

Bene Adrián

POPULÁRIS KULTÚRA ÉS REFLEKTIVITÁS: A DISZTÓPIÁK HATÁSA A KRITIKAI GONDOLKODÁSRA

Absztrakt

A populáris kultúra (TV, zsánerirodalom, képregény, streaming sorozatok) befogadását szokás a Frankfurti Iskola gondolkodói (kultúripar) és Guy Debord (spektákulum) nyomán fogyasztásra serkentő, a kritikai gondolkodást megbénító „tömegkultúraként”, „spektákulumként” tekinteni. Nem feltétlenül ellentétes azonban a populáris kultúra a reflexióval, a kritikai gondolkodással. Erre hívják fel a figyelmet az eredetileg az irodalomban megjelent regénytípus, a disztópia különböző formái a mai populáris kultúrában. A 16-17. századi államelméleti utópiákhoz hasonlóan ezek esetében is a társadalmi kérdéseket állítja középpontba a fikció egy valóságosként (de a térben vagy az időben eltávolított), vagy – ritkábban – képzeletbeliként ábrázolt világban, azonban az ideális helyett elrettentő lehetőséget vázolva fel. Korunk új jelensége a disztópia önálló, transzmediális műfajjá válása, amely nem csupán egy globális válságtudat kifejeződése, de egyúttal a jövőbe vetített problémákon (társadalmi igazságtalanság, környezeti problémák, stb.) keresztül az ezek jelenvalóságára való ráébresztés funkcióját is betölti, a legszélesebb rétegek számára, a nem kultúrafogyasztó, illiterátus tömegeket is beleértve. A tanulmány a jelenséget az informális tanulás és a transzverzális kompetenciák kontextusában tárgyalja, a kritikai gondolkodás és a reflektivitás fejlesztésének lehetséges eszközeként. A disztópiák jellemző témáik (emberi jogi és bioetikai dilemmák, környezeti katasztrófa, kontrollálhatatlan technológiai fejlődés, tömegmanipuláció a médiában, fogyasztói társadalom és eldologi-asodás) révén alkalmasak arra, hogy széles körben tudatosítsák ezeket a veszélyeket.

Kulcsszavak: populáris kultúra; disztópia; reflektivitás; kritikai gondolkodás; informális tanulás; társadalomkritika

Bevezetés

Tanulmányunkban a populáris kultúra fogyasztását az informális tanulás és a transzverzális kompetenciák fejlesztésének kontextusában vizsgáljuk. Kiindulópontunk szerint a populáris kultúrának van legalább egy olyan jól körülírható területe, amelyben a befogadás szükségszerűen aktív, olyan értelemben, hogy az olvasó, néző az ábrázolt fikciós világ jellegzetességei, viszonyai alapján kritikai reflexiót hajt végre saját valóságos világának társadalmi és egyéb (környezeti) problémáit illetően. Az egyszerű szórakozási célú befogadás látszólag éppen ellentétes az ilyen reflexióval, a „fikcióba való belemerülés”¹, belefeledkezés, a kikapcsolódás a célja. (Jelentős részben ez alapján tekintik esztétikailag alacsonyabb rendűnek a „magas művészetnél”, sőt egyenesen károsnak, amint erről szó esik

¹ A fogalom azt az állapotot jelöli, amelyben a fikciós narratívák befogadójának figyelme a képzeletbeli világra mint „szövegvalóságra” irányul, szinte elfeledkezve saját valóságáról. Lásd erről: Ryan, 2001, pp. 89-171.

a következő fejezetben.) A disztópiáról beszélünk, amelyet ma már szokás külön „műfajnak” vagy „szubzsánernek” tekinteni (némi fogalmi hanyagsággal), amely megjelenhet különböző médiumokban (irodalom, televízió, streaming, film, videójáték, stb.²), azok különböző műfajaiban, hasonló tematikus és narratív jellemzőkkel. A disztópia befogadója azért szegi meg akaratlanul is, szinte automatikusan a „fikció egyezményt”³, és vonatkoztatja a fikciós világ „tapasztalatait” a saját valóságos világára, mert a kettő között egyértelmű a hasonlóság, és a problémák egzisztenciálisan érintik a befogadót (ha nem is közvetlenül, de mindenképp fenyegető módon). Kiindulópontunk annak az irodalomelméleti tételnek az elfogadása, miszerint a fikció képes nézeteink formálására, másként fogalmazva, saját világunkra érvényes tudás forrása lehet (anélkül, hogy bárki nyíltan didaktikusnak érezné).⁴ (Lásd a kérdésről Currie et al., 2024.) Természetesen nem minden olvasóra, nézőre hat egyformán egy- vagy több disztópia (érdeklődéstől, értékrendtől, intellektustól, nyitottságtól függően), a tétel gyenge verziója szerint azonban a lehetőséget a disztópiák ez esetben is megteremtik a saját valóságról való kritikai gondolkodásra azáltal, hogy felhívják a figyelmet, tematizálnak bizonyos jelenségeket (anélkül, hogy egy – valamilyen formában ideologikus – „üzenet”, „mondanivaló” illusztrációi lennének). Mindenesetre, a fikcióból származhat releváns tudás, ennek elsajátítását pedig tekinthetjük tanulásnak („learning from fiction”). A tanulás itt nem elsősorban ismeretek bővülését jelenti, hanem készségek és képességek („skills and abilities”) fejlődését (Currie et al., 2024, p. 6): a disztópia esetében például a társadalmi valóság bizonyos káros folyamatainak felismerését, ezek működési módjának megértését. Nem meggyőzésről, befolyásolásról van szó (ennek problémájával jelen írásban nem foglalkozunk): a disztópia esetében a reflexió révén kritikai látásmódunk, ítézőképességünk fejlődik. Vagyis a populáris művészet – ellentétben a Frankfurter Iskola szellemi hagyományának egyik alaptételével – nem feltétlenül pusztán „feloldódó szórakozás”, „tömegkultúra”, amely az eldologiasító „kultúripar” eszközeként megfoszt a koncentrációt, az elmélyültséget és végső soron a reflexió képességétől.

A jelenség leírásához tisztáznunk kell néhány alapfogalmat, egyrészt a kultúra egyes területeinek megítélése kapcsán (magas művészet, tömegkultúra, populáris kultúra, kultúripar, kultúrafogyasztás), másrészt a reflektivitás, a „kritikus gondolkodás”, illetve a „kritikai gondolkodás” kapcsán. Ezt követően tárgyaljuk a disztópia „műfaját” és tipikus témáit, valamint ezek összefüggését korunk globális fenyegetéseivel, társadalmi problémáival.

²Erről bővebben „A disztópia jellegzetességei” fejezetben.

³A fikcióba való belemerülésnek a feltétele a szerző (illetve implicit szerző) és az olvasó (illetve implicit vagy ideális olvasó) közötti hallgatolagos fikciós egyezmény, amely a fiktív világ valóságosságának játékos elfogadását jelenti. Ezt határozta meg Samuel Taylor Coleridge a hitetlenkedés szándékos és ideiglenes felfüggesztéseként (suspension of disbelief). A fogalom a 20. században logikai-szemantikai, nyelvészeti pragmatikai, kommunikációelméleti alátámasztással szemiotikai és irodalomelméleti alapfogalommá vált, többek között John Searle, Umberto Eco és Jean-Marie Schaeffer írásainak köszönhetően. A fogalom lényegéről illetve történetéről lásd: Eco, 1995, p. 105; Paige, 2023.

⁴Létezik ezzel ellentétes álláspont is, amely szerint a fikciós művek nem befolyásolják érdemben nézeteinket a valóságról (Dubourg & Baumard, 2024). Az általuk hivatkozott empirikus pszichológiai vizsgálatok azonban csupán azt cáfolják, hogy egyetlen mű hatása tartós változást képes okozni, ugyanakkor elismerik, hogy más kutatások igazolják a hatást, még ha ezeknél lehetséges is, hogy a korreláció nem jelent egyben ok-okozati összefüggést.

Tömegkultúra vagy populáris kultúra

A 20. század egyik legnagyobb hatású kultúraelméleti teorémája a tömegkultúra leértékelő szembeállítása az autentikus „magas művészettel”. Ennek elméletileg leginkább kidolgozott változata a Frankfurti Iskola gondolkodóinak, elsősorban Theodor Adornonak a „kultúriparra” vonatkozó kritikája. Nem feladatunk ennek a szerteágazó diszkurzusnak a részletes ismertetése, csupán emlékeztetünk néhány jellegzetes állításra a populáris kultúra és a társadalomkritikai reflektivitás kapcsolatára vonatkozóan. A fiatal Lukács György, Siegfried Kracauer és Walter Benjamin kapitalizmuskritikája és művészetelméleti észrevételei meghatározó hatással voltak Adorno fétiskarakter-elméletére, majd a Horkheimerrel közösen írt *A felvilágosodás dialektikájában* kifejtett kultúripar-konceptióra. A 20. század első harmadának német szellemi életében a szellemtudományos megközelítés és a társadalom, a történelem és a kultúra iránti érdeklődés a válság és a tömeg kérdéseiben kapcsolódott össze. A kapitalizmust és a polgári társadalom működésének leírása (Ferdinand Tönnies, Max Weber, Georg Simmel és mások által) adta az alapot a marxi kritikai nézőpont beépítéséhez. (Ez történik a fiatal Lukács György esetében is A regény elmélete, majd a Történelem és osztálytudat megírása idején, 1914 és 1923 között). Megjelenik az elnyomó gazdasági-politikai hatalommal szembeni autonómia és a társadalmi változás lehetőségének emancipatorikus szempontrendszere. Ezzel párhuzamosan, az új technológiák (mozi, hanglezet, rádió, majd később televízió) és kulturális színterek (jazz, revüszínház, zenés kabaré, stb) felbukkanásával Kracauer, Benjamin, Adorno megpróbálják ezek elméleti elemzését adni, részben szociológiai-társadalomkritikai, részben esztétikai szempontok alapján.

A tömeges fogyasztás és a megváltozott befogadói szokások a hagyományos, „magas” művészettel való összevetésben általában negatív értékelést eredményeztek a tömegkultúrával, populáris művészettel kapcsolatban (nem egységes az egyes szerzők terminológiája és álláspontja). A „későmodern” avagy a „posztmodernitás” a 20. század második felében fokozatosan meghaladottá tette ezt a szembeállítást. Megszokottá vált a populáris kultúra termékeinek, műfajainak (dalszöveg, krimi, sci-fi) beemelése a „komoly” művészetbe idézetek, utalások, poétikai megoldások, adaptációk formájában (Alain Robbe-Grillet, Umberto Eco, Michel Houellebecq és mások műveiben, hogy csak az irodalomre utaljunk itt). Megfigyelhető a költészet és a dalszövegírás hibridizációja (gondoljunk Bob Dylan irodalmi Nobel-díjára), a filozófiai és társadalomkritikai gondolatok legfőbb színtere az 1950-es évektől kezdődően a „komoly” science fiction (SF), amelynek újabb változatai (cyberpunk, biopunk) a populáris kultúra meghatározó, világképformáló alműfajai lettek. A marxista, illetve kulturális materialista kultúraelméletekben azonban a mai napig is megfigyelhető egyfajta ellenérzés, bár nem esztétikai, hanem társadalomkritikai előfeltevések alapján. A tömegkultúra mint a valóságot, az igazságot (a társadalmi kizsákmányolás kapitalista rendszerét) elfedő, és ezért káros illúzió, ideológiának minősül, elsősorban Theodor W. Adorno és a Frankfurti Iskola tevékenysége, a „kritikai elmélet” hatására.

Emlékeztetőül, a társadalmi és technológiai-mediális változások hatását a művészetre Siegfried Kracauer és Walter Benjamin kezdték először felmérni. Kiindulópontként, Ben-

jamin rámutatott, hogy az emberi észlelésmód változik, függ a társadalmi és technikai körülményektől; a művészet mibenlétét és befogadását is átalakítja a technikai sokszorosíthatóság megjelenése (Benjamin, 1969, 305-307). Benjamin ugyan a valódi műre jellemző egyedi aura elsorvadásáról, a tradíció megrendüléséről mint válságról beszél 1936-ban, ám ezt leíró módon teszi, legalábbis nem egyoldalúan: az új médiumokban felszabadító lehetőségeket lát, amennyiben a társadalmat (a tömegeket) újra közel hozza a művészet-hez, egyesítve a kritikai és élvező befogadást. Itt jelenik meg a művészet által igényelt koncentráció és a tömegek „feloldódó” szórakozásának (Zerstreuung) nagy hatású szembeállítás (Benjamin, 1969, 330-331). Ezek a gondolatok inspirálták Adorno-t, aki mély bizalmatlanságot és idegenkedést érzett a tömegkultúrával szemben. Az irtózat a fogyasztói társadalom eldologiasodott, önálló gondolkodásra képtelen, a kultúra területén is felszínes tömegembere láttán olyan élmény volt, amelynek magyarázatához nem csak a marxista perspektíva illeszkedett hézagmentesen, hanem egy, az európai filozófiában gyökerező esztétikai előfeltevés is. A marxi perspektíva itt elsősorban az ideológiakritikai szemléletet jelenti, amely szerint a kultúra (tágabban a „szellemi felépítmény”, később Louis Althusser marxista strukturalizmusában az „ideológiai államapparátusok”) kiválóan alkalmas tudatformáló eszköze a fennálló hatalmi viszonyok (elnyomás, kizsákmányolás) elrejtésének vagy igazolásának („apologetikus funkció”). Ez pedig különböző folyamatok (pl. az észlelésmód megváltozása, a fétisjelleg) révén felszámolja a változtatás lehetőségét, amivel egybecseng Luc Boltanski leírása a mai emancipatorikus szociológia feladatai kapcsán: „Azok az instanciák, amelyeknek egyszerre feladatuk, hogy meghatározzák, mi az, ami van, és fenntartsák a valóságot, e folyamatok révén próbálják meg a kritikát akadályozni, korlátozni, elhallgattatni, megfutamodásra készíteni, vagyis másképpen fogalmazva, elősegíteni, hogy a valóság kellőképpen robusztus legyen ahhoz, hogy a világot a legnagyobb mértékben lefedje, és megakadályozza, hogy ez utóbbi feltárulkozzon.” (Boltanski, 2021, p. 198) Adorno esztétikájának másik kiindulópontja az, hogy az antik filozofiaeszmény mintájára a művészi alkotás befogadójától kontemplációt, koncentrációt, reflexiót követel meg. Adorno a zenéből kiindulva konstatálja 1938-ban, hogy a tömegkultúra és fogyasztása („hogy kinek »tetszik« a kapós sláger”) meghaladottá teszi az ízlés fogalmát, a felelős művészetet mely „olyan kritériumokhoz igazodik, amelyek közel járnak a megismeréshez: ilyen az összhangzó és nem összhangzó, a helyes és a hamis” (Adorno, 1970, 227-228). Az intellektuális tevékenységet igénylő valódi („autonóm szándékú”) művészet („komoly zene”) befogadásával tehát a racionális értékelést nélkülöző, csupán „szórakozást, kellemességet és élvezetet” kínáló „könnyűzenét” állítja szembe (Adorno, 1970, 228-229). Adorno társadalomkritikai keretbe helyezi elméletét, amikor ennek hátterében a modern, kapitalista társadalom emberét tiltakozásmentes engedelmesség középpontba állításával és az autonóm gondolkodás hiányával jellemzi. A „választás és a felelősség szabadsága” (Adorno, 1970, 253) helyett a „kényszer-fogyasztás passzív állapota” (Adorno, 1970, 262) jellemzi a befogadót. Adorno itt látszatszerűségről beszél, egy másik írásában ezt ideológiának nevezi, a hagyományos marxi „hamis tudat” értelmében, amely elrejt a valóságos viszonyokat (Adorno, 1998, 50). Az eredmény elidegenedés, atomizálódás, amely a konformizmuson és az igazgatottságon keresztül megkönnyíti a hatalomnak, hogy fenntartsa kizsákmányoló uralmát. „Az egyéni gondolkodásra, véleményalkotásra,

ízlésítéletre képtelen, végletekig manipulálható személy jelenik meg a kapitalista társadalom embereként.” – foglalja össze Olay Csaba (Olay, 2015, 331). Ez lesz a Max Horkheimerrel közösen írt A felvilágosodás dialektikájában a „kultúripar”⁵ elemzésének (Adorno & Horkheimer, 1992, 147–200) alapgondolata: az autonómia és a reflexivitás felszámolása révén a kultúripar az uralom ideológiai eszközeként működik, becsapva a tömegeket. Adorno később, az 1960-as években a „konkretizmus” és a „káprázat” fogalmával fejezte ki, miben is áll a kapitalista rendszer fennmaradását szolgáló ideológiai funkció. A kultúripar jellegzetességei azt eredményezik, hogy végül mindent megváltoztathatatlan örök törvényszerűségnek tekintünk. Ennek meghaladása lenne a kritikai elmélet tulajdonképpeni feladata. (Weiss, 2016, 61)

Ez a gondolat él tovább a kortárs kultúrakutatásban Mark Fisher „kapitalista realizmus” (Fisher, 2021, 15-29) és „reflexív impotencia” (Fisher, 2021, 43-56) fogalmi révén. Fisher kapitalista realizmus alatt azt érti – Fredric Jameson nyomán –, hogy a fennállótól radikálisan eltérő társadalmi rendszer „elképzelése is a lehetetlennel vetekszik” (Fisher, 2021, 16). Mindezt éppen a disztópiák kapcsán írja, amelyek valaha „erre szolgáló képzeletgyakorlatok voltak” (Fisher, 2021, 16). Az ember gyermeke című film (amely egy regény adaptációja) kapcsán azonban kijelenti, hogy ez már „alternatív jövő helyett pusztán jelenünk hiperbolájával szembesít” (Fisher, 2021, 16). Az ezt követő fisheri eszmefuttatás minden értékét elismerve, le kell szögeznünk, hogy ez a kiindulópont a disztópia félreértéséről, az utópiával való összemosásáról tanúskodik. A „jelen hiperbolájával” szembesíteni: ez a disztópia alapvető poétikai jellemzője – amely alkalmas arra, hogy befogadóban a reflektivitás, a kritikai gondolkodás képességét fejlessze, és tudatosítsa a képzeletbeli jövőbe kivetített problémák létét a saját valóságos világának vonatkozásában.

A következőkben a disztópia kapcsán amellet érvelünk, hogy ez a „konkretizmus” vagy „reflexív impotencia” nem érvényes a „tömegkultúra” minden termékére, még azokra sem, amelyeknek elsődleges célja valóban a szórakoztatás. A disztópiának van kritikai potenciálja, ha ez nem is feltétlenül közvetlenül érvényesül, hanem a kritikai gondolkodás képességének fejlesztése révén. A továbbiakban a „valósi”, „magas” kultúrával ill. művészettel való szembeállítást feltételező, negatív értékítéletet hordozó „tömegkultúra” kifejezés helyett az értéksemleges és plurális „populáris kultúra” kifejezést használjuk.

A kultúrafogyasztás mint kulturális tanulás

Egészen más perspektívát kínál, ha populáris kultúra fogyasztását kulturális tanulásként értelmezzük. Ez módját tekintve személyes (nonformális vagy informális) tanulás, a fogyasztott kulturális termékek jellegéből és a fogyasztói attitűd szempontjából pedig ide tartozik nem csak az ún. művelődés, hanem az egyszerű szórakozás is (a kettő gyakran összekapcsolódik), amely utóbbinak színterei lehetnek a tágan értelmezett populáris kultúra intézményei, médiumai is. Ezek esetében a tudás, vagy kompetenciaelsajátítás olyan informális tanulásként valósul meg, amelyben a tanulás nem tervezett, hanem egyfajta járulékos haszon. Daniel Schugurensky tipológiáját (Schugurensky, 2000, 2-5) alapul véve

⁵ A szerzők az áruvá válást, az uniformizált termelést és fogyasztást hangsúlyozva a „tömegkultúra” helyett a „kultúripar” kifejezést használják.

az informális tanulásról (önirányító, véletlenszerű és a szocializáció során végbemenő „csendes” / „hallgatólagos” informális tanulás), az általunk vizsgált jelenség a véletlenszerű tanulással kapcsolható össze. A befogadó nem tanulási céllal fogyasztja a populáris kultúra egy termékét, azonban a disztópia hatására tudatosulnak benne saját társadalmának bizonyos ellentmondásai, veszélyei, igazságtalanságai, ennek hatására pedig gyakorlatot tesz szert a kritikai reflexió terén (aminek ugyan nem feltétlenül van tudatában, ennyiben a folyamat rokonítható az értékek, attitűdök, képességek észrevétlen elsajátításával, és az így kialakuló hallgatólagos tudással).

Megközelítésünk szempontjából elsősorban a legalább részben narratív művészetek, műfajok, médiumok (színház, film, televízió, irodalom, képregény, videójáték) relevánsak, mivel ezek képesek egy olyan elképzelt világ részletes megalkotására, amely viszonyba állítható a befogadó valóságos emberi és társadalmi helyzetével, viszonyaival. Enélkül erkölcsi, politikai, társadalmi vagy környezeti problémák nem, vagy csak részlegesen artikulálhatók, így ezek reflexiójára sem nyílik tér, tehát a kritikai gondolkodás kérdése sem vethető fel. Tegyük hozzá, a fikciós történeteknek nem kell realista módon hasonlítaniuk saját tapasztalati világunkra, az analogikus következtetések levonásához elegendő alap a világszerűség (de ez lehet egyértelműen fantasztikus világ is).

Jelen tanulmányban a tanulás nem ismeretek elsajátítását jelenti, hanem transzverzális kompetenciák fejlődését. Az informális tanulás, a kritikai gondolkodás és a reflektivitás kapcsán szükséges a fogalmak tisztázása, hiszen a szakirodalom és az Európa Tanács ajánlásai terminológiailag nem egységesek. Az informális tanulásnak nincs egységes meghatározása, értékelését illetően is megoszlanak a vélemények (Cameron – Harrison, 2012, 282-283). A tanulás körülményeit, tervezettségét és szándékoltságát tekintve viszonylag egyértelműen elkülöníthetjük a formális, nonformális és informális tanulást, annak tárgyát, eredményét illetően azonban nem ilyen egyértelmű a helyzet. A gyakorlati tudás, személyes tudás, hallgatólagos tudás hangsúlyozása előtérbe állítja az értékeket, készségeket és képességeket, azonban a felnőttkori tanulás kapcsán a munkahelyi szempontból hasznos soft skillekről esik általában szó – az ennél elvontabb reflektivitás, kritikai gondolkodás kevésbé kerül szóba. Az említett, közvetlenül hasznosítható soft skillek sorában szokás említeni a kritikus gondolkodást (critical thinking), ám ezt ilyenkor az analitikus-szintetikus gondolkodás képességeként, problémamegoldó képességként, illetve az elemzés és értékelés képességeként határozzák meg (lásd pl. Hai Yue – Gatbonton, 2023), miközben a szónak van egy ennél általánosabb jelentése, ami összefügg a társadalmi-állampolgári tudatossággal, az emberi jogokkal és a demokratikus értékekkel. Ez megjelenik az Európa Tanács ajánlásaiban is a felnőttkori tanulással kapcsolatban, amikor transzverzális kompetenciaként van szó a „kritikus gondolkodásról” (ez a hivatalos magyar fordítás). A magyar nyelvben létezik azonban a „kritikai gondolkodás” szókapcsolat, ami magában foglalja a társadalmilag tudatos, kritikai attitűdöt – ezért a jelen tanulmányban ezt a kifejezést használjuk.

Az Európa Tanács 2018. május 22-i ajánlása az egész életen át tartó tanuláshoz szükséges kulcskompetenciákról kimondja: „Gyorsan változó társadalmunkban minden korábbinál fontosabbak az olyan készségek, mint a problémamegoldás, a kritikus gondolko-

dás, az együttműködési képesség, a kreativitás, a számítógépes gondolkodás és az önszabályozás.” (2018/C 189/01, 2) Az ajánlás hangsúlyozza az informális tanulás jelentőségét: „A nem formális és az informális tanulás fontos szerepet tölt be az alapvető interperszonális, kommunikációs és kognitív készségek fejlesztésének támogatásában, ideértve többek között a kritikus gondolkodást, az elemzőkészséget, a kreativitást, a problémamegoldást és az ellenálló képességet, amelyek a fiatalok számára megkönnyítik a felnőttkorba, valamint az aktív polgári szerepvállalás és a munka világába való átlépést.” (2018/C 189/01, 3) A dokumentum nyolc kulcskompetenciát határoz meg, amelyeknek alapjául szolgálnak az olyan „készségek”, mint a kritikus gondolkodás, a problémamegoldás, a csapatmunka, a kommunikációs és tárgyalási készségek, az elemzőkészség, a kreativitás és az interkulturális készségek (2018/C 189/01, 7). A „kritikus gondolkodás” itt világosan meg van különböztetve a problémamegoldási és az elemzési készségektől, azonban mint alapképesség szerepel, tehát általánosabb értelemben, mint az általunk a disztópiák kapcsán tárgyalt „kritikai gondolkodás”, illetve „reflexivitás”. A „kritikai gondolkodás” fogalmának tisztázatlanságát jelzi, hogy az Ajánlásban egyes kulcskompetenciáknál képességként (személyes-szociális-tanulási) vagy készségként (állampolgári, vállalkozói), másoknál attitűdként (írás-olvasási, digitális, matematikai-természettudományos kompetencia) jelenik meg.

Az általunk használt „kritikai gondolkodás” kifejezés jelentése közvetlenül érintkezik a „reflektivitás” fogalmával, amely szintén sokféle értelemben használatos, így pontosításra szorul. Reflektivitás alatt olyan kritikus elemző attitűdöt értünk, amely magában foglalja a saját helyzetünk, meghatározottságaink, értékrendünk, világképünk, stb újragondolásának, megkérdőjelezésének, a nézőpontváltásnak a képességét is. John Dewey szavaival: „mindenféle nézet vagy feltételezett tudás aktív, kitartó és körültekintő megfontolása úgy, hogy megvizsgáljuk alapvetéseit, és mindazokat a következtetéseket, amelyek folynak belőle.” (Kimmel, 2006, 35) Szokás ezen belül az önreflexióra helyezni a hangsúlyt, valójában azonban a helyzetértékelés legalább annyira fontos összetevője a reflektív attitűdnek. Ez az aspektus megjelenik a pedagógiai szakirodalomban is, miszerint a reflektivitás „a gondolkodás formálója, a tapasztalatok szervezése és újjászervezése egy adott szituáció értelmezése kapcsán” (Szivák, 2014, 13). Szivák a reflektív gondolkodás elméleti modelljeit és szintjeit áttekintve tárgyalja a dialektikus, illetve kritikai reflexió szintjét (Van Manen, Liakopoulou és Valli nyomán), amelyek lehetővé tesznek egy általánosabb, nem szakmai (ez esetben pedagógiai) megközelítést, beemelve a társadalmi, morális, politikai szempontokat, az esélyegyenlőséget, a társadalmi igazságosságot (Szivák, 2014, 20-21). Értelmezésünkben a „kritikai gondolkodás” nem csupán „kritikus gondolkodás”, hanem magában foglalja a „reflektivitás” társadalmi-morális irányultságát, beleértve mind a saját nézőpontra (értékekre, előítéletekre) vonatkozó önreflexiót, mind a társadalmi viszonyokra, globális problémákra vonatkozó kritikai reflexiót (vö. D’Cruz et al., 2007). A reflektivitás nem feltétlenül jelent kritikai reflexiót, utóbbinak is különböző kontextusai és szintjei lehetnek, ezek közül a makroszintű „emancipatorikus reflexió” értelmében vett gyakorlat kapcsolódik össze a kritikai gondolkodással (lásd erről: Coburn – Gormally, 2017, 112-113). Ilyen értelemben beszélünk itt kritikai reflexióról, amelynek gyakoriságával egyenesen arányosan fejlődik az egyén kritikai gondolkodása.

A disztópia jellegzetességei

A disztópia fogalma elméletileg különböző esztétikai, műfajelméleti, történelemelméleti megközelítések gyűjteménye inkább, mintsem egyértelmű konszenzus alapján használt terminus. A disztópiát manapság a populáris kultúra egyik zsánereként szokás emlegetni (filmekben, képregényben, videójátékokban, szórakoztató irodalomban), amelynek azonban szépirodalmi példái is ismertek (Orwell 1984 című regénye például jelképpé, kulturális ikonná vált). Korábban azonban elsősorban az irodalomtudományi beszédmódban jelent meg, az utópia műfajának (valójában pontosabb lenne a regény műfajának egyik típusáról beszélni) ellentétes alváltozataként, negatív utópia vagy antiutópia néven. A science fiction (SF) irodalom elméleti tanulmányozásával kezdődően megjelentek az „alternatív irodalom” és a „spekulatív fikció” gyűjtőkategóriák, amelyek szerzőnként különböző osztályozással foglalják magukban a fantasztikus irodalom különböző műfaji változatait (lásd erről Baka, 2019, 78-79; Domokos 2019; Bárány, 2022).

Az eltérő kategorizálások ellenére egy alkotás disztópikus jellegének egyértelmű felismerése nem okoz nehézséget. Ez alapján a disztópia alapvető kellékei és műfaji logikája röviden összefoglalható. Először is narratív alkotásnak kell lennie (ideértve az interaktív történetalakítást is a videójátékokban), amelynek története olyan világban játszódik, amely viszonyba állítható a befogadó saját valóságos életvilágával. A disztópia osztozik az SF alapvető jellegzetességében, amennyiben – Darko Suvin megfogalmazásában – „feltételezi egy idegen, kovariáns koordinátarendszer és szemantikai mező lehetőségét” (Suvin, 1972, 45) (ezt persze elmondhatjuk az alternatív történelmi regényekről is). Ez a világszerűség az olvasót körülvevő társadalmi vagy globális problémák megjelenítését szolgálja, azok kivetítésével egy elképzelt jövőbeli (esetleg múltbeli) történetvilágba, vagy a fantasy műfajra jellemző varázslatos mesevilágba. Mindenesetre, a valóság és a fikciós univerzum között világosnak kell lennie az analógiának legalább egy – szerkezeti vagy tartalmi – szempontból. Suvin ezt az az extrapoláció („direkt modellezés”), illetve az analógia („indirekt modellezés”) követelményeként határozta meg, vagyis olyan kritikus megismerési modell, parabola alkotásaként, amely független gondolkodásra ösztönöz (Suvin, 1972, 50). Lapis József megfogalmazásában (többnyire) szatíráról van szó: „létező társadalmi praxisok ironikus, felnagyított, átkontextualizált miméziséről, gyakorta (implicit vagy explicit) morális kritikájáról” (Lapis, 2020, 52). Suvin a SF műfajt határozottan összekapcsolja a kritikai szellemmel, a megismerés szándékával, amely az utópiák és ellenutópiák jellemzője – szemben az olyan fantasztikus műfajokkal, mint a tündérmese vagy a rémtörténet. Előbbi esetében nincs kapcsolat a valóságos világ törvényei és a képzeletbeli világ között (amelyet menekülésnek, pótvilágnak tekint), utóbbi esetében pedig az empirikus világ törvényeinek öncélú tagadását látja (Suvin, 1972, 47). Hasonló megfontolásból zárja ki műfajilag a SF területéről az úroperetteket, amelyek ugyan egy elképzelt jövőben játszódnak, de tündérmesévé sülyednek vissza, sematikus cselekményükkel és szereplőkkel (Suvin, 1972, 47). „A XX. században az SF az antropológiai és kozmológiai gondolkodás szférájába jutott, diagnózis lett belőle, figyelmeztetés, felhívás megértésre és cselekvésre és — a legfontosabb — a lehetséges alternatívák föltérképezése.” (Suvin, 1972, 50) Suvin tétele alapján mondhatjuk azt is, hogy valójában csak az utópisztikus és disztópikus művek felelnek meg e műfaji kritériumoknak, kritikai szándékuk miatt. Ezzel az azonosítással

cseng egybe az a megközelítés, amely szerint *„Az SF az uralkodó gondolkodásformákat állandóan megkérdőjelező szövegegyüttesként, az alternatív valóságok/világok irodalmaként, a lehetséges jövők és társadalmak kísérleti terepeként alkalmat ad(hat) a szemléletváltásra, korlátaink felismerésére, a társadalomkritikára, kritikai gondolkodásra, a szkepszis gyakorlására.”* (Domokos, 2019, 67)

Ez a műfajba kódolt, a befogadótól elvárt reflexió saját világára az, amely a jelen tanulmány megközelítésében a disztópiát eszközzé teszi annak az autonóm, kritikai gondolkodásnak a fejlesztésében, amelyet a kritikai elmélet képviselői szerint leginkább a populáris kultúra fenyeget. A reflexió és az autonóm értékelés a disztópia esetében azonban nem a „magas” művészet ízlésfogalmán alapul, ebben az esztéticista megközelítésben a populáris kultúra legtöbb darabja valóban nem művészet, nem a formai kifinomultság és nem a szépség vagy a „tulajdonképpeniség”, „a létező létének feltárása” (vö. Heidegger, 1988) a lényege. Közelebb áll a filozófiai meséhez (ahogyan Suvin is utal rá), a filozófiai gondolatkísérlethez, ahogyan erről a SF olyan prominens alkotói is vallottak, mint Philip K. Dick és Stanislaw Lem (vö. Domokos, 2019, 62-63). Ennek a társadalmi látszatokat, veszélyeket leleplező, egyfajta igazságot felmutató funkciónak a hatása túlmutat kikapcsolódáson, a „feloldódó szórakozáson”, hiszen hatással van (vagy legalábbis: hatással lehet) a valóság megítélésére. Nem túlzás szubverzív, emancipatorikus potenciálról beszélni, bár egyesek szerint ez éppen hogy feszültségevezetés, amely valójában ideologikusan megszilárdítja a rendszert (Domokos, 2019, 67). A művek hatása és a potenciális társadalmi változások közötti áttételes összefüggés helyett azonban talán érdekesebb az autonómia alapjaként a kritikai gondolkodást (és a disztópiák erre gyakorolt pozitív befolyását) vizsgálni.

Társadalmi és globális problémák reflexiója a disztópiában

A disztópia kritikai potenciálját elsősorban azok a témák adják, amelyek hidat képeznek a fikciós világ és a befogadó saját valósága között. Ezek hagyományosan társadalmi problémák: kezdetben a politikai elnyomás, a gazdasági kizsákmányolás és az ideológiai (politikai vagy vallási) manipuláció, később a társadalmi igazságosság kérdéseivel kapcsolódva egyre inkább az emberi jogok rendszerszintű megsértése, a diszkrimináció számos változata is előtérbe került. Az 1950-es évek amerikai science fiction írásaiban már nem ritka a fogyasztói társadalom kritikája, a reklámok általi manipuláció és az öncélú fogyasztás, illetve felhalmozás bemutatása. Az 1980-as évektől pedig egyre inkább megjelennek a disztópiák tematikájában is a környezeti fenntarthatósági problémák és a technológiai fejlődés veszélyei (mesterséges intelligencia, biotechnológia). Korunk olyan népszerű (irodalmi, majd film vagy sorozat formájában sikeres) disztópiái, mint A szolgálólány meséje vagy Az éhezők viadala a globális kapitalizmus neoliberais értékrendje elé tart tükröt, felhívva a figyelmet a rendszerszintű kizsákmányolás mellett az esélyegyenlőség hiányának és a társadalmi kirekesztésnek a fenyegető következményeire (Joseph, 2016), valamint a felügyeleti társadalom biopolitikai logikájára (Brost, 2016).

A fikciós univerzumok ezen vonásai nem csupán referenciális vonatkozásuk révén válnak ki a befogadóból kritikai reflexiót, hanem általánosabb, filozófiai reflexió gyakorlására is alkalmat adnak (az ilyen tekintetben „laikus” olvasónak/nézőnek). A disztópiákban ábrázolt problémák ugyanis a filozófia és az etika alapkérdéseivel kapcsolódnak össze

Egyértelműen bioetikai-biopolitikai kérdések merülnek fel a: biotechnológia, az eutanázia (illetve az asszisztált öngyilkosság), a népességszabályozás, a transzhumán jelenségek, technológiai megoldások kapcsán. Az etika alapkérdései, hogy mi ad értelmet az életnek, mi a boldogság, illetve a jó élet. A filozófiai antropológia körébe tartozik annak meghatározása, hogy mi is az ember, mi tesz emberré, milyen (érték)különbséget jelent ez más élőlényekhez, életformákhoz képest. A környezetünkkel való kölcsönhatással, az ökoszféra megóvásával kapcsolatos emberi felelősség az ökofilozófia alaptémája. Tudományfilozófiai szempontból is érdekes a tudományos-technológiai fejlődés veszélyeinek kezelése, nem függetlenül egyes társadalomfilozófiai, politikafilozófiai kérdésektől (elsősorban a szabadság kapcsán).

Számtalan példát találhatunk ilyen és hasonló kérdések felvetésére a hagyományosan „magas” művészetnek elfogadott alkotások mellett a populáris kultúra különböző területein, kifejtett formában elsősorban a narratív jellegű médiumokban: az irodalomban, a filmben, a sorozatokban, a képregényekben és a videójátékokban. Az olyan klasszikus példák mellett, mint Aldous Huxley-nak a társadalmi tervezésről, az uniformizálásról és a kasztrendszerrel szülő Szép új világa, George Orwell-nek a totális politikai elnyomásról, ellenőrzésről és ideológiai indoktrinációról adott víziója az 1984-ben, vagy éppen Ray Bradbury *451° Fahrenheitje* a gondolat szabadság felszámolásáról, közismertek a technológiai fejlődés veszélyeit, a bürokráciát és a szabadságtól való megfosztást tematizáló filmek, mint a *Terminátor*, a *Brazil*, a *Mátrix*. A 20. században elsősorban a science fiction területén elterjedt disztópikus világépítés az elmúlt két évtizedben népszerű lett a – műfajilag egymással és a sci-fivel gyakran keveredő – posztapokaliptikus víziókban (*Mad Max*; *Waterworld*; *Az út*) és az ökológiai katasztrófa-filmekben (*Holnapután*; *Csillagok között*; *Snowpiercer*). Külön kategóriát alkotnak azokat a disztópikus képregényeket is, amelyek a megfilmesítésnek köszönhetően tettek szert világszerte ismertségre (*Judge Dredd*; *Watchmen*; *The Boys*, stb). Szintén adaptációként, egy-egy regény alapján készített sorozatként vált népszerűvé *A szolgálólány meséje*; *Az ember a Fellegvárban*; a *Csúfok*. Az ifjúsági (young adult) irodalomban az egyik legnépszerűbb zsánerként tartják számon a disztópiát, a goodreads.com oldal jelenleg több, mint 1700 ilyen angol nyelvű regényt tart számon. Lois Lowry, Suzanne Collins, James Dashner, S. J. Kincaid, Marie Lu, Veronica Roth és Paolo Bacigalupi könyvei magyar nyelven is nagy sikert arattak az elmúlt másfél évtizedben. Ugyanez érvényes a fiatalok szabadidő-eltöltésében egyre meghatározóbb szerepet betöltő videójátékokra (*Ghost in the Shell*; *Rise of the Robots*; *Matrix*; *Resistance*; *BioShock*; *Blade Runner 2033*; *Deus Ex*; *République*; *The Last Worker*, stb), amelyek gyakran népszerű filmek, sorozatok, képregények adaptációi. Médiumtól és műfajtól függetlenül érvényes ezekre, hogy a befogadó számára a disztópiák cselekményelemei, viszonyai könnyen felismerhetően saját korunk problémáit tükrözik. Ennek óhatatlan felismerése önmagában reflexió, amely lehetőséget ad a magasabb szintű, kritikai reflexióra, távlatilag a kritikai gondolkodás (ki)fejlődésére – egyfajta szándékolatlan, informális, kulturális tanulás útján.

Összegzés

A disztópiák befogadói természetesen nem egyformán tájékozottak, és nem ugyanazon a képességszinten helyezkednek el (már csak életkorukból adódóan sem) a reflektivitás és a kritikai gondolkodás tekintetében, ezért egyesek számára a disztópiák jelentik az első alkalmat a társadalmi vagy globális problémák tudatosítására, az azokon való gondolkodásra, mások számára ezek ebben a formában triviálisak. Mindenesetre valószínű, hogy a disztópiák sokak számára lehetőséget teremtenek a problémák ténye mellett összefüggések, okok és következményeket felismerésére, akár előítéletekről van szó, akár társadalmi igazságtalanságról, környezeti problémákról, vagy bioetikai dilemmákról. Ezáltal erősödik a kritikai gondolkodásra való képessége, ez a világhoz való viszonyulásának, attitűdjének részévé válik (reflektivitás). A disztópia szatirikus-fantasztikus jellege valójában rokon a Mihail Bahtyin által leírt népi kultúrával szubverzív és emancipatorikus jellegét tekintve. A saját korunk társadalmára, működésének diszfunkcionalitására való ráismerés a disztópiában ugyanazt a szerepet tölti be a mai populáris kultúrában, mint a középkori és reneszánsz népi kultúrában a karnevál és a groteszk. A disztópiára is érvényes Bahtyin megállapítása, miszerint a karneválon a hierarchia felfüggesztése (Bahtyin, 2002, 18), a szerepek megcserélődése és az átváltozások „a dolgok viszonylagosságában való vidám gyönyörködéshez, az azonosság és az egyértelműség jókedvű tagadásához, a dolgok önmagukkal való bárgyú egybeesésének elutasításához kapcsolódik” (Bahtyin, 2002, 50). Hasonlóképpen, a népi nevetéskultúrában a „groteszk realizmus” mindig „lefokozás” (Bahtyin, 2002, 29-31), „a fonákság, a visszájára fordítás logikája működik” (Bahtyin, 2002, 442). A groteszkhez szorosan kapcsolódik a szatíra mint „elvont tendencia szolgáltatába fogott groteszk” (Bahtyin, 2002, 74) „ellenzéki jellegű” (Bahtyin, 2002, 115). Minden esetben a rendnek és változhatatlanságának megkérdőjelezéséről van szó, leleplezésről, az igazság felmutatásáról. A disztópia nem kizárólag a fikcióban ábrázolt jelenségek és a valóság állapota közötti konkrét párhuzamok révén képes a fennálló kritikájának közvetítésére. Fontosabb ennél, hogy azt a látásmódot, attitűdöt fejleszti, amely szükséges kritikai reflexióhoz, tágabban a kritikai gondolkodáshoz, és amely nélkül társadalmi, demokratikus tudatosság, társadalmi részvételiség, aktív polgári szerepvállalás nehezen képzelhető el.

Irodalomjegyzék

- Adorno, T. W. (1970). Fétis-karakter a zenében és a zenehallgatás regressziója. Ford. Horváth Henrik. In T. W. Adorno, *Zene, filozófia, társadalom* (pp. 227-274). Gondolat Kiadó.
- Adorno, T. W. (1998). Előadás a líráról és a társadalomról. Ford. Hegyessy Mária. In T. W. Adorno, *A művészet és a művészetek* (pp. 48-62). Helikon Kiadó.
- Adorno, T. W. & Horkheimer, M. (1992). *A felvilágosodás dialektikája*. Ford. Bayer J., Geréby Gy., Glavina Zs. & Vörös T. K. Atlantisz Kiadó.
- Bahtyin, M. M. (2002). *François Rabelais művészete, a középkor és a reneszánsz népi kultúrája. Rabelais és Gogol. A szó művészete és a népi nevetéskultúra*. Osiris Kiadó.
- Baka, P. (2019). A kontrafaktumok zsáneregenealógiája és angolszász alfái. *Opus*, 11(6), 77-86.
- Bárány, T. (2022). Spekulatív fikció, határmunkálatok, műfaji olvasás. *Studia Litteraria*, 61 (3-4), 175-197.
- Benjamin, W. (1969). A műalkotás a technikai sokszorosíthatóság korszakában. In W. Benjamin, *Kommentár és prófécia* (pp. 301-334). Gondolat Kiadó.
- Boltanski, L. (2021). *A kritikáról. Az emancipáció szociológiájának vázlata*. Ford. Fáber Ágoston. L'Harmattan Könyvkiadó.
- Brost, M. (2016). Who Are You When No One's Watching? The Hunger Games, Surveillance and the Search for Self. In L. M. Demerjian (Ed.), *The Age of Dystopia: One Genre, Our Fears and Our Future* (pp. 91-100). Cambridge Scholar Publishing.
- Cameron, R. – Harrison, J. L. (2012). The interrelatedness of formal, non-formal and informal learning: Evidence from labour market program participants. *Australian Journal of Adult Learning*, Volume 52, Number 2, 277-309.
- Coburn, A. – Gormally, S. (2017). Critical Reflexivity. *Counterpoints*, Vol. 483: Communities for Social Change: Practicing Equality and Social Justice in Youth and Community Work, 111-126.
- Currie, G. et al. (2024). Learning from fiction. In A. James, A. Kubo & F. Lavocat (Eds.), *The Routledge Handbook of Fiction and Belief* (pp. 126-138). Routledge.
- D'Cruz, H. – Gillingham, Ph. – Melendez, S. (2007). Reflexivity, its Meanings and Relevance for Social Work: A Critical Review of the Literature. *British Journal of Social Work*, 37(1), 73-90.
- Domokos Á. (2019). Világgyár: SF-világépítés és -rekonstruálás irodalomórán. *Anyanyelvi Kultúrákövetítés*, 2(2), 58-96
- Dubourg, N. & Baumard, N. (2024). Do fictions impact people's beliefs? A critical view. In A. James, A. Kubo & F. Lavocat (Eds.), *The Routledge Handbook of Fiction and Belief* (pp. 141-158). Routledge.
- Eco, U. (1995). *Hat séta a fikció erdejében*. Ford. Gy. Horváth L. & Schéry A. Európa Kiadó.
- Fisher, M. (2021). *Kapitalista realizmus*. Ford. Tillmann Ármin – Zemlényi-Kovács Barnabás. Napvilág Kiadó. Második, javított kiadás.
- Hao Yue – Gatbonton, R. R. (2023). Critical Thinking on Soft Skills Development of College Students. *International Journal of Current Research*, 15(9), 25865-25872. DOI: <https://doi.org/10.24941/ijcr.45989.09.2023>
- Heidegger, M. (1988). *A műalkotás eredete*. Ford. Bacsó Béla. Európa Kiadó.
- Joseph, T. W. (2016). Victims of Global Capitalism in Margaret Atwood's Dystopian Imaginary. In L. M. Demerjian (Ed.), *The Age of Dystopia: One Genre, Our Fears and Our Future* (pp. 35-46). Cambridge Scholar Publishing.
- Kimmel, M. (2006). A tanári reflexió korlátai. *Pedagógusképzés*, 4(3-4), 35-49.
- Lapis J. (2020). Kontroll és bõr. Nyelvi és testi idegenség néhány kortárs disztópiában. *Prae*, 052, 48-54.
- Olay Cs. (2015). Benjamin és Adorno vitája a tömegkultúráról. In Fehér M. I. et al (Eds.), *„Vitában egymással”: Filozófusok disputái, kontroverziái* (pp. 317-340). L'Harmattan Kiadó.

Paige, N. D. (2024). The “willing suspension of disbelief”. The long history of a short phrase. In A. James, A. Kubo & F. Lavocat (Eds.), *The Routledge Handbook of Fiction and Belief* (pp. 28-40). Routledge.

Ryan, M.-L. (2001). *Narrative as Virtual Reality*. The Johns Hopkins University Press.

Schugurensky, D. (2000). The Forms of Informal Learning: Towards a Conceptualization of the Field. WALL Working Paper No. 19. <https://utoronto.scholaris.ca/server/api/core/bitstreams/2d91687e-a45f-4e36-9666-cd78356ee49c/content> Letöltés dátuma: 2025. február 17.

Suvin, D. (1972). A science fiction műfaj poétikája. Ford. Sz. Zehery Éva. *Helikon*, 18(1), 143-154.

Szivák J. (2014). *Reflektív elméletek, reflektív gyakorlatok*. ELTE Eötvös Kiadó.

Weiss J. (2016). A felvilágosodás dialektikájától a későkapitalizmus kritikai elméletéig. *Magyar Filozófiai Szemle*, 60(4), 50-69.

Hivatkozott dokumentumok

2018/C 189/01 = A Tanács ajánlása (2018. május 22.) az egész életen át tartó tanuláshoz szükséges kulcskompetenciákról. Az Európai Unió Hivatalos Lapja, 61. évf, C 189, 2018. június 4, 1-13.