene olvasatában a technológiai feltételek (itt: áramellátás) hirtelen jelentkező hiányosságait is áthidalhatnák (illetve amely hiányokra az áram, a fény hiánya rámutat), a vallási, nemzeti és családi közösségek keretei. E kategóriák leegyszerűsítő kultiválására számos példa akad a mai politika érvrendszerében, ám az emberi identitás alakulásában játszott szerepük vitathatatlan: ahogy láttuk, ez a hiánytapasztalat jelenik meg a poszthorror félelmetessé váló, felbomló családképzetében is. Szintén egyfajta spirituális nézőpont artikulálódik Acsai Roland *Csonthavazásában* (2018), amely műfaji jegyek tekintetében szilárdabban támaszkodik ugyan a fantasyre (illetve a fantasytől elütő totalitárius disztópiákra), mint Bene regénye akármelyik zsánerre, de kóris-méje, illetve a kóros állapottól való elrugaszkodás iránya hasonlóképpen lelki természetű.

Úgy is fogalmazhatunk tehát, hogy a disztópia központi kérdése nem is csak a politikai és technológiai elnyomás, hanem az, ahogyan az ezeken alapuló, igazságtalan társadalom (illetve annak valamely változata vagy kiemelt gyakorlata) *magára az emberre hat*, megváltoztatja a természetét, és végső soron megkérdőjelezi az emberi és a nem emberi minőségek közti határt. Ez a kérdés nagyon is megegyezik magának a tágan értett utópiának a lényegi kérdésével, törekvésével. A 16. században kialakult, a forradalmakat és a demokratizálódást végigkísérő/sarkalló utópikus gondolkodás célul tűzte ki az ember természetének megváltoztatását, azt remélve, hogy az életkörülmények átalakítása lehetővé teszi majd az ember racionálisabb, altruistább vo-

násainak felerősödését. A 19. századi iparosodás által meghonosított, rendszerszintű kizsákmányolás, majd a 20. század borzalmi azonban megmutatták, hogy az embernek nem épp az észszerűség és az önzetlenség a meghatározó tulajdonsága, még ha ezek tagadhatatlanul jellemzőek is ránk. Következésképpen bármilyen „erőszakos” beavatkozás az ember életkörülményeibe, a társadalmi struktúrákba – azaz az ember emberi mivoltának *status quo*jába – nem egy termékeny új rendet eredményez, hanem olyan káoszt, amelyben az embernek a felvilágosodás során legyőzött (vagy legyőzöttnek remélt) barbárabb késztetése, a territorialitás, az idegengyűlölet és a hatalomvágy törnek előre, és építik ki az új, a társadalmi igazságosság elveit már nélkülöző „rendet”. Mundruczó Kornél 2014-es *Fehér isten*ében a kormányrendelet értelmében begyűjtésre és megsemmisítésre ítélt keverék kutyák lázadása jeleníti meg a megszokott, érzelmileg is „belakott” (bár nyilván nem hibátlan) szabályrendszerek felszámolódásának következményeit. (A kutya szociális lény, természetében keveredik a hűség és az alkalmazkodás a primitív vadsággal, ennél fogva magának az embernek, az emberi *természetnek* is jó metaforája.) A keretek itt mintegy ki is kényszerítik a végletes anarchiát, mivel a kutyák értelemszerűen nem tervezetten kelnek fel az emberek ellen, hanem a fenyegetettség és a testi szükségletek hatására. A tízezer évnyi domesztikáció gyorsan semmivé foszlik, az erőszak sokkoló erővel szabadul el: a főszereplő kutya, Hagen a saját gazdáját is csak a dallamról ismeri fel, amelyet az, a farka által sarokba szorítva, elfuvaláz neki – úgy, ahogy a nem tökéletes vagy idilli, „csak” megszokott *status quo* idején beléjük vésődött.

Az uralomra jutó állatok kevésbé tipikus szereplői a disztópiának, mint pl. a robot és a mesterséges intelligencia (példa még *A majmok bolygója*-ciklus, az allegorikus ember-állat párhuzamnak a csimpánz rendszertani helyéből következő erősebb kiaknázásával), de mindkét kategóriára igaz, hogy tételesen felülírják az ember világban elfoglalt helyének, fölényének hagyományos vallási, filozófiai stb. magyarázatait. Valójában *minden disztópia* tematizálja a kérdést, hogyan és mennyiben maradhat ember az ember a radikálisan megváltozó életkörülmények között, illetve ha nem maradhat az, *mi* következik utána. (Feltéve persze, ha magát a Földet nem sodorjuk – pl. egy atomháborúval – olyan posztapoka-liptikus állapotba, mint amelynek radikálisan narratívátlan, kísérleti filmes megjelenítése Lichter Péter 2017-es *Fagyott májusa*.) A disztópia tehát lehet a tempója vagy kikényszerítettsége folytán elviselhetetlen változás horrorja – emiatt meghatározóbb, mint a változást még egyértelműen üdvözlő, ma tehát túlhaladottnak tűnő eutópia –, ugyanakkor megmutatja a változástól való rettegés, az állandóságához való görcsös ragaszkodás rettenetét is. A disztópia a pozitív utópiával ellentétben nem fogalmaz meg nagy ívű javaslatokat. Ha van „üzenete”, akkor az nem más, mint figyelmeztetés az erőszakos változás és *a változásnak való erőszakos ellenállás* (magyar viszonylatban a Veres Attila által említett *változni nem tudás*) egyformán érheteretlen következményeire.

Erre a rugalmas, kritikus éberségre talán még soha nem volt akkora szükségünk, mint ma.

#### ■ JEGYZETEK

1. Havasmezői Gergely: *Star Wars-hét: Hely egy galaxisnak – A Star Wars és az űropera*. <https://www.filmtekeres.hu/nagyitas/star-wars-het-hely-egy-galaxisnak-a-star-wars-es-az-uropera>
2. Tóth Csaba: *A sci-fi politológiája*. Athenaeum, Bp., 2016. 15–16.

3. Barry Keith Grant: *Film Genre: From Iconography to Ideology*. Wallflower Press, London, 2007. 58.
4. Beszéd az is, hogy Ridley Scott klasszikusa épp 2017-ben kapott folytatást, Denis Villeneuve rendezésében.
5. Példa az Orwellnek tulajdonított aranyköpés, illetve a fikció nyomán kialakult társadalmi-kulturális képzetek aktualizáló használatára: Seres László: *Az 1984 disztópia, nem használati utasítás*. <https://uj szo.com/velemeny/seres-az-1984-disztopia-nem-hasznalati-utasitas>
6. Vivian Sobchack: *Mittudományos fantasztkum? Egy műfaj hanyatlása a technológiai hanyatlás korában*. <http://uj.apertura.hu/2015/tavaszyar/sobchack-mittudomanyos-fantasztikum-egy-mufaj-hanyatlasa-a-technologiai-varazslat-koraban>
7. Rick Altman: Újrafelhasználható csomagolás. <http://metropolis.org.hu/?aid=196&pid=16>
8. Vivian Sobchack: i. m.
9. J. P. Telotte: *Film, 1895-1950*. In: Mark Bould – Andrew Butler – Adam Roberts – Sherryl Vint (eds.): *The Routledge Companion to Science Fiction*. Routledge, Abingdon, 2009. 42.
10. Soós Tamás: *Már erről is Trump tehet? Így lett újra menő a horror*. <http://www.filmnett.ro/cikk/poszt-horror-filmek>
11. Pl. az új *Star Wars*-filmekben szereplő Kelly Marie Tran vagy az előzménytrilógiában Jar Jar Binkset alakító Ahmed Best elleni online „hadjáratok”. Előbbi esetben a vádak a szereplő (illetve a színésznő) nemét és különösen ázsiai mivoltát azonosították ideologikus, a „kötelező” politikai korrektség jegyében meghozott produkciós döntésként. Kirsten Chuba: *'Star Wars' Actress Kelly Marie Tran Leaves Social Media After Months of Harassment*. <https://variety.com/2018/biz/news/star-wars-kelly-marie-tran-leaves-social-media-harassment-1202830892>; Chris Agar: *Jar Jar Binks Actor Became Suicidal After Star Wars Fan Backlash*. <https://screenrant.com/ahmed-best-jar-jar-star-wars-backlash-suicide>
12. Radu Toderici: *Utopia, Dystopia, Film. An Introduction*. <http://phantasma.lett.ubbcluj.ro/?p=5559>
13. Soós Tamás: i. m.
14. Stephen King: *Danse Macabre*. (Ford. Müller Bernadett, Totth Benedek) Európa Kiadó, Bp., 2009. 62.
15. Alan Kirby: *The Death of Postmodernism and Beyond*. [https://philosophynow.org/issues/58/The\\_Death\\_of\\_Postmodernism\\_And\\_Beyond](https://philosophynow.org/issues/58/The_Death_of_Postmodernism_And_Beyond)
16. Ezeknek az ideológiáknak a sokkal direktebb tematizálását hajtja végre pl. Lars von Trier, de fordított irányból: nem a műfaj felől gyengíti a horror toposzait, hanem a maga markáns szerzői világából kinyúlva emeli át, majd vizsgálja szinte laboratóriumi körülmények között a horror egyes, ideológiailag jelentéssé motívumait. A műfaji jegyek és fogalmak által megidézett alműfaj az *Antikrisztus* esetében a démonhorror, *A ház, amelyet Jack épített* esetében pedig a sorozatgyilkosokról szóló pszichológiai horror vagy pszichothriller.
17. Soós Tamás: i. m.
18. China Miéville: *Weird Fiction*. In: Mark Bould – Andrew Butler – Adam Roberts – Sherryl Vint (eds.): *The Routledge Companion to Science Fiction*. Routledge Taylor & Francis Group, Abingdon, 2009. 510–511.
19. Radu Toderici: i. m.
20. Noel Carroll: A horror paradoxona. <http://metropolis.org.hu/?pid=16&aid=50>
21. Pintér Bence: *Magyar múltból és jelenről a fantasztkum nyelvén? Nem lehetetlen!* [http://sci-fi.mandiner.hu/cikk/20170627\\_magyar\\_multrol\\_es\\_jelenrol\\_a\\_fantasztikum\\_nyelven\\_leheteseg](http://sci-fi.mandiner.hu/cikk/20170627_magyar_multrol_es_jelenrol_a_fantasztikum_nyelven_leheteseg)
22. *Ne hagyd, hogy a fantasztkum valósággá váljon! Ingyen letölthető novella Veres Attilától*. [https://www.agavekonyvek.hu/blog/ne-hagyd-hogy-a-fantasztikum-valosagga-valjon-ingyen-letoltheto-novella-veres-attilatol?fbclid=IwAR2u-UgMYyB37Q9NTvziFDHVlB\\_P3THNcILZ50M8dvnkM\\_EffHvhLqKx-X\\_k](https://www.agavekonyvek.hu/blog/ne-hagyd-hogy-a-fantasztikum-valosagga-valjon-ingyen-letoltheto-novella-veres-attilatol?fbclid=IwAR2u-UgMYyB37Q9NTvziFDHVlB_P3THNcILZ50M8dvnkM_EffHvhLqKx-X_k)
23. Veres Attila: *Fekete talán*. In: Kleinheincz Csilla – Roboz Gábor (szerk.): *Az év magyar science fiction és fantasy novellái 2018*. GABO, Bp., 2018. 244–268.
24. Pintér Bence: „Emberi dolgokról szól, de a valóság szövetét fellazítja.” Interjú Veres Attilával. [http://sci-fi.mandiner.hu/cikk/20170531\\_emberi\\_dolgokrol\\_szol\\_de\\_a\\_valosag\\_szovetet\\_fellazitja\\_interju\\_veres\\_attilaval](http://sci-fi.mandiner.hu/cikk/20170531_emberi_dolgokrol_szol_de_a_valosag_szovetet_fellazitja_interju_veres_attilaval)
25. Forgách Kinga: *Dragomán György: Gondolkodni kell azon, hogyan őrizhető meg az emberség a technikai fel-tételek ellenére*. [https://konyves.blog.hu/2018/11/02/dragoman\\_gyorgy\\_gondolkodni\\_kell\\_azon\\_hogyan\\_ozizheto\\_meg\\_az\\_emberseg](https://konyves.blog.hu/2018/11/02/dragoman_gyorgy_gondolkodni_kell_azon_hogyan_ozizheto_meg_az_emberseg)

