

tanulmány

MRAVIK PATRIK TAMÁS

Rítusok a modern disztópiákban

„A gépezetnek állandóan működni kell, de nem működhet felügyelet nélkül. A működtetéséhez emberekre van szükség, kiegyensúlyozott emberekre, akik úgy működnek mint maga a gépezet, testileg és szellemileg ép emberekre, engedelmes és tartósan elégedett emberekre.”
(Aldous Huxley: *Szép új világ*)

A jelen kulturális és társadalmi jelenségei miatt érzett félelmet, szorongást számos módon ábrázolta a művészet, irodalom, de talán sehol sem annyira sűrű, explicit és stilizált formában, mint a 20. századi disztópiákban. A disztópiákban a jelen kulturális és társadalmi képzetei a jövőbe vetítve egy teljes világ alapját képezik. E kulturális, társadalmi jelenségek külső rétegét a század rohamos technikai fejlődése jelenti. A jövő elképzelt technikai „vívmányaira” épül a disztópia gépezete: a technikai apparátus segítségével építhető ki és működtethető az individuumot tökéletesen elnyomó gépezet. A „technikai fejlődés” külső rétege mögött számos, a szerző által a jelenben megélt kulturális kód rejlik. E kódok értelmezhetők a modern ember félelmeinek egyfajta leltáraként: mint a szakralitás elvesztése, a vallás kiüresedése, a tömegesség nyomasztó képzete, a valóság- és tudatformálás modern médiumai, a politikai elnyomás korábban nem ismert formái.

Esszémben arra teszek kísérletet, hogy e kulturális kódokat vizsgálva kultúrantropológiai szempontú elemzését adjam a disztópikus irodalom és filmművészet alkotásainak, arra a kérdésre keresve a választ, hogy mit mond el egy adott korszak társadalmi képzeteiről egy disztópikus rend leírása. A sokszínű disztópikus világokban újra és újra megjelenik a rendszert legitimáló, öninterpretációs mítosz és átélésének társadalmi gyakorlatai, a különböző rítusok. Ezeket a törzsi közösségekéhez hasonló mítoszokat és rituális gyakorlatokat ugyanakkor nem a közösség formálja, hanem a modern hatalmi gépezet gyártja és irányítja. A disztópiák rítusait és a szerzők által konstruált fiktív társadalmak működését a kulturális antropológia megközelítéseire építve vizsgálom. Célom, hogy nemcsak elvont, metaszinten létező fantáziavilágokról beszéljek, hanem azokon keresztül egy valós szociokulturális közegben élő ember elképzeléseit vizsgáljam az antiutópisztikus világ rítusainak működéséről.

Az irodalom és a kulturális antropológia keresztezése nem számít példa nélkül.¹ Az irodalomtudomány elsősorban Clifford Geertz kultúrakoncepciójában találta meg a kapcsolódási pontot a két diszciplína között. Geertz a kultúrát jelentések és szimbólumok összegabalyodó hálózataként képzelte el, mely megfelelő

interpretáció révén „társadalmi szöveggé” áll össze. Ez az antropológus által megformált szöveg egy sokszorosán értelmezett, konstruált valóságot jelöl: az adatközvetítő által közvetített valóság egyéni értelmezése saját kultúrájának, amit – mint külső szemlélő – interpretál az antropológus.² A geertzi „társadalmi szöveg” tehát – az irodalmi szöveghez hasonlatosan – a szerző által kódolt konstrukció, lényegében nem kevésbé fiktív, mint az irodalmi szöveg,³ amely éppúgy lehetővé teszi a kultúra megértését. A jelentések és szimbólumok itt nem közvetlenül, hanem allegorikusan kódolt formában válnak láthatóvá, a valós kulturális élményekből épülő allegóriák tehát értelmezhetők a geertz-i megközelítéshez hasonlóan a kulturális, társadalmi valóság „megszövegesítéseként”.⁴

Az antiutópiák főhőse hasonló pozícióból szemléli a körülötte lévő valóságot, mint a résztvevő-megfigyelő antropológus: azáltal, hogy jelen van, formálja az adott világot, ugyanakkor már nem teljesen része annak. Ezt az átmeneti állapotot a disztópiák narratívája in medias res exponálja: bemutatja, hogy a hős ugyanolyan funkcionáriusa a gépezetnek, mint mindenki más, ugyanakkor már érzékeli világa szűköségét, reflektál annak problémáira. A szerző tehát (mint a főhős) ebben az aktusban „megszövegezi”, értelmezi a saját maga által konstruált élethetetlen, elnyomó, mégis kényszerítő erővel ható és megdönthetetlen világot.

Rítusok a törzsi társadalmakban

A kulturális antropológia hőskorában a kutatók a „primitívnek”/„civilizálatlannak” és a „modernnek”/„civilizáltaknak” nevezett társadalmak között az egyik legfontosabb differenciát a szakrális és profán dimenziók érzékelése közötti különbségben látták. Az emberi közösségekben – az időben visszafelé haladva – „a szent világ egyre jobban uralkodik a profán világ felett.”⁵ A szakrális közösségekben a vallás az élet minden részét áthatotta: a mítoszokat, rítusokat, a közösség rendjét és struktúráját is alapvetően a vallás határozta meg. A mitológikus szöveg és rítus nemcsak egy elmondott és eljátszott történetet, hanem ténylegesen átélt valóságot jelentett az egyén számára.⁶ Bronisław Malinowski felfogása szerint az átélt mítoszok kifejezik és kodifikálják a hitet, biztosítják és kikényszerítik az erkölcsöt és szavatolják a rítusok hatékonyságát – a különböző rítusokban ölt tehát testet, válik valós társadalmi gyakorlattá a mítosz.⁷ A disztópikus rendszerek alapját is részben a belső mitológia, a mítoszba vetett hit és utóbbi gyakorlatának kikényszerítése áll.

Az antropológia rávilágított arra, hogy a mítoszok, kultuszok megélése rendre a közösség megerősítését is szolgálja. Durkheim *A vallási élet elemi formáiban* a rítusokat olyan eszközökként írta le, melyek segítségével egy társadalmi csoport „időről időre kinyilvánítja és újra megerősíti önmagát” – „a közös érzéseknek, közös cselekvésekben” való megnyilvánulása a közösség összetartozás-tudatának gyakorlását jelenti.⁸ A francia szociológussal számos ponton polémiában álló Arnold van Gennepet kevésbé az egyedi rítusok funkciója, inkább egymáshoz való viszonyuk és az általuk meghatározott folyamat érdekelte. *Átmeneti rítusok* című művében azokat a rítusokat gyűjtötte össze és rendszerezte, melyek középpontjában az egyén állapotváltozásának társadalmi elismerése áll: „szertartások [...] melyek valamilyen (kozmosz vagy társadalmi) világból egy másik világba történő átmenetet

kísérik.”⁹ Az átmeneti rítusokban a közösség a szertartás révén ismeri el, teszi nyilvánossá és törvényessé az egyén állapotváltozását. A szakrális társadalmakban e rítusok összekapcsolódtak az egyén közösség általi ellenőrzésével, felügyeletével: „az egyén állapotában bekövetkezett minden változás a profán és szent világ közötti hatások és ellenhatások egész sorát vonja maga után, ezeket pedig szabályozni és felügyelni kell, nehogy az általános társadalomban zavart okozzanak vagy kárt tegyenek”.¹⁰

A disztópiákban megjelenő rítusok számos aspektusból hasonlatosak a kulturális antropológusok által vizsgált valós rítusokhoz: az elnyomó rendszerek ezeken keresztül képesek felügyelni, ellenőrizni és kondicionálni az egyént, közben folyamatosan újratermelve, megerősítve az elnyomó szisztéma alapjait.

A disztópia műfaja a művészetben

A disztópikus jövő társadalmának sötét víziója értelmezhető az idealizált társadalmakat megrajzoló utópiák antitéziseként. Az utópiákhoz hasonlóan sokszor a disztópikus rendet is az ember mindenkori félelmeivel szembeni védekező mechanizmus hívja életre: egy olyan világ kiépítése, amiben nem létezik háború, erőszak vagy bizonytalanság. A tökéletes, igazságos állam képzete évezredek óta foglalkoztatja a közösségekben, államban élő embert. Az ókori filozófusoktól a humanistákon át a falanszterek teoretikusaiig számos idea és modell készült a társadalom fel-emelésére. A névadó mű, Morus Tamás *Utópiája* 1516-ban jelent meg. A szerző által megrajzolt ideális közösség a munkamegosztás igazságos elve alapján működik: mindenki egyenlő mértékben járul hozzá a javak előállításához, és egyenlő arányban – szükségleteinek megfelelő mértékben – részesül belőlük. Az egyén számára vallásszabadságot, politikai szabadságot és biztos védelmi hálót vonó közösség ugyanakkor megköveteli, hogy tagjai szervesen kapcsolódjanak a közösség életéhez és bizonyos rítusokat kötelezően gyakoroljanak.

Az utópiákhoz hasonlóan a disztópiák közösségének alapját is az egyenlőség jelenti, viszont nem az idealisztikus, hanem annak visszájára fordított, ellentétes formájában. Az egyenlőséget és igazságosságot az uniformizáció és a szubjektum megszüntetése váltja fel, az egyenlőségen alapuló organikus közösséget pedig az arctalan, lélektelen tömeg helyettesíti. A disztópiák radikálisan elutasítják azt a hitet, hogy a civilizáció és a technikai fejlődés lehet az alapja egy igazságos társadalom megszületésének. Teszik mindezt úgy, hogy egy civilizációs – sokszor poszt-apokaliptikus – végállapotot festenek meg. A társadalmak ilyen állapotokra tekinthető a Norbert Elias által felvázolt civilizációs folyamat¹¹ dramatikus végpontjaként: amikor már nemcsak az egyéni ösztönök, érzelmek kontrollálódnak és korlátozódnak egy külső kényszer hatására, de a szubjektum – a maga teljességében – eltűnik: feloldódik a kollektívában. Ebben az állapotban már nem egyértelmű, mikortól beszélhetünk külső és belső kényszerről: a disztópikus elnyomó gépezet az ember építi, idővel azonban önműködővé válik, a fenntartásához szükséges kényszert eleinte maga a rendszer táplálja az egyénbe, ami idővel belső kényszerként automatizmussá alakul. A társadalmi cselekedetek „összeszövődése”, a funkciók differenciálódása lezárult, és egy „tökéletesen” mozdíthatatlan állapotban ért vé-

get, amiben az egyén helye teljes mértékben a struktúra által meghatározott – és a szabályok legkisebb megsértése igen súlyos szankciókat von maga után. A mozdulatlan, dermesztett társadalomban a hatalom hatékonyabban képes ellenőrizni, felügyelni az egyént.¹² A disztópikus terek ábrázolása is szervesen kapcsolódik a korszak kulturális képzeteihez – szemben az utópiákkal, melyek egy távoli, mesebeli, idealizált térben konstruálódnak – jellemzően modern terekben: nagyvárosban, metropoliszban játszódnak.

Rítusok a disztópiákban

Mi tarthat össze egy olyan társadalmat, amely a félelemképzeteinkre épül, amelyben az individuum teljesen megsemmisül és a „tökéletes szolgaság” masszájában oldódik fel? A válasz a törzsi közösségek működéséből következtetve a rítusok szerepében lelhető fel.

A disztópiákban a rítusok szerepe is hasonlatos az utópiákban megjelenő szertartásokéhoz. Morus a „Seholsziget” közösségének összetartó rítusát – *közös étkezést* – az ókori görög városállamoktól kölcsönözte. Az *Utópiában* a közös étkezésnek három alapvető funkciója van. Egyrészt a munkamegosztás és közösségi összetartozás megerősítése, azáltal, hogy a megtermelt javakat egy közös térben gyűjtik össze, majd közösen fogyasztják el. Ebben az aktusban – ahogy Gennep az „élelemcsere” rítusával kapcsolatban megfogalmazza – „valaki elfogad egy ajándékot, azzal a másikhoz köti magát”.¹³ A kölcsönösség létrejöttében a közösséghez tartozás kényszerítő ereje is manifesztálódik. Seholszigeten a közös étkezésnek emellett egyfajta generációs összetartozást kialakító és megerősítő funkciója is van: az asztalnál a közösség két idősebb tagja mellett mindig két fiatalabbnak kell ülnie. Az „ülésrendnek” és a közös étkezésnek az egyik legfontosabb funkciója az ellenőrzés: „Ezt a rendelkezést avégből hozták, hogy az öregek tekintélye s az irántuk való tisztelet tartsa vissza a fiatalságot bizonyos helytelen szabadosságoktól a beszédben és a mozdulatokban.”¹⁴ A közösségi felügyelet és ellenőrzés¹⁵ rítusai jelentik az alapját mind az utópikus, mind a disztópikus rendszereknek: „a közösség éber tekintete kényszerít arra mindenkit, hogy megszokott munkáját végezze, vagy tisztességesen töltse pihenőidejét”.¹⁶ A mondat, amit Morus a háborúkkal, káosszal, igazságtalansággal telinek érzett 16. században az ideális közösséghez kapcsolt, a huszadik századi diktatúrák aspektusából sokkal sötétebb értelmet nyert.

„A következő pillanatban a nagy teleképből förtelmes, éles hang süvített végig a termen, mintha egy óriási, olajozatlan gép rohant volna végig rajta. Ettől a zajtól viczorogni kezdett az ember, és felborzolódtott a tarkóján a haj. Kezdetét vette a Gyűlölet. Szokás szerint Emmanuel Goldsteinnek, a Nép Ellenségének arca villant fel a teleképen. [...] Goldstein arca egy birka pofájához hasonlított, s a hangja is birkaszerű volt. Elmekegte szokásos ingerült vádjait a Párt tanításai ellen. [...] A Gyűlölet még harminc másodperce sem tartott, s máris önkéntelen dühkiáltások törtek ki a teremben tartózkodó emberek részéről. [...] A gyűlölet tetőfokára hágott. Goldstein hangja igazi

birkabégetéssé torzult, s egy pillanatra az arca is birka pofájává változott. Aztán a birkapofa egy eurázsiai katona félelmetes és óriási alakjába tűnt át, amely kezében vadul kerepelő géppisztollyal egyre közelebb és közelebb nyomult, s azt az érzést keltette a nézőkben, hogy rájuk veti magát a telekép felületéről, annyira, hogy néhányan az első sorban valósággal hátrahőköltek a székekben. De szinte még ugyanabban a pillanatban megkönnyebbült sóhaj szakadt fel mindenkiből, mert az ellenséges figura áttűnt Nagy Testvér fekete hajú, fekete bajszú, hatalmának tudatától sugárzó, rejtelmesen nyugodt arcába. [...] A kis seszínű hajú lány ráborult az előtte álló szék támlájára. Remegő hangon motyogott valamit, ami úgy hangzott, hogy: – Megváltóm! –, s kitérte karját a telekép felé. Aztán tenyerébe temette az arcát. Nyilvánvaló volt, hogy valami imádságfélét rebeg. Ebben a pillanatban az egész embercsoport mély hangú, lassú ütemű, ritmikus énekbe kezdett: – N-T! N-T!... N-T! – ismételték újra meg újra. [...] Részben a Nagy Testvér bölcsességét és fenségét dicsőítő himnuszféle volt, de még inkább önhipnózis: az öntudat szándékos elnyomása a ritmikus lárma segítségével.”¹⁷

Orwell „Két Perc Gyűlöleté”-ben testet ölt a disztópiák rítusainak számos, általánosan érvényes aspektusa. A rítus során a diktatórikus rend funkcionáriusai kötelezően újra és újra átélik a láthatatlan, ismeretlen ellenség (Goldstein) iránti zsigeri, kontrollálatlan gyűlöletet, amit aztán az isteni rangra emelt, valójában sosem látott vezető, Nagy Testvér iránti zsigeri imádat és áhítat vált fel. A rítus nagyon egyszerű drámai szekvenciára épül: a harag, gyűlölet hullámain, majd azok tetőpontját az áhítatban és nyugalomban való feloldódás zárja le. A disztópikus társadalmak életét – akárcsak a szakrális társadalmakban – egy mindent átható belső mitológia, vallás hatja át, melynek középpontjába a hatalmi rendet és annak szimbolikus birtokosát, egyben vezérlőelvét állítják. Az 1984-ben ez a „Nagy Testvér” egyszerre jelenti az emberek számára a biztonságot, a reményt, de egyszerre a hatalom folyamatosan éber felügyelőjét, aki előtt semmi sem marad titokban. A *Szép új világ*-ban a legfőbb mitológiai alak, egyben a rendszer eszmei alappillére Ford. Ebben az esetben a fordizmus mint vallás: az embereket futószalagszerű tömegtermelésben génmanipuláció útján gyártó és kondicionáló rendszer legitimációját jelenti. A disztópiákban a félelem vagy a kritika tárgyát képező jelenség tehát mindent átható mitológiává válik.

A „Két Perc Gyűlölet” szertartásain minden párttag számára kötelező a megjelenés. A rítust tehát a külső kényszer teremti meg, átélése idővel azonban belső kényszerré, automatizmussá, végső soron igaz hitté válik. A kollektíven megélt extázis élménye így már nemcsak a mitológia (diktatúra), de a társadalom fennmaradását is szolgálja.¹⁸ Az individuumban a hosszú idő alatt kialakuló belső kényszer hatására elkezd vallásosan kötődni ahhoz, ami korábban a legsötétebb félelmét jelentette.

Az elnyomó hatalom kényszereinek társadalmi normává „nemesülése” számos disztópia kiindulópontja. Jean-Luc Godard filmjében, a mesterséges intelligencia által irányított és a logika mítoszára épülő *Alphaville*-ben a ráció jelenti az emberi

működés egyetlen elfogadható módját és célját. Akinek cselekedetét nem a logika irányítja – például a halott feleségét sirató férjét –, azt a rendszer elpusztítja. Az *Alphaville*-hez hasonlóan a rendszer által konstruált norma válik a diktatúra alap-pillérévé Yorgos Lanthimos *A homár* című filmjében, ahol a közösségi lét egyetlen elfogadható, törvényes formáját a párkapcsolat jelenti. Aki nem tud tartós párkapcsolatban élni, az nem alkalmas arra, hogy az emberi közösség tagja legyen: ha a megszabott ideig nem képes párt találni, akkor állattá változtatják.¹⁹

A „Két Perc Gyűlölet” során a közösség tagjai a gyűlölet és az imádat felszíni áhítatát élik meg: az összetettebb érzelmeket és a mélyebb megértést – hasonlóan más disztópiákhoz – az uralkodó rend mechanizmusai fojtják vissza. A Ford istennek szentelt „szolidaritási csoportok” rítusain, a közösség számára a szintetikus zene és a tudatmódosító szer egyfajta törzsi–euforikus állapotot idéz elő.²⁰ A disztópikus rendszer számára így az ideális egyén csak a jelen szükségleteit elégíti ki: dolgozik, fogyaszt, és gondolatok, tervek helyett csak az ösztönös érzelmeit éli meg. Számos disztópiában ezt az „ösztönösen boldog, vegetatív” állapotot a rendszer különböző tudatmódosító anyagokkal próbálja fenntartani. Ilyen gyógyszer a *Szép új világ*ban a szóma, ami a jelen pillanat mámoros boldogságának érzetét teremti újra.²¹ Hasonlóan a rendszer fenntartását célozza a Proziom Kurt Wimmer 2002-es disztópiájában az *Equilibrium*ban, ez az anyag ugyanakkor nem a zsigeri boldogság, hanem az érzelmek teljes hiányának állapotát idézi elő a társadalomban.²² Úgyszintén a rend fenntartását és a gondolkodás korlátozását célozza a könyvégetés „tisztító rítusa” a *Fahrenheit 451*-ben. A könyvégetés gyakorlata egyszerre szolgálja a társadalom megtisztítását az olvasás által kiváltott káros gondolatoktól és érzelmektől, ezáltal fenntartva az uniformizáltságot, másrészt látványos, kellemes szórakozást jelent a közönségnek a lángoló lapok mámorító látványa.²³

A disztópikus gépezetek folyamatosan megkonstruálják és újratermelik azt a valóságképet, amely legitimitásuk, az „alattvalók” által beléjük vetett hit alapját jelentik. A szubjektív, egyéni valóság a disztópikus végállapotban gyakorlatilag teljesen feloldódik az „igazsággyárban” termelt dogmákkal szemben. Az igazság konstruálásának leghatékonyabb módja az egyén által használható nyelv kialakítása:²⁴ ha már csak az engedelmességre léteznek szavak, nem létezik szó az ellenállásra, akkor a tartalmat, a cselekvést is elfelejtik. A disztópiák kategorikus valósága a világot jóra és rosszra – Nagy Testvérre és Emmanuel Goldsteinre – osztja. A rítusok során a közösség újra és újra megerősíti és átéli ezt a könnyen érthető, konstruált valóságot.

A „Két perc Gyűlölet” rítusát – akárcsak a disztópiákat általában – az elképzelt technikai fejlődés vívmányai működtetik, így például a *képernyők*, melyek a közösség és a mitologikus világ közötti közvetítő szerepét töltik be. Orwellnél a telekép egyszerre ellenőrzi és tájékoztat: terjeszti a rendszer által konstruált valóságot, és ellenőrzi annak betartását. A „Két perc Gyűlölet” során a képernyőn megjelenő képek és az elmeállapotot formáló szintetikus hangok képesek elérni, hogy a rítus fenntartsa és tartósan újratermelje a rendszer stabilitásához szükséges primer érzelmeket és elmeállapotot.

A társadalomnak ez a fajta kondicionálása majd a rendszer által mesterségesen kialakított állapotban tartása a disztópikus gépezet legfontosabb fegyvere. Míg a valós szakrális közösségek rítusai organikusak, hiszen ténylegesen a közösség által,

alulról épülnek és válnak valós gyakorlattá, addig a disztópikus rendszerek rítusai az elnyomó gépezet irányítása és kontrollja mellett rátelepszene a közösségre. A rendszer valójában olyan gépezet, amely mesterségesen tartja életben az embert – munkájáért cserébe, létezését egy (látszatboldogság) vegetatív szintjén engedélyezi.²⁵

Noha a klasszikus, a 20. század első felében íródott disztópiák sem vesztek érvényességükből, a század második felére az érdeklődés és a műfaj hangsúlyai eltolódtak. A televízió megjelenése és általánosságban a média rohamos fejlődése még hangsúlyosabbá, egyben az egyik legmeghatározóbb problémává vált az antiutópiákban.

„Bekapcsolta. A tápegységből a negatív ionok szokásos halvány illata csapott fel; mohón szívta be, máris lebegett. [...] nagy levegőt vett, és megragadta a két fogantyút. A kép egyből összeállt, s látta a híres tájat: a vénséges vén, barna, kietlen meredélyt, melyen elszáradt, csontszerű gazcsomók meredtek ferdén a fénytelen-naptalan ég felé. Egy többé-kevésbé emberi alak vonzolta magát hegynek felfelé. [...] A férfi, Wilbur Mercer csak baktatott előre, s a fogantyút szorongató John Isidore körül elhomályosult a nappali, a rozoga bútorok és kopott falak kiúsztak, míg végül nem is érezte őket. Szokás szerint ott találta magát az iszapszínű hegy és az iszapszínű ég között. S az idős férfit sem látta. Immár saját lába keresett talpalatnyi helyet az ismerős, laza kövek között, ugyanazt a régi, fájdalmasan durva talajt érezte a talpa alatt, és orrát újra eltömítette az ég fanyar homálya, nem a földi égé, hanem egy idegen és távoli helyé, amely azonban az empátiadoboz segítségével azonnal elérhető. A szokásos megdöbbenő módon jutott ide: fizikailag – no és persze szellemileg és lelkileg – azonosult Wilbur Mercerrel. Ahogy egyébként mindenki, aki e pillanatban a fogantyút fogja akár a Földön, akár bármelyik gyarmatbolygón. Érezte a többieket, magába fogadta gondolatzsivajukat, fejében ott zibongott a számtalan egyéni lét lármája. Őket – és őt – egyvalami érdekelte, szellemük fúziója a hegyre irányult, a felmenetelre.”²⁶

Philip K. Dick posztapokaliptikus sci-fijében a „Végső Világháború” után különböző szennyeződések miatt veszélyessé válik a földi élet. Az emberiség jövőjét a kolonizáció, egy élhetőbb, marsi világ elérése biztosíthatja azok számára, akik ezt az utat választják. A földön maradók számára a vallást, az emberi empátiát közép-pontba állító mercerizmus jelenti.²⁷ A történetben megjelenő rítus során az egyén az otthonában található – vélhetően egy számítógéphez hasonlatos – tápegység képernyőjén keresztül kapcsolódhat össze a megváltó Wilbur Mercerrel, és azokkal, akik az adott pillanatban ugyanúgy a képernyő előtt ülnek, és átélnek a szenvedés útját.²⁸ A disztópiák rítusait vizsgálva ez a szertartás egy átmeneti állomásnak nevezhető: a vallás átélését szolgáló rítusnak ugyan még megvannak a tárgyi kélekei (tápegység, képernyő), de már valójában digitális térben zajlik, és a közösség valós jelenlétét a közösség érzete váltja fel. A megváltás Wilbur Mercer szenvedésének közös átélésével érhető el, valódi kapcsolat viszont már nincs az emberek között.

A mercerizmus rítusának átmeneti jellegét a regény is kiemeli: a földön maradó „régemberiség” roskadozó öröksége a történetben sem tart sokáig. A gyarmatokról sugárzott televízió egy könnyed esti talkshow keretében eltörli a földi vallást: „a mercerizmus szélhámoság”. Az 1968-ban megjelent regény ezen a ponton ráerősít a korszak disztópiáiban megjelenő képzetre, mely szerint a média végleg bejelentkezett a tudatformálás és az igazságyártás első számú birtokosának szerepére. A képernyőn megjelenő tartalom a felügyelet és tájékoztatás szerepén túl itt már az egyén életének, valóságának egészét jelenti. „Az én »családom«, a tv-család létező személyekből áll. Nevetek azon, amit beszélnek, és ők is nevetnek”²⁹ – hangzik el az esszencia Ray Bradbury *Fahrenheit 451* című regényében. Abban a világban, ahol a televízió jelenti az új istent, még eredetmítoszra, vallásra sincs szükség: a másnap esti talkshow-ban/híradóban elhangozhatnak a világ új vezérlő elvei, amit másnap újra meg lehet változtatni. A disztópikus rendszerben a televízió célja az egyéni tudat és érzelmek korlátozása (ezáltal a fennálló rend újratemlése) mellett a fogyasztás fenntartása. A televízió által konstruált valóságba vetett hit jelenti a motivációt az ebben a valóságban létező termékek fogyasztására.³⁰ A valóság teremtésének tartalmi megformálása végső soron összemosódik a fogyasztásra serkentő reklámokkal. „A gépkutya csálhatatlan. E csodálatos találmány még sosem vétette el a célt, amióta a nyomozásban használják”,³¹ hangzik el a mondat a híradóban, miközben élőben közvetítik a szökött tűzör, Guy Montag elleni hajtóvadászatot – miután a legsúlyosabb bűnbe, a könyvolvasás bűnébe esett. Miközben az akciófilmekbe illő helikopteres üldözés jeleneteit mutatja a tévé, lehetőség nyílik a hatóságok által használt „gépkutya”, a rendfenntartás sosem látott hatékonyságú termékének érdemeit is méltatni. A menekülő Montagnak sikerül kijutnia a hatóságok által ellenőrzött területről, üldözését kénytelenek megszüntetni. A televízió által generált valóságban viszont a rendet helyre kell állítani: el kell hitetni az emberekkel, hogy a kényelmes és biztonságos életet semmi sem fenyegeti, ezért eljártsszák, hogy sikerült elkapni a szökevényt úgy, hogy egy rá hasonlító embert fognak el helyette.

A disztópiákban az egyénre rátelepülő, önműködővé váló gépezetként funkcionál a média is, mely képes meghatározni az egyéni akaratot és cselekvést. Ez végső soron ahhoz az állapothoz vezet, ahol maga az egyén is a média által gyártott terméké válik, döntéseiben a szuverén akarat helyét teljes mértékben a fogyasztói elvárások veszik át.³² A televízió-nézéssel a közösségi rítus szerepébe tehát az individuum rítusa kerül. Az elidegenedés így már nem az uniformizáltság érzetéből fakad, az egyén teljesen eltávolodik a társadalomtól, a kívülről termelt boldogsághoz a közösségi lét által generált impulzusokra sincsen szükség (mint az *1984* vagy a *Szép új világ* esetén), a képernyő immáron a világ teljes egészét jelenti.

Kulturális kódok a disztópiákban

A disztópiák távoli, soha nem létező fantáziavilágokat vizionálnak, sokszor mégis többet mondanak el a jelenről, mint akár egy realista regény. A disztópiák egyik – számunkra is – legfontosabb kérdése: *ki teremti a valóságot, amiben élünk?* És hol húzódik – a korábban egyértelműnek hitt – határ valóság és illúzió között. E mű-

vek fontos alapélménye a szakralitás, a világot rendező elvek kiüresedése, ezáltal a modern ember magára maradása, létbevetettsége. Korábban a vallás bírt a világ működési elvének kulcsával, a valóság megteremtésének erejével. A disztópiák jövőképében a civilizálódás, az orvostudomány és a technika fejlődése idővel elidegeníti a társadalmat a hittől: „Isten összeegyeztethetetlen a gépekkel, az orvostudománnyal, és az egyetemes boldogsággal. Civilizációnk a gépek, az orvostudomány és a boldogság mellett döntött” [...] „az ipari társadalom kizárólag akkor létezhet, ha nincs önmegtartóztatás. [...] Mäskülönben a világ kereke megszűnik forogni.”³³ A 20. századra ennek kiüresedésével új intézmények „jelentkeztek be” a valóság megteremtésének igényével: a politika, média vagy az ipar. Az új mítoszokra épülő disztópikus rendszerek az emberek által alakulnak ki és vannak üzemeltetve, idővel mégis túlnőnek önmagukon és önműködővé válnak. Az egyensúly felbomlásával a rendszer kerül domináns helyzetbe, és erősebben formálja az egyént, mint fordítva.

A disztópiák szerzői merítették a tömegesség meghatározó alapélményéből, melynek nyomasztó érzetét a disztópiák sok esetben az agyonzsúfolt nagyváros formájában jelenítették meg. Ezekben a városi terekben egyszerre jelenik meg az uniformizált, arctalan tömeg és az elnyomás: a nagyváros szövetében manifesztálódó alá-fölérendeltségi viszony vagy a futószalagszerűen ipari tömeggyártásban előállított társadalmi–technológiai valóság.³⁴

A disztópiák másik alapvető kérdésfeltevése, hogy hova vezet a civilizáció, a technika fejlődése: az ember kontrollálja a fejlődést, vagy a technika formálja képére az embert. A kérdést az egyes korszakok jellegzetes technikai eszközeinek jövőbe vetített, „tökéletesített” működésének vizionálásával válaszolják meg a disztópiák. Ilyen a húszas években meginduló tömegtermelés technikai apparátusa a szimbolikus futószalaggal, a második világháború után a különböző számítógépek, a mesterséges intelligencia. Számos mű született az ember által teremtett, embert elnyomó vagy uraló gépekről,³⁵ a televízió, média valóságformáló erejéről. A huszonegyedik századra a tömegmédiá mellett a közösségi média társadalomformáló szerepe jelent meg hangsúlyosan a disztópiákban – arra a kérdésre keresik a választ, hogyan alakítja át a társadalmat a digitális térben, személytelenül, az egyéni felelősség elmosódásával járó közösségi érintkezés.³⁶

A disztópiák részben a technika fejlődésén keresztül reflektálnak a hatalomgyakorlás, az elnyomás modern formáira. A „közösség éber tekintete” a felügyelet első vonala: ha valaki megszegi a rögzült normákat, először az „idomított” tömeg veti ki magából, az ellenőrzés második szintje a mindent látó hatalom. A technika révén az elnyomó hatalom képes befolyásolni az emberi tudatot: képes kijelölni a gyűlölet és a vallásos imádat tárgyát, átírni az emberek által ismert nyelvet és múltat, (1984) vagy képes a tökéletesen engedelmes ember „legyártására” (*Szép új világ, Mechanikus narancs*). Az ilyen elnyomó rendszerek ábrázolásában számos már létező kulturális kód is megjelent, mint a vezetőt sokszor vallásos erővel felruházó személyi kultusz, a valóságot a hatalom igényei szerint alakító/átalakító propaganda, az ellenségkép gyártása vagy a társadalom folyamatos háborús pszichózisban tartása.

A disztópiákban a „közösség egyenlőségét” jelentő uniformizáció állapotát a törzsi jellegű rítusok teszik lehetővé. A kulturális antropológusok diagnózisához

hasonlóan itt is a rend és a közösség újratermelése történik meg. Ám a közösség valójában nem aktív alakítója vagy részese saját mítoszainak és rítusainak, hanem passzív elszenvedője – mégpedig úgy, hogy felületi szinten boldognak és szabadnak érzi magát általa. A disztópiák rítusaiban nem az átmenet, hanem a közösség állandósága lényeges. A disztópiák végső soron ma, számunkra teszik fel a kérdést, hogy felépíthető-e egy elnyomó rezsim, amely kizárólag a mi félelemképzeteinkre, szorongásainkra épít – azokat ellenünk fordítva –, valamint hogy az újra és újra ismételt rítusaink szolgálják-e még a közösség megerősítését, vagy már csak az uralom, az ellenőrzés, az uniformizáltság újratermelésének és az emberi tudat formálásának eszközt jelentik.

JEGYZETEK

1. Ld. *Antropológia és irodalom. Egy új paradigma útkeresése*, szerk. Biczó Gábor, Kiss Noémi, Csokonai, Debrecen, 2003.
2. Clifford Geertz, *Az értelmezés hatalma. Antropológiai írások*, Osiris, Budapest, 2001.
3. Molnár Gábor Tamás, *Antropológia és fikcióelmélet (Geertz, Greenblatt, Giles Goat-Boy) = Irodalom és antropológia. Egy új paradigma útkeresése*, szerk. Biczó Gábor, Kiss Noémi, Csokonai, Debrecen, 2003, 43–53.
4. *Antropológia és irodalom*, 9–10.
5. Arnold van Gennep, *Átmeneti rítusok*, ford. Vargyas Zoltán, L'Harmattan, Budapest, 2007, 41.
6. Erről ld. pl. Bronislaw Malinowski melanéziai mítoszokkal kapcsolatos kutatásait. Bronislaw Malinowski, *Baloma. Válogatott írások*, ford. Bónis György et al, Gondolat, Budapest, 1972, 375–399.
7. *Uo.*, 378–383.
8. Emile Durkheim, *A vallási élet elemi formái. A totemisztikus rendszer Ausztráliában*, ford. Vargyas Zoltán, L'Harmattan, Budapest, 2003, 353.
9. Gennep, *Átmeneti rítusok*, 48.
10. *Uo.*, 42. Az *Átmeneti rítusok* koncepciójára építette megközelítését Victor Turner, a rítusokat ő is a társadalmi kohézió alapvető elemeinek tartotta. Elképzelése szerint a társadalom folyamatos válsághelyzeteken – átmeneti állapotokon – megy át („liminality”), és a rítus funkciója, hogy a közösség megrendült erejét visszaállítsa, megerősítse. Apor Péter, *Történeti antropológia = Bevezetés a társadalomtörténetbe*, szerk. Bódy Zsombor, Ö. Kovács József, Osiris, 2006, 457.
11. Norbert Elias, *A civilizáció folyamata*, ford. Berényi Gábor, Gondolat, Budapest, 2004.
12. Michel Foucault a pestissel sújtott városban találta meg a „tökéletesen kormányzott város utópiájának” képét. A 17. század végén a pestissel szemben a közösség és a hatalom védekezési mechanizmusát a karantén jelentette. A hermetikusan elzárt város lakóit a hatóságok saját lakásukba zárták be, és folyamatosan nyilvántartották, ellenőrizték, a szigorú szabályok megsértése esetén pedig büntették őket. A Foucault által leírt „fegyelmező gépezet modellje” több elemében rímél a modern disztópiák világára, amiben az egyén egy „minden pontján ellenőrzött térben”, „egy helyhez szögezve” él, úgy, hogy a hierarchikus alakzatban elfoglalt helyét a hatalom „állandóan kijelöli, megvizsgálja és besorolja.” Foucault szerint a pestises város irányításában olyan politikai ábrándképek jelennek meg, melyek a disztópiák elnyomó gépezeteiben is az alapvető célt jelentették: „a tiszta közösség” és a „fegyelmezett társadalom álma”. Michel Foucault, *Felügyelet és büntetés. A börtön története*, ford. Fázsy Anikó, Gondolat, Budapest, 1990, 267–273.
13. Gennep, *Átmeneti rítusok*, 61.
14. Morus Tamás, *Utópia*, ford. Kardos Tibor, Szent István Társulat, Budapest, 2002, 89.
15. A közös étkezések az ókori görög városállamokban – többek közt Spártában – is az egyén ellenőrzésének, így a közösség rendjének rítusát jelentette, melynek célja, Xenophón szavaival, hogy a közösség „a lehető legkisebb teret hagyja a törvényes előírások megsértésének.” *Görög-római szöveggyűjtemény*, szerk. Németh György, Osiris, Budapest, 2011, 136.
16. Morus, *Utópia*, 91.

17. George Orwell, *1984*, ford. Szíjgyártó László, Európa, Budapest, 2014, 20–25.
18. „A Két Perc Gyűlöletben nem az volt a borzasztó, hogy mindenki köteles volt részt venni benne, hanem az, hogy lehetetlen elkerülni a bekapcsolódást”. George Orwell, *1984*, 22–23.
19. *A homár (The Lobster)*, r.: Yorgos Lanthimos, 2015)
20. „A zene felgyorsult. A lábak egyre gyorsabban, egyre vadabban dobogtak, a ritmusra mozgó kezek egyre fűgében csapkodtak. S ekkor a mennydörgésszerű szintetikus basszus zengeni kezdte az egygyé válás, a szolidaritás végső beteljesedésének közeledtét jelző szavakat, elérkezett a Tizenkettő-az-Egyben eljövételének, a Felsőbb Lény megtestesülésének pillanata. »Orgia-orgia« – énekelte a Hang, miközben a tam-tamok lázasan dübörögtek tovább: Orgia, Orgia, Ford és móka, Nem kell más, csak egy kis szóma, Fiú a lánnyal egygyé válik, Minden gátlás feloldódik” Aldous Huxley, *Szép új világ*, ford. Toth Benedek, Cartaphilus, Budapest, 2008, 101.
21. Aldous Huxley a témában való jártasságát tekintve talán nem meglepő, hogy a szóma egy valóban létező hallucinogénnek számít. A hindu szent szövegekben, a védákban megjelenő szóma minden bizonnyal egy növény vagy (későbbi kutatások alapján) egy gomba lehet, melynek kipréselt levét tejjel keverve fogyasztották a papok bizonyos isteneket megidéző rítusok során. Léteznek (vagy léteztek) olyan törzsi társadalmak, melyek intézményesítették a hallucinogének: „ezek nem valamilyen fizikai-kémiai természetűtől meghatározott részegség-típust idéznek elő, hanem a csoport által tudatosan vagy tudat alatt elvárt, de mindegyikük számára eltérő bódulatot.” (Claude Lévi-Strauss, *Strukturális antropológia II*, ford. Saly Noémi, Osiris, Budapest, 2001, 190.) A *Szép új világ* társadalmában a szóma azonban nemcsak a szertartások megélésében játszik szerepet, hanem a mindennapok részét képezi. Ahhoz, hogy a boldogság állapotát fenntartsák, folyamatosan kell a szert fogyasztani.
22. Equilibrium rendszerének alapja, hogy az érzelmek vezetnek a haraghoz, gyűlölethez, végső soron a háborúhoz – a béke állapotának fennmaradásához tehát az érzelmek eltörlésére van szükség. (*Equilibrium – Gyilkos nyugalom [Equilibrium]*, r.: Kurt Wimmer, 2002)
23. Ray Bradbury, *Fabrenbeit 451* = Uő, *Marsbéli krónikák*, ford. Kuczka Péter et al. Európa, Budapest, 1982, 229–373.
24. Az *1984* diktatúrájában: „Angszokban” folyamatosan újabb és újabb, egyre vékonyabb szótárakat adnak ki, így korlátozva az emberek által ismert nyelvet. Ezt a gondolatot továbbbépítve az *Alphaville*-ben a szállodai szobák éjjeli szekrényében fekvő Bibliák valójában az egyre kevesebb szót tartalmazó szótárak.
25. Ld. *Mátrix (The Matrix)*, r.: Lana Wachowski, Lilly Wachowski, 1999.)
26. Philip K. Dick, *Ámodnak-e az androidok elektronikus bárányokkal?* ford. Pék Zoltán, Agave, Budapest, 2015, 28–29.
27. A Philip K. Dick által vizionált jövőbeli társadalomban úgy gondolják, hogy az empátiaérzés képessége különbözteti meg az embereket a kiszolgálásukra gyártott, hozzájuk megszólalásig hasonló, tökéletes replikáktól: a humanoid robotoktól.
28. Egyértelmű az utalás Krisztus keresztútjára.
29. Bradbury, *Fabrenbeit 451*, 291.
30. „Azt hiszem, maga az Úristen sem ismerné fel egyszerűlt fiát ebben a maskarában. Mézeskalács-megváltót csináltak belőle, csupa szaharin és szirup, és finom célzásokat tesz bizonyos árucikkekre, amelyek nélkülözhetetlenek a hívők lelki üdvösségéhez.” A *Fabrenbeit 451*-ben elhangzó gondolat jól leírja azt a magasztos szerepet, amivel a vizionált jövő társadalmá felruházta a médiát. *Uo.*, 299.
31. *Uo.*, 345.
32. Peter Weir 1998-as filmjében, a *Truman Show*-ban vegytisztán mutatkozik meg a televízió embert uraló ereje. A filmben a megelevenedik a „tökéletes” valóságshow, amiben az emberi lét minden pillanata (a születéstől kezdve) a műsor részét képezi. A média itt nem allegorikusan, hanem a szó szoros értelmében az emberi lét valóságát teremti meg, azáltal, hogy a cinema direct módszerével mutat be egy teljes életet. A *Truman Show* felveti a média felelősségének kérdését: meddig képes elmenni a fogyasztás maximalizálásáért. (*Truman Show [The Truman Show]*, r.: Peter Weir, 1998.)
33. Aldous Huxley, *Szép új világ*, 274, 277.
34. A városi tömeg, és városi egyenlőtlenség, hierarchia ábrázolásában számos disztópikus film számára az előképet Fritz Lang klasszikusa, a *Metropolis* jelentette. [*Metropolis*, r.: Fritz Lang, 1927.]
35. Számos példa mellett említhetjük itt Philip K. Dick vagy Isaac Asimov regényeit.
36. Bravúros kísérlet a social media eluralkodásának ábrázolására – a különböző disztópikus történeteket mesélő sorozat – a *Black Mirror* című tv-sorozat harmadik évadának első epizódja. Ebben

a részben az emberek egy – leginkább a Tinderhez hasonlító – telefonos applikációval egy 1-től 5-ig terjedő skálán értékelik egymást, és az így kapott átlagok jelentik az egyén társadalomban elfoglalt helyét. Megfelelő átlag szükséges egy jobb ház, egy jobb autó megvásárlásához, vagy az első osztályú repülőjegyhez. A social media ilyen szintű elburjánzása a történetben egyrészt a társadalmi egyenlőtlenségek újratermelődésével jár: kialakul egy „népszerűségi elit”, akik a népszerűséggel valós gazdasági előnyöket is élveznek. Másrészt a közösségi érintkezés, a kommunikáció vegetatív szintre süllyed vissza, ahol a hamis udvariaskodás és kedélyeskedés az egyetlen lehetőség arra, hogy az ember megszerezze a szükséges pozitív visszajelzéseket. [*Black Mirror: Nosedive* (Season 3, Episode 1) r.: Joe Wright, 2016.]

MOLNÁR-KOVÁCS DOROTTYA

Nemzetközi hagyományok és kortárs diskurzusok a magyar önfejlesztő kultúrában

Bevezetés

Jelen tanulmány célja vázlatot adni a hétköznapi kultúrafogyasztás egyik rétegjelenségéről, az önfejlesztő (vagy más néven self-help) tartalomfogyasztásról Magyarországon. Írásomat az önfejlesztő irodalomról szóló bevezetővel kezdem, melyben megkísérlem behatárolni és kontextusba helyezni ezt a kulturális hagyományt.¹ Majd négy magyar szerző által írt, az elmúlt hat évben megjelent self-help könyv szoros olvasásán keresztül próbálok meg rávilágítani a motivációs vagy önsegítő beszédmód jellegzetességeire, feltárni a személyiségfejlesztő üzenetek mögötti értékrendeket, és megérteni, hogy speciális szerkesztési gyakorlataival hogyan működik könyvként a self-help. Kritikai analízisem fókuszában két kérdés áll. Először is: milyen viszonyban áll a négy vizsgált szöveg világképe és retorikája a self-help nemzetközi hagyományaival? Másodsor: milyen írástechnikai, szerkesztési, argumentációs stratégiákkal próbálnak ezek a szövegek hatást elérni, cselekvésre ösztönözni?

A modern önfejlesztő kultúra

A műfajhoz – de nevezhetnénk írásmódnak vagy kiadói kategóriának is – kapcsolódó valamennyi definíció összegyűjtésétől eltekintve fontosnak tartom néhány jellemzőbb megfogalmazás kiemelését azért, hogy világossá váljon, miről beszél jelen tanulmány, amikor self-helpet emleget. Sandra K. Dolby átfogó, 300 művet elemző kutatásában így ír a műfajról: „A self-help könyvek olyan populáris nemfikciós könyvek, amelyek azzal a céllal íródtak, hogy felhívják az olvasó figyelmét a kultúránkban és világnézetünkben rejlő egyes negatív hatásokra, és egyúttal új