



Csönge Tamás

A végidőktől az idők végéig

Beletörődés, nosztalgia és prezentizmus a kortárs popkultúrában

Absztrakt: A tanulmány azt vizsgálja, hogy miként alakult át a történetiséghez és a jövőhöz való viszony a 21. század populáris kultúrájában, különös tekintettel az időbeliség társadalmi vetületeit tematizáló fősodorbéli műfaji film narratíváira. A szerző többek között François Hartog prezentizmus-elméletére, Hans Ulrich Gumbrecht szimultaneitás-fogalmára, Eva Horn ökológiai katasztrófa-ábrázolásokról szóló könyvére, Fredric Jameson munkáira és Vivian Sobchacknek a sci-fi mitologizálódásával kapcsolatos elképzeléseire támaszkodva amellett érvel, hogy a kortárs popkultúra domináns folyamatai már nem alternatív jövőket gondolnak el, hanem a jelen újrendezésére és a múlt esztétikai újrahasznosítására épülnek, ami a történetiség és a társadalmi képzelőerő válságának fontos kulturális tünete. A szöveg következtetése szerint a jelenkor absztrakt és bénító világvége-állapotának feszültségét oldani kívánó hollywoodi elbeszélésekben a kollektív cselekvés lehetőségei egyre ritkábbak és szűkebbek, azokat felváltják a stagnálás, a beletörődés és a nosztalgia alakzatai, miközben a retrokultúra, a franchise-logika és a multiverzumok térnyerése ugyanazt a globális tendenciát, az idő tériesülését és az oksági gondolkodás fellazulását tükrözik.

Kulcsszavak: történetiség, prezentizmus, nosztalgia, időutazás, sci-fi.

 ORCID: 0009-0000-6369-3981

„Alvin Toffler a Jövősokkra figyelmeztetett minket, de vajon ez most a Jövőfáradtság? Az elmúlt évtizedben mindhárom sci-fi-kritikus, akire figyelek, óvatosan kijelentette, hogy a Jövőnek vége. [...] Valójában szerintem ők a nagybetűs Jövőről beszélnek, amelynél az én életemben már már kultusza volt, ha nem is vallása. A korombeliekkel a nagybetűs Jövő kultúrájának termékei vagyunk. Minél fiatalabb vagy, annál kevésbé vagy ennek a terméke. Ha ma tizenöt éves vagy, gyanítom, hogy egyfajta végtelen digitális Mostban élsz, egy időtlen állapotban, amehet az egyre hatékonyabb közösségi memóriakiégésztőink tesznek lehetővé. [...] A nagybetűs Jövő – legyen az akár egy kristályváros a dombon, akár egy radioaktív, nukleáris háború utáni pusztaság – már nincs többé. Előttünk csupán... még több dolog áll. Események.”
/William Gibson, 2010/¹

„Az emberek azt hiszik, hogy az idő szigorú haladás okától az okozatig. Holott non-lineáris, nem szubjektív szempontból nézve valójában egy nagy gömb. Egy gomolygó, összevissza... katyvasz.”
/a Tizedik Doktor a *Ki vagy, Doki?*-ban/²

„A Vissza a jövőbe egy rakás baromság?”
/a Hangya a *Bosszúállók: Végjáték*-ban/³

¹ A saját fordítású idézet Gibsonnak egy 2010-es, a BookExpo America rendezvényén elhangzott beszédéből származik, amit aztán később blogján is publikált. Gibson, William: Future Fatigue. URL: https://www.godreads.com/author_blog_posts/782736-book-expo-america-luncheon-talk, 2026-08-02.

² *Ki vagy, Doki?* (Doctor Who, 2005–), 3. évad, 10. epizód. (r. Hettie MacDonald)

³ *Bosszúállók: Végjáték* (*Avengers: Endgame*, Anthony Russo és Joe Russo, 2019)

Bevezető

A *Strange Days – A halál napja* (*Strange Days*, Kathryn Bigelow) című 1995-ös cyberpunk filmben hangzik el a következő monológ 1999. december 30-án Tom Sizemore karakterétől, Max Peltiertől, mintegy poénként odavetve a film főhősének egy bárban: „Tudod-e miből gondolom, hogy vége a világnak? [...] Mert már minden megtörtént, tudod? Volt már itt mindenféle zene, mindenféle kormányzat, érted? Ocsmány frizurák, émelyítő rágógumi aromák, meg reggeli zabpelyhek. Mindenféle szarság megvolt már. Mit tudunk még kitalálni? Mi jöhetne még újabb ezer év alatt? Én mondom, hogy vége van, kifújtunk.”⁴ A karakter egy TV-ben szónokló mozgalmár szavaira reagál, aki azt állítja, hogy Los Angeles városának inkompetens politikai vezetése kudarcot vallott, „mert a rendőrség, katonai erő a saját népe ellen fordult. Mindannyian rendőrállamban élünk. A polgármester meg a jegyző a városházán nyomtatják a hülye programjait, de azok nem működnek. [...] Közeleg végre egy új kor. [...] Ránk virradt végre egy jobb kor. A történelem most véget ér és újrakezdődik. Éppen most. Éppen itt.” Az aktivista és Max tulajdonképpen az idő régebbi és újabb „rezsimjének” szócsövei. A politikai aktivista által képviselt modern, nagy társadalmi változásokon, hatalmi átrendeződéseken, vagyis progresszió alapuló, dialektikusnak nevezhető történelemszemlélettel szemben Max azt vallja, hogy a vég nem egy konkrét ökológiai katasztrófát, globális háborús konfliktust, vagy az emberiség kihalását jelenti, hanem egy komplex kulturális, szellemi, társadalmi válság elhúzódó, nyomasztó állapotát, amelyben a totális elnyomásról vagy a teljes pusztulásról fantáziálni is elviselhetőbb, mint szembenézni a jelen és a jövő kilátástalan egyformaságával. Az ezredforduló szimbolikus eseményét karneváli káoszként vizionáló film rosszüjűja jól rátapint arra a kortárs érzületre, amely a világvégének – a stagnációval – új jelentést adott, és ami három évtizeddel később csak még relevánsabbá vált. Megkockáztathatjuk, hogy a jövő embere Max lett: elérkezett az atemporalitás kora,⁵ ahol már a krízisnarratíváink is krízisben vannak.

Tanulmányom e diagnózis érvényességére, e kulturális állapot gyökereire és okaira kérdez rá a 21. század történelmi múltat és társadalmi jövőt tematizáló, főszórbeli műfaji filmjeinek a tükrében. Korábbi kutatásaimban⁶ döntően a 80-as, 90-es évek időutazós sci-fi filmjei kapcsán próbáltam meg rámutatni, hogy a szóban forgó tendenciáknak milyen előzményeit fedezhetjük fel bennük és milyen eszmetörténeti összefüggésekre mutathatunk rá. Tézisem szerint a jövőre irányultságnak, vagyis a „társadalmi képzelőerő” marcuse-i fogalmával⁷ asszociált utópizmus képességének az elvesztését a történetiség (a történeti tudat) elsorvadása és a (fennálló globális gazdasági-politikai rendszerrel szoros összefüggésben létrejött) „jelen” képzetének hegemoniája alapozta meg a kétpólusú világ virtuális majd tényleges összeomlásának és a liberális demokrácia diadalának kikiáltott időszakban, amit Francis Fukuyama „történelem vége” jelszavával szokás fémjelezni.⁸ Mark Fisher éppen az ekkor megerősödött, de a jövőt illető bizalom és optimizmus elpárolgásával is kitartó kulturális állapotot határozta meg „kapitalista realizmusként”⁹, vagyis gyakorlatilag totális anti-utópizmusként. Jelen tanulmányban a kortárs horizonton folytatom a történeti gon-

⁴ A hivatalos magyar szinkron fordítását idézem.

⁵ William Gibson 2000-es években írt regényei, különösen a kék hangya trilógia *Trendvadász* (*Pattern Recognition*, 2003) és *Nyomtalanul* (*Zero History*, 2010) című darabjai szintén nagy hatásúnak bizonyultak az idő „ellaposodásának”, és a hagyományos, szekvenciális történelem-felfogás elvesztésének a gondolatát illetően.

⁶ Csönge Tamás: „Amikor „a legjobb hely a világon az itt, és a legjobb idő a most” volt (I.): A múlt eltörlése a 80-as és 90-es évek időutazós filmjeiben. *Új szem* 2. Évf. 1. szám (2024), 43–53. URL: <https://journals.lib.ptt.hu/index.php/ujszem/article/view/7716/7201>, 2026-08-02; és Csönge Tamás: „Amikor „a legjobb hely a világon az itt, és a legjobb idő a most” volt (II.): A jövő eltörlése a 80-as és 90-es évek sci-fi filmjeiben. *Új szem* 2. Évf. 2. szám (2024), 78–90. URL: <https://journals.lib.ptt.hu/index.php/ujszem/article/view/7712/7582>, 2026-08-02.

⁷ A fogalomhoz lásd: Marcuse, Herbert: Az utópia vége. Ford.: Illés László. *Nagyvilág* 36, 1991/3, 396–401. 397.

⁸ Fukuyama, Francis: The End of History? *The National Interest* No. 16 (Summer 1989). 3–18.

⁹ Fisher, Mark: *Kapitalista realizmus*. Ford.: Tillmann Ármán és Zemlényi-Kovács Barnabás. Napvilág, 2021.

dolkodás csorbulásának és a kulturális képzelet jelcentrikusságának vizsgálatát, összekötve az eszmé-történeti háttérrel a megváltozott időszemléletet manifesztáló jellegzetes esztétikai alakzatok és narratív megoldások értelmezésével.

Az idő rendjei

François Hartog francia történész szerint a történeti gondolkodás három nagy korszakát érdemes különböztetni a nyugati gondolkodásban, amelyeket két szimbolikus dátumhoz köthetünk: 1789-hez és 1989-hez. Eszerint a történetiség megszületésének és virágzásának „modern rezsimje” a francia forradalomtól a hidegháború végéig tartó időszak, ahol a két évszám az idő rendjében bekövetkezett cezúrákat vagy töréseket jelöli. Hartog szerint a 2001. szeptember 11-i terrortámadással „a kortárs esemény elérte végső határát, amikor a tévékamerák tekintete előtt, kibontakozása közben volt széles körben látható, így valós időben vált történelemmé s egyben állított emléket saját magának. Ebben az értelemben az esemény struktúrája teljes mértékben prezentistává vált.”¹⁰

A történész azt állítja, hogy a három rend közötti legfőbb különbség a múlt funkciójával, jelenbeli „használatával” és jövőre vonatkozó tanulságaival áll kapcsolatban. Eszerint a modern történetiség megszületése előtt a szállóigévé vált cicerói mondásnak megfelelően a történelmet valóban az élet tanítómesterének tekintették, vagyis narratívái „lehetővé tették a múlt számára, hogy a jövőhöz követendő példákkal kapcsolódjon: visszatekintve híres emberekre, a jelenben és a jövőben is meg fogom találni őket.”¹¹ A modernizmus ezt azáltal változtatta meg, hogy benne az idő újfajta eszméje jelent meg: kiemelt szerepre tett szert a történelem folyamatszerűsége, ahol az események már nemcsak egy bizonyos időrendben követték egymást, hanem az idő *által* alakultak. Ettől kezdve a történelemben „az idő maga is nemcsak egy ágenssé vált, hanem *az* ágenssé.”¹² A francia forradalom számos értelmezője szerint az előzmény nélküli és megismételhetetlen esemény mintául szolgált az idő modern felfogásának, amely szerint a múlt nem példatár, hanem megismételhetetlen, és pozíciójából fakadóan meghaladott. A történészek a példaszzerű helyett az egyedit kezdték el kutatni és értékelni. E gondolat pedig radikálisan új viszonyítási pontot jelölt ki a történelemről való gondolkodás horizontján: a haladás nevében megvalósítandó jövőét, amely felől minden esemény értelmezhető és értelmezendő lett. A széles értelemben futurizmusnak is nevezett szemléletmód mellett a 20. századra azonban egy másik tendencia, a prezentizmus is fontossá vált, amelyet ugyan az előbbi tett lehetővé, de utóbbi fokozatosan átvette annak a helyét.¹³ Hartog szerint a futurizmus már eleve prezentizmus is volt, amennyiben a jelen már nemcsak egy képzeletben előtte lebegő, célként kitűzött jövő érdekében építkezett, hanem annak kezdeti, utópikus megvalósulásaként tekintett magára. Vagyis „a jövőt” egyre kevésbé maga elé helyezte, és sokkal inkább a már fennállóba illesztette be.¹⁴

¹⁰ Hartog, François: *A történetiség rendjei – Prezentizmus és időtapasztalat*. Ford. Lakatos Ágnes. L'Harmattan, 2006. 104. W. J. T. Mitchell kísértetiesen hasonló értelemben, a történelem spektakularizációja kapcsán beszél az 1991-es öbölháború Sivatai Vihar nevű hadműveletéről, amely az első katonai művelet volt, amit élő adásban követhettek milliók az amerikai tévécsatornákon. Mitchell, W. J. T.: A képi fordulat. Ford.: Hornyik Sándor. *Balkon* 2007/11–12. 2–6. URL: https://balkon.art/1998-2007/2007/2007_11_12/02hornyik.html, 2026-08-02.

¹¹ Hartog: *A történetiség rendjei*. 105.

¹² Hartog: *A történetiség rendjei*. 107.

¹³ Hartog: *A történetiség rendjei*. 107.

¹⁴ Hartog: *A történetiség rendjei*. 108.

Ez vezetett el ahhoz a mából nézve még igencsak homályosan körvonalazható kortárs állapothoz, amely kapcsán számos gondolkodó „az egyre inkább kitáguló és felfúvódó”¹⁵ jelen fogalmáról beszél. Hartog álláspontja szerint mivel már nincsen szerves viszonya sem múltjához, sem jövőjéhez, „ennek a jelennek naponta kell megalkotnia a számára szükséges múltat és jövőt”,¹⁶ miközben leginkább a közvetlent, az „itt és a most”-ot részesíti előnyben.

A válságkezeléstől a beletörődésig

Vivian Sobchack szerint a kortárs fősdru sci-fi disztópikus történetei arra mutatnak rá, hogy kultúránk már „nem tud pozitív jövőt elképzelni” és a 21. század világméretű tendenciáit „egy közelgő – és megtorló – végidő fenyegetéseként értelmezi.”¹⁷ E negativitás azonban a jövőnek és a jelennek a viszonyára vonatkozó elképzeléseink kapcsán válik különösen érdekessé. Mára ugyanis határozottan kirajzolódott egy mintázat a globális tömegkultúrában, amely a jövőt úgy mutatja be sötétnek, fenyegetőnek, élehetetlennek, hogy mindeközben az a jelentől jellegében egyáltalán nem különbözik. Nem csupán arról van szó, hogy a disztópia valójában a jelen hiperbolikus allegóriája (amelyet politikai, esztétikai vagy üzleti okokból futurisztikus kulisszák közé helyeztek), hanem arról is, hogy benne a társadalmilag és kulturális értelemben felfogott jövő mint a jelenrel történő szakítás és egy új minőség kifejeződése egyre inkább elképzelhetetlen vagy felfoghatatlan.¹⁸

E mintázat széleskörű elterjedésének okai miatt érdemes felidézni a német szociológus, Ulrich Beck *A kockázat-társadalom: Út egy másik modernitásba* című 1986-os könyvének fő állítását, miszerint a modernitás leépülésének (Jameson kifejezésével a kései kapitalizmusnak) az időszaka a kockázat koraként határozható meg, amelyben „a gazdagság társadalmi termelése módszeresen együtt jár a kockázatok társadalmi termelésével”,¹⁹ vagyis olyan társadalmi-gazdasági működésmódokból következő globális fenyegetettségek megjelenésével, amelyek „a földi élet önmagunk általi lehetséges elpusztításával”²⁰ járnak. A politika ezért egyre inkább e krízisek kezeléséről, nem pedig a fejlődés előmozdításáról vagy utópiák megvalósításáról kezdett szólni. Ahogy az emberiség a hiánygazdaságból a túltermelésbe való átmenet időszakába lépett, a politikának arra kellett választ adnia, „[h]ogyan lehet a fejlett modernizáció folyamatában módszeresen előállított kockázatok és veszélyeztetettségeket megakadályozni, ártalmatlanná tenni, dramatizálni, kanalizálni”,²¹ illetve „igazgatni, feltárni, bevonni, elkerülni, elkendőzni.”²² Amikor Beck rámutat, hogy a modernség előtti veszélyek „szembeötlőek voltak, vagyis érzékszervileg észlelhetők, míg ma a civilizációs kockázatok jellegzetes módon észlelhetetlenek”,²³ akkor rátapint a korszakban körvonalazódó új problématípus kulcsfontosságú tulajdonságára, miszerint a fenyegetés pontos természetéről csak elvont tudással rendelkezünk, lehetőségként, nem pedig

¹⁵ Hartog: *A történetiség rendjei*. 113.

¹⁶ Hartog: *A történetiség rendjei*. 113. (kiemelés tőlem)

¹⁷ Sobchack, Vivian: *Mittudományos fantasztikum? Egy műfaj hanyatlása a technológiai varázslat korában*. *Apertúra* 2015 tavasz-nyár. URL: <https://www.apertura.hu/2015/tavasz-nyar/sobchack-mittudomanyos-fantasztikum-egy-mufaj-hanyatlasa-a-technologiai-varazslat-koraban/>, 2026-08-02.

¹⁸ Jameson, Fredric: *A posztmodern, avagy a kései kapitalizmus kulturális logikája*. Ford.: Dudik Annamária Éva. Noran Libro, 2010. 294. Simon Zoltán Boldizsár a következőképpen ír az elképzelhetetlen jövő fogalmáról: „Az elszakított [disconnective] jövő nem pusztán bizonytalan jövő, hanem elképzelhetetlen [unfathomable]. A szétkapcsolódó jövők elképzelhetetlenségén kognitív hozzáférhetetlenségüket értem, vagyis azt, hogy lehetetlen bármit is tudni, megjósolni vagy akár csak feltételezni az ilyen jövők tartalmáról.” Simon Zoltán Boldizsár: *Disconnective futures: Uncertainty, unfathomability, and the collapse of narrative crisis management*. *Frontiers of Narrative Studies* Vol. 9 No. 2. (2023). 208–231.

¹⁹ Beck, Ulrich: *A kockázat-társadalom: Út egy másik modernitásba*. Ford.: Berényi Gábor. Andorka Rudolf Társadalomtudományi Társaság, Századvég, 2003. 25.

²⁰ Beck: *A kockázat-társadalom*. 28.

²¹ Beck: *A kockázat-társadalom*. 26.

²² Beck: *A kockázat-társadalom*. 27.

²³ Beck: *A kockázat-társadalom*. 29.

mindennapi tapasztalatként él velünk. Ez a sajátosság nagymértékben hozzájárult a válsághoz való viszonyunk, illetve a róla alkotott kollektív képeink megváltozásához, ahol a tényeket illető bizonytalanság mellett már nem hisszük el, hogy a minket képviselő politikai szereplők képesek vagy valóban akarják kezelni a válságot: a zavarodottság, a cselekvésképtelenség, a fásultság általános eluralkodásával egy kockázat utáni korb, a lemondás vagy a beletörődés korába léptünk.

Az ezzel kapcsolatos legerősebb és legjellegzetesebb kulturális narratívák az éghajlat (klíma) absztrakt és globális – az időjárási jelenségek lokális megnyilvánulásával oppozícióban álló, azoknál hosszabb távon és nagyobb léptékben értelmezhető – fogalmához köthetőek. Eva Horn az ökológiai katasztrófák ábrázolásáról írt *Zukunft als Katastrophe* (A jövő mint katasztrófa) című 2014-es könyvében hangsúlyozza, hogy a 21. század világvégéje nem egyszeri esemény, hanem egy állapot, atmoszféra, állandó horizont, ahol nem azt kell kérdeznünk, hogy mikor fog a katasztrófa bekövetkezni, hanem hogy benne vagyunk-e már? Horn szerint „a hidegháború idején fennálló nukleáris támadás veszélyével ellentétben az éghajlatváltozásnak nincs egyértelműen azonosítható forrása vagy felelős szereplője – ehelyett [...] számos forrása és aktora van. Éppen ezért az éghajlatváltozás áll a jelenlegi katasztrófa-képzelet középpontjában: egy esemény nélküli katasztrófa.”²⁴ A konceptualizáció nehézségét az okozza, hogy „a klíma nem ismer eseményeket, csak állapotokat és látens folyamatokat”, így csupán „várakozások, előrejelzések, valószínűségek és modellek” mentén alkothatunk képet róla.²⁵ Vagyis a krízis magja roppant nehezen cselekményesíthető, különösen mainstream narratív formákban. Éppen ezért tanulságos, hogy a témával foglalkozó populáris alkotások milyen retorikát alkalmaznak a jelenség érzékeltetésére.

Az ökológiai katasztrófafilmek jellegzetes megoldása például az, hogy a nehezen megragadható krízist koncentrált, látványos, zsigerileg ható eseményekkel helyettesítik, ezzel paradox módon oldva a nézői szorongást, hiszen a történet észlelhetővé és érthetővé teszi a veszélyt, amivel kapcsolatban a karakterek terveket szőnek, konfrontálódnak vagy elmenekülnek, de a tudatos szerepvállalással mindenképp aktív ágensekké válnak. Az egzakt időben érkező (sokszor konkrétan visszaszámlálásra bekövetkező) katasztrófa és a rá adott reakciók tehát a megoldás sikerétől és az esetleges happy endtől függetlenül a szorongás leküzdésére irányuló fantazmatikus pótlékként funkcionálnak. A teljesség igénye nélkül ebbe a kategóriába illeszkednek a következő hollywoodi filmek: *Armageddon* (*Armageddon*, Michael Bay, 1998), *Deep Impact* (*Deep Impact*, Mimi Leder, 1998), *A mag* (*The Core*, Jon Amiel, 2003), *Holnapután* (*The Day After Tomorrow*, Roland Emmerich, 2004), *Napfény* (*Sunshine*, Danny Boyle, 2007), *2012* (*2012*, Roland Emmerich, 2009), *Snowpiercer – Túlélők viadala* (*Snowpiercer*, Bong Joonho, 2013), *Csillagok között* (*Interstellar*, Christopher Nolan, 2014), *Űrvihar* (*Geostorm*, Dean Devlin, 2017), *Moonfall* (*Moonfall*, Roland Emmerich, 2022).

Talán a klímakrízis nyomán tematizálódott legerőteljesebben az ökológiai és társadalmi összefonódásának a kérdése, többek között azért, mert egyre inkább meggyökeresedett az elképzelés (egyre több politikai oldal kényszerült elismerni), hogy a klímakrízisnek – a modernitás más kríziseihez hasonlóan – nemcsak társadalmi következményei, hanem társadalmi okai is vannak. Ennek ellenére, a probléma virtualitása miatt a jelenkor (ismét) egy olyan időszaknak *mutatkozik* az emberiség történetében, amikor történelem „feletti” (vagy azon kívüli), transzcendens erők tűnnek meghatározónak a jövő formálásában. E közvetlenül észlelhető és tapasztalható túli tényezők kiemelt szerepe egy végidőkre vonatkozó *premodern* érzékenységet idéz meg, ahol az emberi akarat és cselekvés jelentéktelen és hiábavaló a kozmikus események árnyékában. (A társadalmi jövőképek tekintetében egyre jelentéktelenebb baloldali

²⁴ Horn, Eva: *The Future as Catastrophe. Imagining Disaster in the Modern Age*. Ford.: Valentine Pakis. Columbia University Press, 2018. 56.

²⁵ Horn: *The Future as Catastrophe*. 57.

gondolkodás persze mindig is vallotta, hogy a történelem maga definíciószerűen az egyéni túlhatóerők működését jelenti.)

Beck és Horn megállapításai a populáris képzelet egy-egy jelentős fordulát keretezik, amelyek alapján a popkultúra narratíváiban három paradigmát szeretnék elkülöníteni: 1) az élehetőbb, jobb és igazságosabb világ (vagy annak elérése érdekében tett erőfeszítések) modern eszményét tükröző alkotásokat (ennek paradigmatis, kései példája például az első öt *Star Trek*-széria²⁶), amelyeket először 2) a túlélésért folytatott sziszifuszi küzdelmet középpontba állító, globális állapotokat megjelenítő narratívák váltottak fel (itt a fenti, természeti katasztrófákat tételező filmek mellett az inváziós és posztapokaliptikus forgatókönyvek a leginkább jellemzőek, valamint olyan darabok említhetőek, mint a *Terminátor* 1–2. [*The Terminator*, James Cameron, 1984 és *Terminator 2: Judgment Day*, James Cameron, 1991], a *mátrix*-trilógia [*The Matrix*, Lana Wachowski és Lilly Wachowski, 1999–2003], a *District 9* [Neill Blomkamp, 2009] és *Az éhezők viadala* filmsorozat [*The Hunger Games*, az első film rendezője Gary Ross, a többi Francis Lawrence, 2012–2015]), majd elszaporodtak 3) azok a produkciók, ahol a küzdelem módja és értelme is megkérdőjeleződött, amikor a világvége már nem közvetlen és azonnali életveszélyként, hanem egy folyamatosan elhalasztódó, zavaros fenyegetés nyomasztó állapotként jelent meg, amellyel szemben egyáltalán nem világos, hogy miképpen védekezhetünk. Itt a cselekvés hasztalanságából, jelentéktelenségéből vagy hiányából adódóan olyan kiábrándult, vagy szinte művészfilmes, meditatív tempót diktáló filmek születtek, mint *Az ember gyermeke* (*Children of Men*, Alfonso Cuarón, 2006), *Melankólia* (*Melancholia*, Lars von Trier, 2011), *Expedíció* (*Annihilation*, Alex Garland, 2018), *Szárnyas fejvadász 2049* (*Blade Runner 2049*, Denis Villeneuve, 2017), *Ad Astra* (James Gray, 2019), *Az éjjeli égbolt* (*The Midnight Sky*, George Clooney, 2020).²⁷ A továbbiakban a lemondás reflexív és nosztalgikus filmjeit megkülönböztetve mutatok rá két döntő sajátosságuk – az idő tériesülésének és az elbeszélések mitologizálásának – összefüggéseire.

A lemondás reflexív elbeszélései

Azok a magukat globális közérzeti látteleként tételező reflexív filmek, amelyek egy (tulajdonképpen vagy metaforikus) katasztrófa eseménye vagy elhárítása helyett a világvégével mint kozmológiai állapottal és annak a közösség vagy az egyén életére tett hatásával foglalkoznak, tendenciózan igyekeznek kerülni a jövőre mint minőségre vonatkozó érdemi állításokat. Ikonikus darabja a klímaváltozás súlyosságát egy földbe csapódó üstökös fenyegetésével ábrázoló *Ne nézz fel!* (*Don't Look Up*, Adam McKay, 2021), amely a legésszerűbb, legjóhiszeműbb magatartások működésképtelenségét és hatástalanságát mutatja be. Azt a tragikus állapotot szatirizálja, amelyben hiába rendelkezünk pontos tudással a fenyegetés természetéről, a jelen gazdasági, politikai és médiadiskurzusai minden olyan józannak feltüntetett próbálkozást elgáncsolnak, ami az apokalipszis elismerésére és megakadályozására irányul. E filmtípus a katasztrófafilmek terapeutikus pusztuláspornójához képest az abszurdba hajló jelen diagnózisát nyújtva

²⁶ Részletesen: *Star Trek: Az eredeti sorozat* (*Star Trek: The Original Series*, Gene Roddenberry, 1966–1969), *Star Trek: Az új nemzedék* (*Star Trek: The Next Generation*, Gene Roddenberry, 1987–1994), *Star Trek: Deep Space Nine* (*Star Trek: Deep Space Nine*, Rick Berman és Michael Piller, 1993–1999), *Star Trek: Voyager* (*Star Trek: Voyager*, Rick Berman, Michael Piller és Jeri Taylor, 1995–2001), *Star Trek: Enterprise* (*Star Trek: Enterprise*, Rick Berman és Brannon Braga, 2001–2005)

²⁷ Természetesen nehéz lenne szigorú kronologikus blokkokra osztani e kategóriákat, valamint jól látható töréseket és cezúrákat feltételezni közöttük. Az itt hivatkozott definíció szerű, vegytiszta formák ritkán jellemzik maradéktalanul az egyes alkotások vagy alkotás-csoportok retorikáit, inkább a klímaváltozáshoz hasonlóan, hosszabb távon kibontakozó és kimutatható tendenciákról van szó. E fordulatok mentén ráadásul egy másik folyamat is jól kirajzolódik a krízisre adott hatások vagy lehetséges válaszok tekintetében: az egyes paradigmák a társadalmiról egyre inkább az etikára és az egyéni pszichológiai dimenzióra helyezik a hangsúlyt. Az ide köthető „etikai ideológia” fogalma kapcsán lásd: András Csaba: A jó emberek kíméljenek. Az „etikai ideológia” visszautasítása a *Háromezer számozott darab* című filmben. *Apertúra* 2024 tavasz. URL: <https://www.apertura.hu/2024/tavasz/andras-a-jo-emberek-kimeljenek-az-etikai-ideologia-visszautasitasi-a-haromezer-szamozott-darab-cimu-filmben/>, 2026-08-02.

próbál áttételesen vagy közvetlen módon reflektálni a társadalmi változásoknak ellenálló rendszer merevségére és kiúttalanságára. (Noha gyakran nem képes túllépni a felszínes politikai polarizációk lövészárkain.) Hangvételében a cinikustól a patetikusig terjedő skála bármely pontján is helyezkedik el, keserű humorral, ironikus távolságtartással, intellektuális fölényességgel vagy mély kiábrándultsággal megrajzolt helyzetképeiben kísérletet sem tesz érdemleges kollektív kiutak felmutatására. A főszereplők küzdelme ezért nevetséges vagy felemelő, de eredményeik pusztán a sorait hamar újrendező vagy a helyzethez adaptálódó rendszer ideiglenes szabálytalanságaiként tételeződnek. E mozzanat révén pedig a változás pokla helyett immár a változatlanok pokla kerül megjelenítésre, ahol a változatos cselekményformák ellenére az elbeszélést szervező legjellemzőbb alapelv mégis a *lemondás*.

Különösen látványos ez abban a világvégét tematizáló alműfajban, ahol a fenyegetés csak háttér és motiváció, hogy a film a közösségi dinamikák ábrázolásától elfordulva, személyes krízisek és konfliktusok bemutatására és megoldására koncentráljon. A *Melankólia* mellett e jellegzetes motívum köré épül a *Míg a világvége el nem választ* (*Seeking a Friend for the End of the World*, Lorene Scafaria, 2012) cselekménye, ahol a föld felé közeledő aszteroida miatt felbolydult világban bontakozik ki egy kataritikus szerelmi történet. A *Cloverfield Lane 10-ben* (*10 Cloverfield Lane*, Dan Trachtenberg, 2016) az apokalipszis valóságosságának paranoiája tematizálódik. A zárt szituációs dráma a jobboldali populista politika által kisajátított dilemma allegóriájaként értelmezhető, ahol az a kérdés áll középpontban, hogy hihetünk-e valakinek, aki foglyul ejtett minket, és azt állítja, hogy csak azért tette, mert elérkezett a világvége és egyedül ő tud megvédeni tőle. A *Távol a világtól* (*Leave the World Behind*, Sam Esmail, 2023) történetében a civilizáció vége megkérdőjelezhetetlen, de misztikus és távolról szemlélt esemény, amely töredékesen és közvetetten tárul fel, így vele szemben a film szereplői tehetetlenek: senki sem érti, hogy pontosan mi és miért történik. A lezárás pozitív végkicsengését nem is adhatná jelentéktlenebb mozzanat, mint amikor az önfenntartó földalatti bunkert felfedező főhős rábukkan a *Jóbarátok* (*Friends*, David Crane és Marta Kauffman, 1994–2004) sorozatzáró epizódját tartalmazó DVD-re (amit eddig a világvége zavaró körülménye miatt nem tudott újranézni), így a civilizáció bukása közben ennek megtekintése nyújtja számára az elképzelhető legnagyobb vigaszt. E példákkal arra próbálok rámutatni, hogy a magukat figyelmeztetésként keretező filmek kevésbé működnek változtatásra és cselekvésre való felszólításként, mivel valójában a beletörődés különféle formáit dolgozzák ki.

Meglepőnek tűnhet, de e kategória egyik legjellemzőbb darabja Alexander Payne különösen tanulságos *Kicsinyítése* (*Downsizing*, 2017), amely éppen azért válik a *beletörődés*, *visszavonulás* és *elhalasztás* ikonikus filmjévé, mert nem törekszik nyíltan ennek az üzenetnek a közvetítésére, mégis minden főbb ötletét, cselekményelemét és esztétikai döntését e fogalmakhoz köthető gesztus hatja át. A sci-fi hagyományból jól ismert (*Fantasztiкус utazás* [*Fantastic Voyage*, Richard Fleischer, 1966], *Vérbeli hajsza* [*Innerspace*, Joe Dante, 1987], *Drágám, a kolykók összementek!* [*Honey, I Shrunk the Kids*, Joe Johnston, 1989]) csodás technológia (ami itt az emberek méretének 1/14-ére csökkentését jelenti) először a túlnépesedés lehetséges megoldásaként tűnik fel, ám később maga a film is elégtelen tervként keretezi azt, ezzel visszavonja az ötlet érvényét. Kritikájával nem azt állítja, hogy az átalakítás módszere önmagában rossz lenne, csakhogy a bolygó szempontjából már túl késő, társadalmi szempontból pedig az újonnan kialakított kicsi-közösségek keretei között is egyszerűen továbböröklődnek a korábban kialakult egyenlőtlenségek. (Ahogy arról a filmben is szó van: ha lekicsinyítenek, a középosztály tagjaként vagyonod értéke megsokszorozódik, nincstelenként viszont csak apró leszel.)

A kicsinyítést kifejlesztő norvég tudós a klímaváltozás újabb, végzetes következményeit felismerve (és a technológia hosszútávú elégtelenségét belátva) egy hegy mélyében kialakított bunkerbe vonul az általa vezetett kislétszámú elit csoporttal, amíg a bolygó nem regenerálódik, előreláthatólag nyolcezer év alatt.

A parodisztikusan láttatott progresszív kolónia radikális lépésének szükségességét nemcsak a többi karakter, hanem maga a film is megkérdőjelezi: a kötelező azonosulási pontként szolgáló főhős, Paul, lehetőséget kap a csatlakozásra, de az utolsó pillanatban meggondolja magát, hogy életét a felszínen maradó, hátrányos helyzetű kicsi-emberek megsegítésének szentelje. A film ezzel a második megoldástól is visszatáncol. A lezárás pátoszos humanizmusával azt üzeni, hogy a nagy társadalmi krízisek hosszútávú orvoslásáról való gondolkodásnál fontosabb az itt és most apró, kézzelfogható problémáival kapcsolatos etikus döntések meghozatala. E hozzáállásával a film a „kicsinyítést” nemcsak szó szerinti, de metaforikus értelemben is működteti.

A kicsinyítés és a bunkerbe vonulás egymással ellentétesnek tűnő megoldásai ideológiai szempontból valójában ugyanabból a hozzáállásból fakadnak: az emberiség megmentésének a nevében mindkét esetben a normál élet szimulációja jön létre, jelentősen megváltozott globális körülmények között. Nem a „fogyassz kevesebbet és hagyjál kisebb ökológiai lábnyomot életmódod feladása nélkül” gyanúsán céges New Age-szlogenjeit ismerhetjük fel a mechanizmusokban? A külső valóság eltávolításával a fizikai tér ugyan kitágul, de az emberi ágencia jelentősen beszűkül. A film a problémák látóterünkéből való kizárásának, a valódi cselekvés elodázásának és a változásról való lemondásnak a részben reflektált, részben akaratlan históriája. A kicsik társadalma nem új világok új törvényszerűségeit és lehetőségeit tárja fel a néző számára, hiszen benne a már jól ismert struktúrákat hozzák létre egy limitáltabb közegben.

A cselekmény prezentista gondolati magjára jól rímel Hans Ulrich Gumbrecht megállapítása arról, hogy a jelen horizontjának egyeduralkodója idején (újból) a test válik a szubjektum ön-referenciájának alapjává, ahogyan az a modernitás előtt is jellemző volt. Emiatt „a világ tartós átalakításának (és így megújításának) lehetősége sokkal kevésbé lesz lényeges”, mivel egy ilyen szubjektivitás képessége jelentősen korlátozott abban a tekintetben, hogy „a jövőről olyan forgatókönyvek szempontjából gondolkodjon, amelyeket tudatos cselekvés révén megváltoztathat.”²⁸ Fredric Jameson hasonló következtetésre jut *The End of Temporality* (Az időbeliség vége) című 2003-as tanulmányában: „világos, hogy amikor már csak időbeli jelened van, akkor abban már szintén nem rendelkezel mással, mint a saját testeddel. A jelenre való redukciót tehát úgy is megfogalmazhatjuk, mint a testre való redukciót.”²⁹ E test Jameson érvelése alapján az ezredforduló popkultúrájában a jelen kiemelt szerepének egyik legfontosabb jelölőjévé válik.

Kétségtelen, hogy amikor a biológiai időnek kitett és elkerülhetetlenül degradálódó test alakítása (vagy csupán az arra vonatkozó látszat fenntartása) és az afeletti (korlátozott) kontroll felkínálása a kultúra legnagyobbvonalúbb ajánlata az egyén számára, az a történetiségről és a jövő ideájáról (de tulajdonképpen minden távlatiról, jelen-nem-levőről) való lemondás vagy végső visszavonulás gesztusa.

A lemondás nosztalgikus elbeszélései

A nosztalgia a beletörődés tagadásának is tűnhet, de valójában csak annak burkoltabb formája, amelyet a befelé fordulás helyett a visszafordulás alakzata határoz meg. A nosztalgia kutatás egyik legismertebb alakja, Svetlana Boym szerint „[a] huszadik század utópiával kezdődött és nosztalgiával ért véget. A jövőbe vetett optimista hit elavulttá vált, míg a nosztalgia – jó vagy rossz – soha nem ment ki a divatból, és rejtélyes módon mindmáig aktuális maradt.”³⁰ Az ezredforduló után a popkultúra történetei a korábbinál is gyakrabban kezdtek a jelen társadalmi berendezkedésének és civilizációs eredményeinek

²⁸ Gumbrecht, Hans Ulrich: *Our broad present: Time and contemporary culture*. Columbia University Press, 2014. 34.

²⁹ Jameson, Fredric: *The End of Temporality*. *Critical inquiry* Vol. 29 No. 4 (2003), 695–718. 712.

³⁰ Boym, Svetlana: *Nostalgia and Its Discontents*. *The Hedgehog Review* Vol. 9 No. 2 (2007 Summer). URL: <https://hedgehogreview.com/issues/the-uses-of-the-past/articles/nostalgia-and-its-discontents>, 2026-08-02.

megóvását tematizáló narratívák, vagy az idealizált múltak bénító alakzatai felé fordulni.³¹ A mainstream nosztalgia-diskurzusokra jellemző, hogy a jelen komplex társadalmi kérdései kapcsán közönyösek az újszerű megoldások keresését illetően, és inkább a popkultúra mesterséges múltjába vonulnak vissza. Ide tartoznak a retro-hullámok, amelyek a múlt bizonyos korszakait és artefaktumait³² generációs érdeklődés szerint idézik meg (gondoljunk a *Dark*-ra [Baran bo Odar, 2017–2020], vagy *Stranger Things* [Matt Duffer és Ross Duffer,] roppant színvonalas megvalósításba csomagolt, stílusos semmitmondására³³), de strukturális jellemzőiknél fogva a végtelenített film-franchise-ok (folytatások, prequelek, remake-ek, rebootok, spin-offok), a márka és IP (intellectual property) alapú filmkészítés (az egykor jelentőségteljes és népszerű szellemi tulajdon sorozatos újrahasznosítása), vagy a képregény-narratívákból adaptált modern amerikai kultúrmitoszok epikus történetfolyamok formájában történő színrevitele is.

A retro és a nosztalgiafilmek felfutása azonban nem újkeletű érdeklődést jelez a történelmi (közel)múlt megértése iránt, népszerűségük szoros szellemi rokonságban áll a stagnálás és az atemporalitás korábban bevezetett kategóriáival. Jameson 1991-es posztmodern könyvében így ír erről: „amikor arról panaszkodunk, [...] hogy eltűnik a történetiség, valójában javíthatatlanul historistaként határozzuk meg a kortárs kultúrát, de a szó rossz értelmében, miszerint mindenhol jelen van egy minden disztíngválást nélkülöző étvágy a halott stílusok és divatok iránt; sőt egy halott múlt minden stílusa és divatja iránt.”³⁴ A retro tehát maga is mindig kulturális formákat imitál, bevallottan ábrázolási normákra támaszkodik, vagy ahogy Simon Reynolds, retro-kutató fogalmaz 2011-es könyvében: „a kortárs popkultúra saját múltjának a rabja.”³⁵

A retro kulturális nosztalgiájában a múlt iránti érdeklődés kifejezetten fetisiztikus: felszínre, formákra, érzetekre irányul, olyan stílusokat és divatokat imitál, amelyek kétségkívül eltérőek a jelenétől, de talán éppen e látványos formai különbségek reflektorfénybe helyezése teszi láthatatlanná a történelmi látásmód szempontjából jóval lényegesebb – és e tárgyi dimenziót kitermelő, azt megalapozó – kontextuális és tartalmi különbségeket. Ahogy András Csaba fogalmaz: „A történelem ábrázolása tehát a posztmodern nosztalgia keretei között belevész a múlt stílárius elemeinek és szimulákrukszerű képeinek sorjázásába.”³⁶

E gondolat fényében különösen izgalmasak azok a narratívák, amelyek a jövőre is nosztalgiával tekintenek, így a kulturális megrekedtségnek és a történetiség válságának lényegbevágó reflexióját nyújtják. Az egyre tisztábban stilisztikai kérdésként felfogható retrofuturizmus bizonyos formái sajátos műfajokká szilárdultak és a mindinkább virtualizálódó jövőt tematizáló cyberpunk mintájára többek közt a steampunk, dieselpunk és atompunk neveket kapták. De az irányzatban nemcsak a jövőnek a múlt díszleteibe csomagolt egzotikus ábrázolásáról, vagy letűnt korok jövőt illető, meg nem valósult elképzeléseinek felelevenítéséről van szó, hanem szélesebb értelemben, olyan műfaji-narratív sémák

³¹ Ez és az idevágó korábbi meglátások egyáltalán nem jelentik, hogy egyfajta adornoianus pesszimizmussal szeretném felmutatni a popkultúra egészét (vagyis nem azonosítom azt a kultúriparral), amelynek emancipatorikus és utópikus potenciálját a perifériákon (szerzői film, függetlenfilm, amatőr film, underground irányzatok stb.) még mindig fellelhetőnek és működőképesnek gondolom.

³² A kifejezés itt használt értelméhez lásd: Hegedüs Ferenc: A libidó és a mumifikált fej. Pszichoanalízis és artefaktualitás *Az északi* (*The Northman*, Robert Eggers, 2022) című filmben. *Apertúra* 2025 tavasz. URL: <https://www.apertura.hu/2025/tavasz/hegedus-a-libido-es-a-mumifikalt-fej-pszichoanalizis-es-artefaktualitas-az-eszaki-robert-eggers-2022-cimu-filmben/>, 2026-08-02.

³³ Érdekes, hogy mindkét sorozatban alternatív (vagy párhuzamos) történelmek világvégéit látjuk: A *Stranger Things*-ben a 80-as évek ifjúsági filmjeinek hollywoodi esztétikája és hidegháborús szorongásai által inspirált interdimenzionális apokalipszis következik be, a *Dark* harmadik évadában pedig kiderül, hogy a sorozat döntő része nem az „eredeti”, hanem két, időparadoxon által létrejött alternatív valóságban játszódott, amelyek megsemmisülése a főszereplők életének eltörlése miatt ugyan tragikus, de az általuk előidézett szenvedés elkerülése miatt végső soron pozitív fejlemény.

³⁴ Jameson: *A posztmodern...*, 294–295.

³⁵ Reynolds, Simon: *Retromania. Pop Culture's Addiction to Its Own Past*. Faber and Faber, 2011. 403.

³⁶ András Csaba: *Konszenzuális mozi. A kortárs emancipatorikus tömegfilm politikai esztétikája*. Napvilág, 2025. 224.

újrahasznosításáról, amelyek egykor frissek, korszerűek (így állításaikat tekintve is autentikusak, hitelesek) voltak, később viszont már csak esztétikai hagyományokként ragadták meg az alkotók és a közönség figyelmét, a mögöttük álló problémafelvetések és ezekre adott válaszaik elhomályosultak. (A steampunknak például a Jules Verne és H. G. Wells-regények fiktív technológiája nyújtott fontos alapot.)

A jelenség kiterjedtségét igazolja, hogy Reynolds a popzenét vizsgálva hasonló trendeket vél felfedezni, mint ami a vizuális kultúra vagy Hollywood kapcsán is megfigyelhető. Ennek értelmében beszél „feltartóztatott futurizmusról”, a „befagyott jövő érzetéről” és a „jövő-bóvli retro giccs” elburjánzásáról.³⁷ Meglátása szerint a korábbi évtizedekkel ellentétben a kétezres évek zenei színtereinek még a peremén is „ritkán találkozhatunk olyasmivel, amit őszintén úttörőnek lehet nevezni.”³⁸ A megújulás képtelenségével összefüggésben a kutató sajátos, de megfontolandó magyarázatot ad, amikor így ír: „Úgy tűnik semmi sem sorvad el és hal meg. Ez gátolja az új dolgok megjelenését.”³⁹ Reynolds a probléma potenciális forrásként itt a felejtésre való képtelenségünket jelöli meg, ami azonban nem jelent aktív emlékezést, pusztán az emlékezet kiterjesztésére használt technikai eszközeink lenyűgöző archiválási képességét, tárolási kapacitását és az információ szinte azonnali előhívásának lehetőségét. Gumbrecht hasonló álláspontot fogalmaz meg, amikor azt állítja, hogy manapság „lehetetlen bármit is elfelejteni” és az ebből fakadó túltelítettség, kognitív leterheltség bizonyosan összefügg, hogy ugyanakkor „többé már nem tudjuk, hogy melyik irányba haladjunk tovább.”⁴⁰ E gondolat elválaszthatatlan jelenünk posztliterális korként való értelmezésétől, ahol Robert Rosenstone szerint ugyan tudunk még olvasni, de már nem akarunk.⁴¹ Vagyis a múlt számtalan felhalmozott dokumentumában rendelkezésünkre áll, de érdemben már nem próbáljuk meg rekonstruálni ezek összefüggéseit.

A technológiailag közvetített emlékek szellemileg ernyedtek, spektakuláris világában, ahol minden reprezentáció csak megőrzésre és rögzítésre került leletként funkcionál, már fel sem tűnik a jelentés hiánya, és fel sem merül a mélyebb megértés kíváncsága. Az „újrahasznosítás és a rekurzió strukturális jellemzőkké váltak [...], a valódi innováció helyébe az újdonság (a közvetlenül megelőzőtől való eltérés) lépett.”⁴² A felhalmozásnak e módját összességében három jellegzetes mechanizmussal jellemezhetjük: dekontextualizációval (amikor a múlt jelentéstelenített darabjai kerülnek kiállításra), asszimilációval (amikor a múlt elemeit a jelen kontextusába integráljuk) és homogenizációval (amikor a különféle múltak oksági viszonyainak eltüntetéséről a közös gyűjteménybe rendezés gondoskodik).

Térisülés és mitologizálódás

Jameson azt feltételezi, hogy „a modernizmus már egy ideje véget ért, és vele együtt feltehetően maga az idő is”, hiszen sokak megfigyelése szerint „a dolgok általános ontológiai rendjében” az időt a tér dominanciája váltotta fel.⁴³ „A modernistákat az idő titka, a posztmodernistákat pedig a tér titka foglalkoztatta.”⁴⁴ Boym idevágó meglátása szerint a nosztalgia-kultúra egyre jelentősebb térfoglalása is „az idő modern felfogása, a történelem és a haladás ideje elleni lázadás” jele. „Aki nosztalgikus, az a történelmet magán- vagy kollektív mitológiává kívánja alakítani, az időben úgy szeretne visszamenni, mintha az tér lenne, és nem hajlandó megadni magát az idő visszafordíthatatlanságának, amely az emberi

³⁷ Reynolds: *Retromania*. 406.

³⁸ Reynolds: *Retromania*. 405.

³⁹ Reynolds: *Retromania*. 407.

⁴⁰ Gumbrecht: *Our broad present*. 32.

⁴¹ Rosenstone, Robert A.: *The Historical Film: Looking at the Past in a Postliterate Age*. In: Marcia Landy (szerk.): *The Historical Film: History and Memory in Media*, Rutgers University Press, 2001, 50–66. 50.

⁴² Reynolds: *Retromania*. 408.

⁴³ Jameson: *The End of Temporality*. 695.

⁴⁴ Jameson: *The End of Temporality*. 697.

állapotot sújtja. Így tehát – William Faulkner parafrázálva – a nosztalgia múltja még csak nem is múlt.⁴⁵ Thomas Elsaesser kifejezetten az időutazás ötlete kapcsán érvel úgy, hogy a film feltalálásával körülbelül egyidőben megjelenő elképzelés kezdettől fogva az idő tériesülésének kifejeződése volt, amennyiben a benne való utazás során az idő a térhez hasonló fizikai dimenzióhoz kezdett hasonlítani, amelyet több irányban is fel lehetett fedezni.⁴⁶ Az időutazós történetek központi problémája (és számtalan kreatív lehetősége) éppen e többirányúságból adódik, ami miatt e gondolat kísérletekben állást kell foglalni az idő olyan, sosem tapasztalt tulajdonságairól, amelyeket kizárólag fikatív diskurzusokban hozhat felszínre annak fantazmatikus manipulációja.⁴⁷

A tériesülés átfogó tendenciájának esztétikai kifejeződése hatásosan megfigyelhető az idősíkok interakcióját és az idő szerkezetét tematizáló populáris filmek tudományos vagy fantasztikus időutazás-narratíváinak alakulásában, ahol az idő szigorúbb logikai szerkezeteitől eljutunk a jóval megengedőbb, elnagyoltabb, vagy ellentmondásosabb modellekig, például Gumbrecht „szimultaneitás” fogalmát megidéző formáig.⁴⁸ A teoretikus úgy véli, hogy a korábban már tárgyalt „fenyegető jövőképek és az egyre kevesebb nyomot hagyó jelen között” egyre fontosabbá válik az egyidejűségként, vagy tágabban párhuzamosságként is fordítható koncepció, vagyis „a szimultaneitások mind kiterjedtebb jelenléte.”⁴⁹ Ennek lényege a szerveződési mód által meghatározott viszonyok aluldetermináltságában, kötetlenségében ragadható meg, amennyiben a párhuzamosság sem időbeli, sem térbeli, sem oksági hierarchiát, sem az elemek közötti jelentésszerű kapcsolatot nem feltételezi. Az ebből következő minimalista esztétikai programok csak az „egyszerre jelenlévés” követelményét tartalmazzák, így a részek szigorúbb szervezettsége (rendszereszerűsége) helyett pusztán mellérendelést implikálnak.

E gondolattal szorosan összefügg Vivian Sobchack megfigyelése a science-fiction kortárs átalakulását illetően, miszerint századunkban a műfaj „fantasyvé válásának gyorsuló folyamata” zajlik. Sobchack emellett érvel, hogy az ezredfordulótól kezdve a műfaj nemcsak mennyiségi értelemben adja át a helyét az egyre nagyobb teret nyerő fantasy-filmeknek, hanem maga is alapvető változáson megy keresztül. Ennek során megmaradtak ugyan a szűzsé jelegzetes stíláriái, de a történetek belső logikája jelentősen átalakult. A szóban forgó, újabb típusú cselekményesítési mód a szerző szerint „visszatérített bennünket ahhoz, amit [Hayden] White »mitikus« gondolkodásnak nevez, mi pedig »mágikus gondolkodásnak«. Ez egyben a fantasyre jellemző reprezentációs mód drámai népszerűsödéséhez vezetett, amely a sci-fivel ellentétben, a »valóság« semmiféle követelményének nincs alávetve.” Sobchack hozzáteszi, hogy „a mágikus gondolkodást nem a tárgyilagos kíváncsiság motiválja, hanem a személyes érzelmek és vágyak.” Ezt az átalakulást ő is a téridőhöz való viszonyulásunk megváltozására vezeti vissza, amikor így ír: „Térbeli értelemben a dolgok és emberek technológiailag – és egyben mágikusan – »összekapcsoltnak« tűnnek. Időbeli értelemben az egymásutániség és az időtartam koncepciói átadták

⁴⁵ Boym: *Nostalgia and Its Discontents*

⁴⁶ Elsaesser, Thomas: *The Mind-Game Film. Distributed Agency, Time Travel, and Productive Pathology*. (szerk. Warren Buckland, Dana Polan és Seung-hoon Jeong). Routledge, 2021. 114.

⁴⁷ Itt elsősorban a múltba történő utazásról beszélünk, hiszen ma már tudjuk, hogy az idő múlásának sebessége – a gravitációs mezők hatása miatt – a tér különböző pontjain eltérő lehet, így a téridő sajátosságai révén elméletben lehetséges a „jövőbe történő utazás”, amely nem sérti meg az okozatiság rendjét. (E jelenséget is sokszor tematizálták fikciós filmekben, lásd például a Christopher Nolan-féle *Csillagok között* [*Interstellar*, 2014] egymáshoz képest különböző tempóban időződő karaktereit.)

⁴⁸ Ezzel nem állítom, hogy ne léteznének roppant szigorú vagy kreatív belső szabályokat működtető ellenpéldák, mint az események megváltoztathatatlanágából fakadó logikai bonyodalmakat a végletekig komolyan vevő, extra-alacsony költségvetésű *Találmány* (*Primer*, Shane Carruth, 2004), ennek párfilmje, a jóval populárisabb és követhetőbb *Időburok* (*Predestination*, Michael Spierig, Peter Spierig, 2014), a tér bizonyos pontjaiban működő, lokális időhurkok ötletére épülő *A végtelen* (*The Endless*, Justin Benson, Aaron Moorhead, 2017) illetve az időutazás ugrásszerűségét elvető, helyette az idő fordított folyásához kapcsolt tárgyakat és személyeket tételező *Tenet* (Christopher Nolan, 2020). Ezek a filmek – ha a történelemmel már nem is foglalkoznak – de az idő működésmódjával kapcsolatban még konkrét elképzelésekkel bírnak, amit a lehető legkövetkezetesebben próbálnak érvényesíteni a cselekmény során.

⁴⁹ Gumbrecht: *Our broad present*. 32.

helyüket az egyidejűségnek. Ok és okozat kurta pillanatokká omlottak, amelyekben vágy, hatás és cselekvés egybeesik, és azok a folyamatok, amelyeknek kívánt eredménye »időbe telik«, próbára teszik »hiperaktív figyelemzavarunkat« és türelmünket.” Sobchack e műfaji logika térnyerését egy archaikusabb, ahistorikus gondolkodási mód újjáéledéseként és széleskörű elterjedéseként értelmezi. Következtetése, hogy „[h]a a sci-fi volt az ezredforduló előtti késő kapitalista realizmus kronotopikus formája, akkor a fantasy egyre inkább a millenniumot követő »későbbi kapitalista realizmusé.«”⁵⁰

Ha a fantasy mitikus világképe a múlt különbözőségének a feltárását nem is segíti elő, vajon nem járulhat hozzá ez a típusú gondolkodás a „képzelet visszanyeréséhez”, másfajta jövők könnyebb elgondolhatóságához? A jelenség pozitív olvashatóságát Sobchack is felveti: „Figyelembe véve a mágikus gondolkodás hitét az emberi vágy cselekvő, világot befolyásoló erejében és az ehhez kapcsolódó meggyőződést, miszerint minden dolog misztikus összeköttetésben áll egymással, nem vezet-e vissza bennünket a mindezt kifejező fantasy egy »jobb« jövő elgondolásához?”⁵¹ A szerző válasza túlnyomóan nemleges, és arra mutat rá, hogy a fantasy-logika nem társadalmi iránymutatásként, hanem olyan megküzdési mechanizmusként működik, amely inkább egy morális univerzum megteremtésével próbálja visszaállítani az elveszett rendet. Úgy tűnik, hogy a sci-fi (mint sajátos szellemiség) a történelmi idő szigorúbb strukturáltságát, rendszerszerűségét kívánja meg, a fantasy-mód ehhez képest (mind a készítő, mind a befogadó számára) kényelmes menekülőút: mitikus narratíváival éppen, hogy felbontja, keresztülszeli, felülírja e rendszert és egy reflektálatlan – sokszor a múlt leleteivel telezsúfolt, saját horizontjába és kérdésfelvetéseibe szorult – jelen mintájára, párhuzamossággént konstruálja meg a múltat és a jövőt. Ebben az értelemben pedig a retro egzotikum is egy kortárs mitikus szemléletmódból fakad.

Időágak és multiverzumok

Az előző jelenségtől függetleníthetetlen, az időbeliséghez való viszony megváltozásával (vagyis az okozatiság fellazulásával) összefüggő lényeges sajátosság a kortárs időutazós, sci-fi és fantasy filmek fikciós valóságainak elmozdulása a multiverzum koncepciója felé, ami talán a simultaneitás mint narratív szervezőelv egyik legmarkánsabb manifesztációja. Történetfolyamaik és hőseik élete egyre kevésbé lineáris oksági struktúrák révén szerveződik, egyre inkább világaik párhuzamos dimenziókra hasításával végzik el azok időtlenítését és könnyítik meg a végteleníteni szándékolt sorozatgyártást.

A tendencia logikai alapjait már a 80-as, 90-es években lefektették azok az időutazós filmek, ahol az ok és okozat szigorú rendje, illetve a múlt megváltoztatásának lehetősége megkövetelte az elágazó idővonalakként elképzelt párhuzamos létsíkokat. A *Vissza a jövőbe*-trilógiában (*Back to the Future*, Robert Zemeckis, 1985, 1989, 1990) a párhuzamos dimenziók kifejezetten az időutazás következményeként jönnek létre, és csak ennek a segítségével számolhatók fel. Később népszerűek lettek az idő működés módját kevésbé korlátozó logikák, amikor az anomáliákat mágikus módon a szereplők szubjektív tapasztalásához kötötték az olyan filmekben, mint az *Idétlen időig* (*Groundhog Day*, Harold Ramis, 1993), *A lé meg a Lola* (*Run Lola Run*, Tom Tykwer, 1998), *A nő kétszer* (*Sliding Doors*, Peter Howitt, 1998) vagy a *Mr. Nobody* (Jaco Van Dormael, 2009). E jelenségegyüttes szimbolikus filmje – amely a jelen retro-renaisszánszának is meghatározó felütése volt – az 1980-as években játszó *Donnie Darko* (Richard Kelly, 2001). Az évtized kertvárosi atmoszféráját (újra)romantizáló és popkultúráját mitizáló alkotásban az apokalipszis témájával egybekötött időutazás egy párhuzamos univerzum szubjektív víziójában és a főhős egyéni élettörténetének hangsúlyozásában oldódik fel. A film végére a világvége mint általános fenyegetés átkereteződik, amikor azt felülírja a főhős személyét érintő tragédia.

⁵⁰ Sobchack: *Mittudományos fantasztikum?*

⁵¹ Sobchack: *Mittudományos fantasztikum?*

Az időutazással létrejövő párhuzamosságokból fokozatosan bontakozott ki az időutazás nélküli multiverzumnak az a típusa, amely a kvantumfizika Hugh Everett-féle sokvilág-elméletének⁵² szabad értelmezésén alapult (a valóság szétágazásai a kvantumfizika törvényszerűségei miatt automatikusan, maguktól létrejönnek, a filmek fantaszitikuma már csak annyi, hogy kaput nyitnak ezek között), és amelyben nem azon van a hangsúly, hogy *különböző*, idegen világok kapcsolódnak össze, hanem hogy ezek a világok egymás variációiként léteznek. Még a radikálisan idegen dimenziókat bemutató és 2023-ban a legjobb filmnek és rendezőnek járó Oscar-díjat is elnyerő *Minden, mindenhol, mindenkorban* (*Everything Everywhere All at Once*, Daniel Kwan, Daniel Scheinert, 2022) is ez utóbbi logika alapján bonyolódik a történet, a film a röviden felvillantott abszurd világokat inkább csak humorforrásként használja.

Sokatmondó, hogy a 2010-es években épp a *Vissza a jövőbe* trilógia paródiájaként megfogant és rendkívül nagy népszerűsége szert tett *Rick és Morty* (*Rick and Morty*, Dan Harmon és Justin Roiland, 2013–) című szatirikus animációs sorozat helyezi tüntetőleg Brown doki alteregójának polcára a „time travel stuff” (időutazásos cuccok) feliratú dobozt, játékosan jelezve, hogy nem kíván belebonyolódni az esetleges időutazásokból következő elbeszélési nehézségekbe, emellett viszont nagymértékben kiaknázza a megszámlálhatatlan alternatív dimenzió által biztosított történetmesélési szabadságot.

Manapság leglátványosabban a sci-fi és a fantasy határait végképp elmosó képregényfilmekben, különösen a Marvel Cinematic Universe darabjaiban találkozhatunk a multiverzum egyre meghatározóbb szerepével (ideszámítva az *X-men* sorozatot is), amely már nemcsak egy-egy film cselekményét alakítva kap jelentőséget, hanem a filmekben átívelő történet-folyamok tekintetében is. (Szintén nevezhetjük párhuzamos dimenziók közti kapuk megnyitásának, hogy ezek az alkotások rendre közös valóságba helyezik a korábban önálló filmek főszereplőiként bemutatott karaktereket.) Olyan filmek emelhetők ki, mint az *X-Men: Az eljövendő múlt napjai* (*X-Men: Days of Future Past*, Bryan Singer, 2014), a *Dr. Strange*-filmek (*Doctor Strange*, Scott Derrickson, 2016, *Doctor Strange in the Multiverse of Madness*, Sam Raimi, 2022), a *Bosszúállók: Végjáték* és folytatásai, *A Hangya és a Darázs: Kvantumánia* (*Ant-Man and the Wasp: Quantumania*, Peyton Reed, 2023), a *Marvelek* (*The Marvels*, Nia DaCosta, 2023), a *Deadpool & Rozsomák* (*Deadpool & Wolverine*, Shawn Levy, 2024), és a sor még hosszan kiegészíthető a stúdió sikerét elirigylő termékekkel, például a DC próbálkozásával a *Flash – A Villám* (*The Flash*, Andy Muschietti, 2023) franchise felélesztése által. A legszembetűnőbben a 2017-ben rebootolt *Pókember*-filmek és az animációs *Pókverzum*-filmek (*Spider-Man: Into the Spider-Verse*, Bob Persichetti, Peter Ramsey, Rodney Rothman, 2018, *Spider-Man: Across the Spider-Verse*, Joaquim Dos Santos, Kemp Powers, Justin K. Thompson, 2023, *Spider-Man: Beyond the Spider-Verse*, Bob Persichetti és Justin K. Thompson, 2027), tanúskodnak arról, hogy a multiverzum milyen remek lehetőség a karakter-iterációk diegetikus megindoklására, amihez – úgy tűnik – egyre megrögzöttebben ragaszkodnak a stúdiók. A karakter-iteráció egy adott fiktív szereplőt játszó, általában idősebb színész fiatalabbra cserélését („legacy recasting” vagy „handoff”), de akár etnikumának, esetleg nemének megváltozását is jelentheti. A fikcióba épített, pontosabban szólva multidiegetikus („in-multiverse”) magyarázat kézenfekvő megoldás egy-egy színésszel felbontott szerződés, vagy egyéb identitás- és intézménypolitikai okból meghozott döntés következményeinek kezelésére, illetve esély egy olyan folytatásra, ahol szó szerint újabb bőrt lehet lehúzni a karakterekről.⁵³

⁵² A fogalom részletes magyarázatához lásd: Carroll, Sean: *Something Deeply Hidden: Quantum Worlds and the Emergence of Spacetime*. Penguin, 2020.

⁵³ Hasonló módon működtethető az elágazó idővonalak, a beágyazott szimulációs valóságok, a mágikus, transzcendens, spirituális és mitológiai világok, az álom és egyéb szubjektív valóságok, illetve a metafikcionális, egymásba ágyazott narratív világok alakzata is, de a sci-fi/fantasy keretben a multiverzum használatának előnye, hogy vele nem kell visszavonni semmilyen korábbi eseménysor „valóságosságát”, mint ahogy az a *Dallas* (1978–1991) hírhedt 9. évada végén történt, érvénytelenítve a megelőző 31 epizódot.

A párhuzamosan létező, átjárható lét-dimenziók toposza számtalan narratív lehetőséget (vagy ha úgy nézzük egerutat, csalást) biztosít az alkotók számára. A multiverzumot tekinthetjük a tériesülés konceptuális végpontjának, mivel „világai” még a (bizonyos szabályszerűségeket és megkötéseket, például a távolságok átjárásához szükséges időtartamot, a szegmentációt, az elzártág, a kizártág, a bezártág, illetve az összezártág konstellációit működtető) kötött belső rendszerrel rendelkező, egységbe szervezett térnél is rugalmasabb, formálhatóbb viszonyban állnak egymással, hiszen a köztük levő kapcsolat imaginárius, azaz nem határozzák meg a tapasztalati világ törvényszerűségei. Bár léteznek alkotások, ahol az elképzelést újszerű és izgalmas módon cselekményesítik (*Feleltünk a Föld [Another Earth]*, Mike Cahill, 2011], *Összefüggés [Coherence]*, James Ward Byrkit, 2013], *A hátrahagyottak [The Leftovers]*, Damon Lindelof, Tom Perrotta, 2014–2017], *The OA* [Brit Marling, Zal Batmanglij, 2016–2019]), a multiverzum általában ötlettelen és fantáziátlan, leginkább egy rendkívül hasznos elbeszélési eszközként tarthatjuk számon, ami felületes diegetikus magyarázataival képes rövidre zárni a cselekményszervezés hanyagságait. A kortárs populáris történetmesélés egyre dominánsabb toposzává és az ábrázolás logikáját megalapozó alakzattá válásával a sci-fi narratívák hatékony *deux ex machin*aként működik, segítségével bármilyen szituáció, narratív konfiguráció előhívható, megváltoztatható vagy eltörölhető, lemondva az időbeliséggel kapcsolatos bárminemű kihívás megoldásáról és állítás megtételéről.

Összefoglalás

Tanulmányomban azt vizsgáltam, hogy miként alakult át a történetiséghez és a jövőhöz való viszony a 21. század populáris kultúrájában, különös tekintettel az időbeliség társadalmi vetületeit tematizáló fősodorbéli műfaji film narratíváira. Egy olyan ábrázolási mód előretörését emeltem ki, amely a folyamatos válság állapotára már nem képes pozitív és progresszív válaszokat adni, mert azok hatékony kezelése a jelen kontextusában hiteltelen megoldásnak tűnik. Gumbrecht e paradigma háttérben álló attitűdre világít rá, amikor azt írja, hogy „[a] 21. század elején a jövő bizony nem tűnik a cselekvés számára nyitott lehetőségek horizontjának. Ehelyett a jövő – a középkort ismerők számára ismerős időbeli struktúrákkal – olyan fenyegető forgatókönyvekkel közeledik, amelyek részleteit nem lehet pontosan megjósolni: gondoljunk például a »globális felmelegedésre«, egy nukleáris katasztrófára vagy a túlnépesedés lehetséges következményeire. Az ilyen forgatókönyvek valósággá válásának kilátásai előtt legjobb esetben is csak haladékot próbálunk nyerni; de már alig hisszük, hogy a katasztrófát egyszer és mindenkorra el lehetne kerülni.”⁵⁴ Ez az állapot – amely Gumbrecht szerint a „széles jelen” meghatározó kontextusa – pedig szükségszerűen termel ki negatív és passzív attitűdöket a jövővel kapcsolatban. Ahogy fogalmaz: „Az új jelen mindenekelőtt olyan jelen, amelynek a jövőhöz fűződő viszonya a haladásba vetett hitet és az azzal járó nagyratörő terveket a depressziónál is súlyosabb stagnáló hangulattá változtatja.”⁵⁵

Ennek az érzületnek a termékei azok az alkotások, amelyeket a lemondás reflexív és nosztalgikus elbeszéléseiként jellemeztem. Amellett érveltem, hogy a (modern, utópikus) társadalmi képzelőerő visszaszorulása a narratív formák válságában is megmutatkozik. A tömegfilm krízishelyzetre adott válaszai elkerülőek, bennük a kollektív cselekvés lehetőségei egyre ritkábbak és szűkebbek, mivel az „atemporalitás korának” kultúrája nemcsak a jövő elképzelésével, hanem magával a válság értelmezésével is nehezen boldogul. A kortárs popkultúra domináns formái tehát a jelen újrendezésére és a múlt esztétikai újrahasznosítására épülnek. A történetiség elvesztése és a prezentizmus azt jelenti, hogy a jelent már nem egy folyamat részeként – a múlt tanulságai vagy a jövő lehetőségei felől – szemléljük. A múlt és a jövő képei már csak a jelent (mint fennállót) legitimálják. Következtetésem szerint a jelenkor absztrakt és bénító világvége-állapotának feszültségét oldani kívánó hollywoodi elbeszélésekben a múlt (és a jövő)

⁵⁴ Gumbrecht: *Our broad present*. 31.

⁵⁵ Gumbrecht: *Our broad present*. 32.

nosztalgikus képei pusztán jelentéstelenített, kiüresített formák, amelyek a minimális strukturális szervezettséget igénylő felhalmozás-logika mentén kerülnek kiállításra és szemlélésre. A retrokultúra, a franchise-logika és a multiverzumok térnyerése ugyanazt a globális tendenciát, az idő tériesülését és az oksági gondolkodás fellazulását tükrözik.