

Mittudományos fantasztikum? Egy műfaj hanyatlása a technológiai varázslat korában

Absztrakt

Az esszé a fantasyfilmek és tévésorozatok ezredforduló óta tapasztalható népszerűségével és a tudományos fantasztikum ezzel egyidejű hanyatlásával – ha nem is eltűnésével – foglalkozik. Az amerikai kultúra fantasy felé fordulása látszólag különálló, de közös gyökerű kulturális jelenségek eredményének tűnik: a CGI-technológia fejlődése és a filmipar gazdasági stratégiáinak változásai; a posztmodern ironia idejétmúltsága 9/11 és az azt követő katasztrófa-hullám (háborúk, klímaváltozás és következményei, globális gazdasági összeomlás, tömeges lövöldözések és politikai patthelyzetek) után; a tudomány és a „racionális” gondolkodás problémákra adott megoldásainak látszólagos csődje; és ami a legfontosabb, a digitális technológia és az elektronikai cikkek mindennapi életünkre és gondolkodásunkra gyakorolt hatása. Az esszé emellett érvel, hogy mindezek a jelenségek elősegítették (a digitális technológia pedig lehetővé tette) a mágikus gondolkodásként ismert asszociációs logika térnyerését, valamint az annak fő kifejezési formáját jelentő fantasyfilmek és -sorozatok felemelkedését. Az érvrendszer a sci-fi és fantasyfilmek és -sorozatok népszerűségének változására vonatkozó, a 2000 és 2013 közötti intervallumból származó kvantitatív és kvalitatív adatokon alapul; nagyban támaszkodik emellett Malinowski 1925-ös esszéjére, a Mágia, tudomány és vallásra, valamint a mágikus gondolkodással foglalkozó kortárs forrásokra.

Szerző

Vivian Sobchack elismert amerikai film- és médiateoretikus, valamint kultúrkritikus. A filmtudományban széles körben ismert könyvei a filmfenomenológia és a sci-fi témakörében íródtak: *Screening Space: The American Science Fiction Film* (New York, Ungar Press, 1987); *The Address of the Eye: A Phenomenology of Film Experience* (Princeton University Press, 1992). Ezen kívül számos könyv, könyvfejezet és tanulmány szerzője a feminizmus, a film noir és az újmédia területén, a UCLA School of Theatre, Film, and Television oktatója.

Mittudományos fantasztikum? Egy műfaj hanyatlása a technológiai varázslat korában

Bizonyos értelemben már a cím is beszédes: első felében a tudományos-fantasztikus filmnek (és talán magának a tudománynak) a jelenkori árfolyamát kérdőjelezi meg, hogy aztán kiemelve a technológiát a műfajjal társított instrumentális asszociációk köréből, és váratlan módon nem meglepő összefüggésbe hozza a varázslattal, illetve ebből következően a mágiával. Az ezredforduló óta a fantasy-filmek és televíziós műsorok példátlan térnyerését tapasztaljuk mind a mainstream filmtermés, mind a népszerűség terén. ^[1] Ezekben a filmekben és műsorokban az empirikus gondolkodás alulmarad a mágikus gondolkodással szemben (erről később bővebben). A sci-fi nem tűnt el képernyőinkről, ám javarészt elveszítette azt a műfaji pozícióját, hogy látványosságaival lenyűgözzön, vagy olyan narratívákkal provokáljon, amelyek egyszerre helyezik át és kezelik a kortárs kulturális aggodalmakat.

A látványosságot illetően ez a privilégiumvesztés a CGI-effektek exponenciálisan növekvő mértékű használatával és terjedésével függ össze a különböző típusú műfajokban. A „speciális effektek” természetessé váltak, már nem számítanak különlegesnek, és látható jelenlétük nem igényli a természeti törvények empirikus alapjaihoz vagy a jelenlegi tudomány, technológia és társadalmi szerveződés belátásaihoz való kapcsolódást, azok allegorizálását vagy színlelt „racionalizációját”. A legtöbb sci-fi film és tévéműsor látványosságai egyszerre előreláthatóak és elkoptatottak. Ráadásul, ahogy a későbbiekben bővebben is részletezem, a kortárs digitális effektek (és tágabb értelemben a digitális technológia hatásai) nem csak filmnyelvileg váltak természetessé, de kulturálisan is internalizálódtak. Összességében a sci-fi látványelemei elveszítették aurájukat – aktuális kivételek az *Avatar* (James Cameron, 2009) és a *Gravitáció* (Gravity. Alfonso Cuarón, 2013), amelyek kellőképpen innovatívan aknázták ki effektjeik „speciális” jellegét, nyugtázták le a közönséget, és robbantottak kasszákat. ^[2]



Avatar (James Cameron, 2009)

Ami a narratívát illeti, a sci-fi mindig is behatároltabb volt a fantasynél az empirikus logikával és az instrumentális fejlődéssel való összefonódás miatt, extrapolációit és azok hatásait meg kellett magyaráznia. Történetileg ez a korlátozottság inkább előny volt, semmint teher. Mindazonáltal ma már úgy tűnik, a sci-fi, játszódjon bár a világűrben vagy földközeli, narratívájában egyfajta műfaji nehézkedésnek engedelmessékedik, amely megakadályozza a varázslatban való teljes részvételt és azt a vágybeteljesítést, amelyet narratív kötetlensége folytán az ezredfordulók megerősödő fantasy megenged. Ugyanakkor gyakori nehézkessége ellenére a sci-fi narratív „gravitációja” még mindig súlytalannak és triviálisnak tűnik annak fényében, hogy döntően elkerüli a mai társadalmat foglalkoztató problémákhoz való reflektív viszonyulást (allegorikusat vagy sem).^[3] Csak három, nemrégiben készült mainstream sci-fi jut eszembe, amely nyíltan fogalmaz meg kulturálisan releváns kérdéseket. A *Lopott idő* (In Time. Andrew Niccol, 2011) és a *Looper* (Rian Johnson, 2012) nem csak „az idő pénz” közkeletű aggályát és a pénzért vásárolható idő (osztályproblémákat is megjelenítő) koncepcióját extrapolálták, hanem általánosságban is reagáltak az idő fokozott fenomenológiai tapasztalatára, miszerint a digitális kultúrában „nincs idő”, illetve az önmagába roskadó világban (illetve bolygón) maga az idő is „elfogy.” *A nő* (Her. Spike Jonze, 2013) pedig, a súlytalan szatírárt elutasítva, a személyre szabott digitális technológiáinkkal való példátlanul intim viszonyt és a más emberekkel való kapcsolatteremtési képtelenséget gondolja tovább egyszerre komoly és csípős komédia formájában.

Ezek a filmek, és még néhány másik, kivételt jelentenek a sci-fi narratív hanyatlása alól. Egészében véve azonban csökken a műfaj kulturális hozadéka. Tanúi lehetünk, hogyan fullad a „rendes” sci-fi narratíva hosszú és értelmetlen üldözésekbe (egyáltalán mit csináltak a *Prometheus*-ban [Ridley Scott, 2012]?) vagy végtelen csatákba a „Transformers” néven ismert földönkívüli mega-Legókkal (2007-ben, 2009-ben, 2011-ben és 2014-ben), és a pót-sci-fi szuperhős-képregények adaptáció- és spin-off dömpingjébe, lásd a találó című *Fantasztikus Négyest* (Fantastic Four. Josh Trank, 2005). Utóbbi film esetében, melynek szereplői „asztronauták”, akik a kozmikus sugárzás hatására „szupererőre” tettek szert, különösen jól látható a sci-fi fantasyvé válásának gyorsuló folyamata. A 2000-től 2003-ig készült 63 fantasynak, amelyek megjelenési évük 25 legjövedelmezőbb filmje között végeztek a hazai piacon, a fele technológiai beavatkozáson átesett vagy természetfeletti erejű szuperhősökre fókuszált.^[4]



Fantasztikus négyes (Fantastic Four. Josh Trank, 2005)

A továbbiakban a fantasy mostanában tapasztalható felemelkedésével, a népszerű amerikai filmek és tévésorozatok „elvarázsolódásával”, valamint a sci-fi iránti érdeklődés csökkenésével kapcsolatos töprengéseimet fogalmazom meg. Vajon mit jelent ez a történelmi váltás az egyre szélesebb körben újrakonfigurálódó technológiai társadalomban, amelynek mindkét műfaj – egyben jellegzetes kronotopikus (meghatározott tér-idő viszonyok szerint artikulált) poetikus narratívák – meghatározó diszkurzív eleme? [5]

Különböző okokból – amelyekről a későbbiekben remélhetőleg sikerül bizonyítanom, hogy mély strukturális szinten szorosan kapcsolódnak az amerikai kultúra digitalizációjához – ezt a történelmi váltást, amint fentebb utaltam rá, az új évezred fordulójához kötöm. Erre azonban nem csak az ad okot, hogy az *X-Men – A kívülállók* (Bryan Singer) és *A sebezhetetlent* (Unbreakable. M. Night Shyamalan) 2000-ben nagy sikerrel mutatták be a mozikban – harmadik, illetve nyolcadik helyen végzett a pénztáraknál –, miközben az *Űrcowboyok* (Space Cowboys. Clint Eastwood) csak a huszonötödik helyet foglalta el. Amellett is érvelek, hogy az ezredforduló jelentette a vég kezdetét azt a döntően ironikus álláspontot illetően, amely a Fredric Jameson által 1984-ben „posztmodernizmusként” jellemzett „késő kapitalizmus” ellentmondásaira, változékonyságaira és „kulturális logikájára” irányult. A posztmodern temporalitás, Jameson érvelése szerint, egyfajta „fordított millennarizmusként” körvonalazódott a térbeliség új (dezorientáló és euforikus) formáinak hangsúlyozásával, amely a temporalitást összeomlasztotta és feloldotta az egyidejűségben és a történelmi idézetben. A „fordított millennarizmus” helyettesítette „a jövőre vonatkozó, katasztrófákkal vagy megváltással kapcsolatos figyelmeztetéseket”, amelyek „ennek vagy annak a végével függtek össze”. (Jameson 1984: 53) Ebben az összefüggésben a sci-fi privilegizált műfajjá vált. Térkonceptiói és gyakran disztopikus forgatókönyvei nem csak a közönségnél találtak megértésre, de addig példátlan módon az akadémikus körökben is, amelyek a sci-fit nem a fantázia, hanem a késő kapitalista „realizmus” kronotopikus formájának tekintették.

Ebbe a képbe pontosan beleillett a 20. század végének saját „valós”, disztopikus sci-fi forgatókönyve, a kétezredik év problémája: az ezredforduló dátumváltás, amelyről azt jósolták, összeomlasztja majd a számítógépes rendszereket, és világméretű káoszt okoz. Ez a már eredetileg is posztmodern ironiával átszínezett katasztrófa-szenárió végül egyértelmű szatírának bizonyult

– hiszen sohasem következett be. Mindazonáltal alig egy évvel később a posztmodern irónia és szatíra (Michael Moore ide vagy oda) már oda nem illő, sőt elfogadhatatlan válasznak tűnt a 2001. szeptember 11-én történt váratlan és tragikus eseményekre, és a katasztrófák ezt követő megállíthatatlan hulláma (háborúk, klímaváltozás és következményei, globális gazdasági összeomlás, tömeges lövöldözések és politikai patthelyzetek) nem csak a múlt század „a jövő mint mindennek a vége” jövődöléseit látszott beteljesíteni, de egyenesen úgy tűnt, maga a jövő ért véget. Bár ma is megfigyelhetők, az irónia és a szatíra már csak a kritikai távolságtartás pózában parádézó tehetetlenség jelei. Bármilyen hasznosak voltak is a posztmodern élet ellentmondásaival való megbirkózásban, 9/11 után nem csak túlhaladtak, de egyenesen idejétmúltak.

Hayden White ebben a megvilágításban vizsgálja a szatírákat és az iróniát *Metatörténelem* című 1973-as művében, amely a 19. század történetírásának cselekményesítését és négy alapvető narratív formából összetevődő tropologikus struktúráját taglalja. A forma és annak trópusa nem csak a kritikus távolság megteremtése, de egyben annak felfedése is, amit White „a világ dramatikus cselekményesítésének *végső érvénytelenségeként*”, e képnek a világ reprezentálására való képtelenségeként írt le (White 1973: 10; kiemelés az eredetiben). A románcsal, a komédiával és a tragédiával ellentétben a szatíra és az irónia egy olyan világot tárnak fel, amely „megöregedett” (White 1973: 10). Sőt (az ezredfordulós posztmodernitásból a jelen történelmi állapotba való átmenet esetében releváns módon), White amellett érvel, hogy ez a felismerés, miszerint a világ megöregedett, nem csak arra szolgál, hogy „előkészítse a világról alkotott szofisztikált elképzelések elutasításának tudatosítását”, de ezáltal „megelőlegezi a világra és annak történéseire vonatkozó mitikus értelmezésekhez való visszatérést” (White 1973: 10). Mondhatni, a soha be nem következett ezredfordulós katasztrófa szatírájával, majd az azt követő, nagyon is bekövetkező más katasztrófákkal napi szinten kezdtük érzékelni, hogy a világ, amelyben élünk, megöregedett. Az amerikai kultúra mind kevésbé türelmes a „világról alkotott szofisztikált elképzelésekkel” szemben – és egyre jobban belefárad ezekbe –, hiszen a társadalmi, gazdasági és politikai komplexitások olyan bonyolultak, olyan globálisak és annyira életveszélyesek, hogy nem csak a „kritikus távolságtartás” és az „objektivitás” ideáját kérdőjelezzik meg, de egyenesen tagadják a „megértést” mint olyat. Ennélfogva az irónia és a szatíra kutyái, bár még mindig itt csaholnak, már nem tudják kívül tartani az Apokalipszis Négy Lovasát. E millennium utáni léttapasztalat kontextusában érvelek amellett, hogy mind a népszerű mozgóképes médiában, mind a szélesebb kultúrában a „világra és annak történéseire vonatkozó mitikus értelmezések” fokozatos – bár digitális formában való – visszatérésének lehetünk tanúi.

Meglepő módon ez a „mitikus értelmezésekhez” való visszatérés nem csak a „rég” médiumunk, a tévé által megmutatott állandó, globális katasztrófa eredménye, de az „új médiával” való állandó, intenzív, napi szintű kapcsolatunké is. Az ezredforduló óta a változatos digitális technológiák és alkalmazások, elsősorban az internet és az okostelefonok fogyasztói felhasználása egyre fokozódik, jelentősen átalakítva tér-, idő-, megismerés- és haladástapasztalatunkat. Egyre inkább alkalmazkodunk a non-lineáris, „asszociatív” gondolkodáshoz. Tovább tágítva a posztmodern tériesítő jellegét, az internet és az okostelefonok egyben az idő sűrűsödését is felfokozták. Térbeli

értelemben a dolgok és emberek technológiailag – és egyben mágikusan – „összekapcsoltnak” tűnnek. Időbeli értelemben az egymásutániség és az időtartam koncepciói átadták 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. Mindent egybevéve, noha még az új média is gyorsan elavulttá válik, és mintha az eszközök sose lennének elég frissek, hogy kielégítsenek bennünket, miután megvettük és kipróbáltuk őket, a „közvetlenségük” iránti vágy – illetve annak bővölete –, még ha eltérő formában is, de visszatérített bennünket ahhoz, amit 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.

Bár a későbbiekben bővebben részletezem a mágikus gondolkodást, a mozifilmes és tévés fantasy műfaji státusza némi előzetes ismertetést igényel. Ahogyan Brian Attebery írja, a műfajok nem „tisztán elkülönülő területek ... hanem kusza készletek”, számos „prototipikus példával”, de „definitív határ nélkül”. (Attebery 2009: 122; lásd még Attebery 1992: 12-13.) Készletként a fantasy sokkal kuszábbnak tűnik, mint a sci-fi. A fantasy-szövegek témáikban és motívumaikban extrém eltéréseket mutatnak; gyakran önmagukban vizsgálták, és csak ritkán tömörültek olyan mennyiségben (pl. a II. világháború alatt), hogy műfaji szempontból írjanak vagy gondolkodjanak róluk. Ennélfogva Catherine Fowkes a (nem minden jelentőség nélkül 2010-ben megjelent) *The Fantasy Film* című munkájában kevesli a figyelmet, amelyben az általa „mostohagyereknek” nevezett műfaj részesült (Fowkes 2010: 171). A fantasy „prototipikus példái”, amelyek mentén Fowkes könyvének fejezetei szerveződnek, árulkodóak: *Óz, a csodák csodája* (The Wizard of Oz. Victor Fleming, 1939), *Barátom, Harvey* (Harvey. Henry Kostel, 1950), *Segítség, felnőttem!* (Big. Penny Marshall, 1988), *Örökké* (Always. Steven Spielberg, 1989), *Idétlen időkig* (Groundhog Day. Harold Ramis, 1993), *Pókember* (Spider-Man. Sam Raimi, 2002), *A Gyűrűk Ura*-trilógia (The Lord of the Rings. Peter Jackson, 2001-2003), *Narnia krónikái: az Oroszlán, a Boszorkány és a Ruhásszekrény* (The Chronicles of Narnia: the Lion, the Witch and the Wardrobe. Andrew Adamson, 2005) és a *Harry Potter*-sorozat (2001-2011).^[6] Figyelemre méltó válogatásának és az ezredforduló óta megjelent filmtermésnek az egyenlőtlen terjedése. Ahogy Fowkes egy 2007-es filmipari elemzésre hivatkozva kifejti, „a közelmúltig az ipar „bevételgyilkosnak” tekintette a fantasyt” (Fowkes 2010: 1). 2010-re a filmesztéta Harry Benshoff már úgy jellemzi a fantasyt Fowkes könyvének hátoldali ajánlójában, mint a „kortárs mozi legjövedelmezőbb műfaját”.

Ha az *X-Men* jelentette a fantasy műfaji előjogának hajnalát, akkor tényleges beköszönte a 2001-es *Harry Potter és a Bölcsek Kövéhez* (Harry Potter and the Sorcerer's Stone. Chris Columbus) és *A Gyűrűk Ura: A Gyűrű szövetségéhez* (The Lord of the Rings: Fellowship of the Ring. Peter Jackson) köthető. Mindkét film elképesztő méretű franchise-t nemzett, rekordokat döntöttek, első és második helyen végeztek a pénztáraknál 2001-ben. Szintén 2001-ben került a mozikba a klasszikus tündérmesét leporoló *Az égisz erő paszuly legendája* (Jack and the Beanstalk: The Real Story. Brian Henson), amely, bár nem váltott ki nagy figyelmet, olyan magot vetett el, amely az

elkövetkező években egy egész hegynyi babszemnél is több termést hozott. Amikor 2013 első hónapjaiban belevágtam ebbe a munkába, épp Jack és paszulya vendégszerepeltek az *Egyszer volt, hol nem volt* (Once Upon a Time. 2011-) című nagy sikerű sorozat egyik epizódjában, amely különféle tündérmesék mixtúráján alapul. Mindössze néhány héttel azután, hogy a szóban forgó epizód adásba került, a mozikban is feltűnt *Az óriásölő* (Jack, the Giant Slayer. Bryan Singer, 2013), sőt kedvező kritikát kapott a *New Yorker*-ben: David Denby jobbnak tartotta egy másik aktuális fantasynél, az *Óz, a hatalmasnál* (Oz, the Great and Powerful. Sam Raimi, 2013). (Denby 2013: 56-57.) Említhetném ezenkívül (sőt említem is) a 2012-ben megjelent három meseadaptációt: *Tükröm, tükröm* (Mirror, Mirror. Tarsem Singh), *Hófehér és a vadász* (Snow White and the Huntsman. Rupert Sanders) és az iszonytató (értsd: elátkozott és borzasztó) *Boszorkányvadászok* (Hansel und Gretel: Witch Hunters. Tommy Wirkola).



Gyűrűk Ura: A Gyűrű szövetsége (The Lord of the Rings: Fellowship of the Ring. Peter Jackson, 2001)

2001 volt tehát az az év, amellyel a filmipar fantasy iránti attitűdje hivatalosan is megváltozott, olyan, ma már nyilvánvaló gazdasági és technológiai okokból, amelyek az év két blockbusteréhez kapcsolódtak. Mind a *Harry Potter*, mind a *A Gyűrűk Ura* kedvelt, széles körben ismert könyveket adaptált, és ez a felismerhetőség jelentős tényező volt a gyártásukban. Hatalmas anyagi sikerük azt sugallta, hogy más ismert fantasy-szövegek is hasonlóan jó bevételeket generálhatnak, sőtugyanígy franchise épülhet rájuk, mindezt olyan időszakban, amikor – ahogy a Fowkes által idézett elemzés hangsúlyozza – sokkal inkább „a franchise a sztár”, semmint a színész. (Fowkes2010: 31) Emellett természetesen a két film látványvilága is kulcsszerepet játszott, hála a késő '90-es évek óta rohamosan fejlődő CGI-technológiának. Talán kevésbé nyilvánvaló, de gazdaságilagugyanígyen meghatározó volt a tény, hogy a fantasyk könnyedén beleférnek az AmerikaiMozgókép Szövetség (MPAA) korhatár-besorolási rendszerének PG-13-as (13 év alattiak számáraszülői felügyelettel megtekinthető) kategóriájába, ami demográfiailag a legszélesebb közönségetbiztosítja egy amúgy rohamosan szegmentálódó, tagolódó médiatérképen. Végül az is a fantasyfelkarolására ösztönözte a filmipart, hogy mind a *Harry Potter*, mind a *A Gyűrűk Ura* rendkívülpozitív (és jövedelmező) külföldi fogadtatásban részesült; ez azt sugallta, hogy a fantasy kelendőexportcikk lehet. Így kezdődött a fantasyműfaj mainstream filmtermésen belüli, példátlanmennyiségi térnyerése.

Mindazonáltal a fantasy felemelkedése és a sci-fi hanyatlása ugyanannyira minőségi, mint mennyiségi kérdés, és, amint utaltam rá, nem vezethető vissza csakis a filmipar technológiai és gazdasági változásaira. Elegendő összevetni a 2012-es *Hófehér és a vadászt* az ugyanabban az évben megjelent sci-fivel, az Edgar Rice Burroughs regényein alapuló *John Carter*rel (Andrew Stanton). Mindkettő jelentős mennyiségben tartalmaz CGI-t, de a *John Carter* emellett a népszerű 3D és IMAX formátumokban is vetítették. A *Hófehér és a vadász*sal ellentétben itt rendelkezésre állt a folytatások sorozata, készen a franchise-építésre. A *John Carter* mégis megsemmisítő anyagi bukás lett, csak Oroszországban döntött rekordot a pénztáraknál, miközben a *Hófehér és a vadász* a nyitóhétvége legnagyobb összbevételét produkálta az Egyesült Államokban, az éves lista 17. helyén végzett, és harminc másik országban is nagy sikert aratott. Felmerül a lehetséges magyarázat, miszerint a két film közti különbség a sztárjelenlét eredménye, és hogy Charlize Theron nagyobb vonzerőt gyakorolt a közönségre, mint a szerencsétlen nevű (és ismeretlen) Taylor Kitsch. Érdemes még megemlíteni, hogy a következő évben két jelentősebb, nagy neveket felvonultató mainstream sci-fi – az *Elysium* (Neill Blomkamp, 2013) Matt Damonnel és a *Feledés* (Oblivion. Joseph Kosinski, 2013) Tom Cruise-zal – is megbukott, csak a 38. és a 41. helyen végeztek a pénztáraknál. Az alapigazság, miszerint „ha megépítéd, jönni fognak”, Hollywoodban sosem állja meg a helyét, és a kulturális érdeklődés sci-firől a fantasyre való áthelyeződéséért nem a filmipar az egyedüli – de még csak nem is a fő – felelős.



John Carter (Andrew Stanton, 2012)

Nemcsak anekdotikus érvek szólnak amellett, hogy a két műfaj gyártása és fogadtatása mind mennyiségi, mind minőségi értelemben megváltozott. A 2000 és 2013 között bemutatott sci-fi és fantasy filmek listájából azokat választottam, amelyeknek népszerűsége a pénztáraknál nyújtott rekordteljesítményükön tisztán látszott. Szintén beválogattam olyan filmeket, amelyek eléggé sikeresek voltak ahhoz, hogy címük a legtöbbünk számára ismerősen csengjen (akár láttuk őket, akár nem). A tévésorozatok beemeléseinek feltétele az volt, hogy megértek-e legalább két évadot. Kiinduló listámon még nem fektettem hangsúlyt az ilyen médiumspecifikusságra, az adott év összes sci-fi filmjét és tévésorozatát egy csoportként kezeltem, és ugyanígy tettem a fantasyvel. Meglepő (és a sci-fi hanyatlására vonatkozó benyomásomnak látszólag ellentmondó) módon a két műfajban készült filmek száma az évek múlásával nagyjából egyforma mértékben nőtt. (Például 2000 és 2003 között 22 sci-fi film és tévésorozat készült, amelyek megfeleltek az általam szabott kritériumoknak, fantasy pedig 26. A lényegesen közelebbi múltban, 2011 és 2013 között ezek a számok, bár növekedtek, 47 sci-fit és 55 fantasyfilmet és -sorozatot mutattak.)

Ha külön-külön szemügyre vesszük azonban, szignifikáns mennyiségi és minőségi különbségeket találunk mind a média, mind a műfajok tekintetében. A filmes fantaszt a 2001 és 2011 között forgó *Harry Potter*-sorozat folyamatos sikerei félmjelezték, valamint *A Gyűrűk Ura*-trilógia, amely 2003-ban befejeződött ugyan, de bevezette *A hobbit*-trilógiát 2013-ban. Ahogy korábban említettem, a tündérmeséken alapuló filmek száma növekedett, de ez a folyamat az évek során a szuperhősfilmek esetében volt igazán látványos. 2000 és 2007 között még csak egy vagy kettő készült évente, de 2008 és 2013 között már minden évben hármát-négyet mutattak be. Némelyik szuperhősfilm mitológiákon alapult, de sokkal többet adaptáltak képregényekből. Mennyiségileg különösen megdöbbentő, hogy 2000 és 2004 között nagyjából egyenlő számú sci-fi és fantasy készült, de 2005-tel kezdődően a fantasy szignifikánsan felülkerekedett. 2005-ben például hat fantasy esett két sci-fire; 2006-ban négy fantasy nulla sci-fire; 2007-ben négy fantasy két sci-fire; és 2008-ban hat fantasy megint csak nulla sci-fire. A számok innentől hasonló képet mutatnak. A fantasy állandó erősödésével ellentétben a sci-fi csúcsevei szeszélyesebben alakultak: például 2000 és 2001 meglehetősen ritkás évek voltak, mindössze egy *Jurassic Park III*-mal (Joe Johnston, 2001)

és egy széles közönséget vonzó *A majmok bolygója*-remake-kel (Planet of the Apes. Tim Burton, 2001); a pénztáraknál szám szerint kilencedik és tizedik helyen végeztek. 2002 jelentős növekedést hozott a top 25-ös listára felférő, népszerű sci-fi terén: a *Jelek* (Signs. M. Night Shyamalan) a hatodik, a *Men in Black II* (Barry Sonnenfeld) a nyolcadik, a *Különnvélemény* (Minority Report. Steven Spielberg) a tizenhetedik helyen végzett, a *Star Trek: Nemesis* (Stuart Baird) pedig, bár december közepén mutatták be, így nem fért fel az adott év eredménylistájára, szintén nagyon jól teljesített. 2003-ban azonban megint csak három sci-fi aratott jelentősebb sikert: a két *Mátrix*-folytatás (The Matrix Reloaded és The Matrix Revolutions. Andy és Lana Wachowski; negyedik és kilencedik hely), valamint a harmadik *Terminátor* (Terminator 3: Rise of the Machines. Jonathan Mostow) a nyolcadik helyen.



Eredet (Inception. Christopher Nolan, 2010)

Újabb, kiemelkedően jó év a sci-fi számára csak 2009-ben jött el, amikor ismét jelentős számú film készült, illetve végzett az év 25 legeredményesebbje között: *Avatar* (első), *Transformers: A bukottak bosszúja* (Transformers: Revenge of the Fallen. Michael Bay) második, a *Star Trek* újrafeldolgozása (J. J. Abrams) hetedik, 2012 (Roland Emmerich) tizenötödik és a *Terminátor – Megváltás* (Terminator Salvation. Joseph McGinty Nichol) huszonhatodik. 2010-ben az *Eredet* (Inception. Christopher Nolan) volt az egyetlen egyértelmű sci-fi siker (hatodik hely), amelynek agyas alapvetése és újszerű vizuális effektjei talán a tudattalanban zajló hosszadalmas végkifejletet ellensúlyozták, melynek, ahogy Peter Schjeldahl más összefüggésben írja, megvan az a „lehangoló tulajdonsága, hogy, mint mások álmái általában, unalmas” (82). Jóllehet 2011-ben valamelyest nőtt a bemutatott sci-fi-k száma a *Transformers 3*-mal (Transformers: Dark of the Moon. Michael Bay) (második a pénztáraknál), csak *A majmok bolygója: Lázadás* (Rise of the Planet of the Apes. Rupert Wyatt) (tizenegyedik) és a *Forráskód* (Source Code. Duncan Jones) (hatvankettedik) nevezhető a szó szoros értelmében sci-finek. A kedvező tendencia folytatódott 2012-ben, de *Az éhezők viadalán* (The Hunger Games. Gary Ross) (harmadik a pénztáraknál), a *Men in Black III*-on (Barry Sonnenfeld) (tizenegyedik) és a *Prometheus*-on (huszonnegyedik) kívül a legtöbb új film nem teljesített jól: mint említettem, a *John Carter* negyvenedik helye, figyelembe véve készítésének költségeit, valóságos katasztrófa volt, a kisebb költségvetésű *Looper* jó kritikái ellenére korlátozott számú nézőt vonzott (negyvenötödik hely), és *Az emlékmás* (Total Recall. Len Wiseman) remake-je

se váltotta be a stúdió várakozásait a maga ötvenötödik helyével. Ha összevetjük a két filmműfaj helyzetét az ezredforduló óta, láthatjuk, hogy ezekben a bevételi adatokban a belföldi jegyeladások és az elért közönségréteg a két műfaj esetében tapasztalt számszerű különbsége a legmegdöbbentőbb. Nemcsak hogy 2000 és 2013 között a teljes bevétel top 25-ös listáján végzett fantasyk száma duplája a hasonlóan sikeres sci-fiknek (63 a 30-hoz képest), de a fantasykre összességében is több jegyet adtak el: 44 fantasy végzett a magas jegyeladások top 10-es listáján, míg a sci-fik közül ez csak tizenhétnek sikerült. Egészében véve a sci-fi, bár nyilvánvalóan nem „tűnt el”, nem csak imaginatív erejéből, de népszerűségéből is sokat veszített.

A televízió némileg más képet mutat, bár a vége ugyanaz. 2000 és 2013 között, noha a számok mindkét műfaj esetében emelkedtek, több sci-fi-sorozat futott, mint fantasy. Mindazonáltal a sci-fi-sorozatok számbeli fölénye az intervallum korábbi éveiben a *Csillagkapu* (Stargate SG-1, 1997-2007) spin-offjainak volt köszönhető. 2003-ban és 2004-ben például minden héten négy különböző *Csillagkapu*-sorozatot követhetett a néző, bár közülük kettő 2009-re záró évadában járt, ahogy a hosszú ideje futó *Battlestar Galactica* is (2004-2009). Ráadásul 2009 és 2011 között több induló sci-fi sorozat is megbukott. Jóllehet a *Terminátor: Sarah Connor krónikái* (Terminator: The Sarah Connor Chronicles, 2008-2009) úgy-ahogy kihúzta egy második, egyben záró évadig, a jelentős promócióval és hálózati támogatással körített *FlashForward – A jövő emlékei* (2009-2010), *Az esemény* (The Event, 2010) és a *Terra Nova* (2011) mindössze egyetlen évadot értek meg, Joss Whedon nagy várakozásokkal övezett projektje, a *Dollhouse – A felejtés ára* (2009) pedig még ennél is kevesebbet (ugyanaz a végzet érte el Whedon 2002-es sci-fi sorozatát, a *Firefly – A szentjánosbogarat* is). Valójában mindössze két olyan sci-fi-sorozat bukkant fel 2009 és 2011 között, amelyek két vagy ennél több évadot megérték: a *V, mint veszélyes* (V) 2009-es remake-je, amely 2011-ig húzta, és a 2011-es *Éghasadás* (Falling Skies – 2014-ben még mindig fut). 2011 óta csupán három sci-fi sorozat bizonyult elég népszerűnek ahhoz, hogy továbbvigyék: a 2012-es *Revolution*, a 2013-as *Emberi tényező* (Almost Human) és *A bura alatt* (Under the Dome). (Bár nem tartozik szorosan a tárgyhoz, mégis figyelemreméltó, hogy az *Éghasadás*, a *Revolution* és *A bura alatt* egyaránt erősen ambivalens „neoprimitivizmust” vizionálnak, olyan világot, amely szó szerint megfosztatott az energiától – és a digitális technológiától. *A Bura* törvényei például speciálisak abban a tekintetben, hogy a külvilágtól rejtélyes módon elzárt városban nem működik a telefon, a televízió és a Wi-Fi. [Battaglio 2013: 5]) [7]



A bura alatt (Under the Dome. 2013-)

A fantasy azonban a televízióban is sokkal jobban teljesített a sci-finél, dacára a kezdeti alacsonyabb számoknak. 2009 és 2011 között csupán egyetlen fantasy-sorozatot szüntettek meg az első évad után, miközben számos másik folytatta több szezontól tartó, hosszú pályafutását, köztük a *Szellemekkel suttogó* (Ghostwhisperer. 2005-2010), a *Hősök* (Heroes. 2006-2010) és az *Odaát* (Supernatural. 2005-). Emellett 2011-ben három új és rendkívül népszerű sorozat indult útjára, amelyek 2014-ben negyedik évadukban járnak: ebből kettő, a *Grimm* és az *Egyszer volt, hol nem volt* nép- és tündérmesék újragondolásai, míg a harmadik, a *Trónok harca* (Game of Thrones) egy háborúzó dinasztiairól szóló, epikus áltörténelmi fantasy. A fantasy számadatai 2012-től még ennél is nagyobb növekedést produkáltak, mindinkább a sci-fi fölé kerekedve. 2012-től 2014 első negyedéig számos új fantasy-sorozat indult útjára: egy újragondolt *A szépség és a szörnyeteg* (Beauty and the Beast), az *Álmosvölgy legendája* (Sleepy Hollow), *A SHIELD ügynökei* (Marvel's Agents of S.H.I.E.L.D.), a *Da Vinci démonai* (Da Vinci's Demons), a *Believe* és a *Resurrection*. Még több érkezik majd, például a tervek szerint 2015-ben induló *Heroes Reborn*. Különösen figyelemreméltó, hogy a sorozatok szinte mindegyike nagyobb csatornákon indult, ráadásul főműsoridőben, míg a sci-fit általában olyan, rétegigényeket kiszolgáló kábelcsatornákra számúzik, mint a Syfy. Így 2012 és 2014 között, jóllehet az új sci-fi sorozatok száma egyenlő az új fantasy-sorozatokéval, csak a *Revolution* és *A bura alatt* fut nagyobb csatornákon; a *Continuum* és a 2015-ig szünetelő *Helix* a Syfy-on indult, míg a *The 100* és a *Rossz csillagzat* (Star-crossed) – két, tizenéves főhősre fókuszáló 2014-es produkció – a kevésbé jelentős csatornák egyikén, a CW-n.



Trónok harca (Game of Thrones. 2011-)

Tehát ismét: minek köszönhető ez az általános és kulturális fordulat, amely ekkora fölényt biztosít a fantasynek, a mitikus királyságoknak, a varázslóknak, a népmeséknek és a teljesülő kívánságoknak, a különleges erejű szuperhősöknek? Számos magyarázatot felvettem, amelyek együttállása ezt a váltást okozhatja, de ahhoz, hogy a kérdést komolyan megválaszoljam, bővebben ki kell térnem a White által leírt „mitikus gondolkodásra”, amelyet mi „mágikus gondolkodásnak” nevezünk. Ehhez visszatérek az antropológus Bronislaw Malinowski *Mágia, tudomány és vallás* című 1948-as esszéjéhez, amelyre réges-régen (és egy most már messzi-messzinek tűnő kultúrában) *Screening Space: The American Science Fiction Film* (1987) című munkám megírásakor támaszkodtam. Malinowski szerint a mágia, a tudomány és a vallás szerves része minden kultúrának, de eltérnek célkitűzéseikben, gyakorlataikban és társadalmi funkcióikban. Noha mindhárom az emberi tudás és (főleg a vágy, a természeti környezet és a halál feletti) irányítás korlátozottságára reflektál, Malinowski értelmezésében mindegyik „speciális viselkedési mód – gondolkodásra, érzésre és akaratra egyaránt épülő pragmatikus attitűd”; „hitrendszer, társadalmi jelenség és személyes tapasztalat egyben” (24). Mindegyik folyamatosan jelen van bármely kultúrában (legyen az alacsony vagy magas szinten technicizált), párbeszédet folytatnak, illetve dialektikus viszonyban állnak egymással, akár határozott céllal, akár anélkül. (Ilyen dialogikus viszony figyelhető meg a 2001-es televíziós évadban, amelynek műsorán a *Csillagkapu SG-1* és a *Star Trek: Enterprise* [2001-2005] mellett a *Bűbajos boszorkák* [Charmed. 1998-2006], a *Sabrina, a tiniboszorkány* [Sabrina, the Teenage Witch. 1996-2003] és a *Buffy, a vámpírok réme* [Buffy the Vampire Slayer. 1997-2003] is szerepelt.) Malinowski nyomán tehát felvettem a *Screening Space*-ben, hogy az ő „speciális módjainak” hármassága a tudományos fantasztikum, a fantasy és a horror kapcsolódó műfajaiban találta meg a maga diszkurzív és poétikus kifejezési lehetőségét. Mindazonáltal fókuszom a sci-fi-re irányult, és nem fordítottam különösebb figyelmet a fantasyre, amit amúgy, akárcsak a kultúra nagy része, alig tartottam komoly gondolatébresztőnek.

Mi jellemzi tehát a mágikus gondolkodást, illetve a fantasyt mint annak kifejezési gyakorlatát? Malinowski kifejti, hogy a mágikus gondolkodás „tudáselméletét” a „vágy hatására asszociálódó ötletek” diktálják. (Malinowski 1948: 87) A „természet törvényeinek” személytelen, objektív megfigyelése helyett, amely a tudományos gyakorlat és a sci-fi extrapolációinak alapját képezi, a mágikus gondolkodás és a fantasy arra a hitre alapozzák praxisaikat, miszerint „nincs merev határ

a szellemi és a fizikai, a szubjektív és az objektív között”, ennél fogva tehát a világ elemei „kölcsonösen összefüggnek”. (St. James, Handelman és Taylor 2011: 235) Ahogy a 2014-es romantikus film, a *Téli mese* (Winter’s Tale. Akiva Goldsman) főszereplője megfogalmazza szerelmének, „varázslat vesz körül minket. Minden összekapcsolódik.” Malinowski kifejti, hogy a világ rendszerszerű egész-mivoltának koncepciója „egy bizonyos misztikus, személytelen erő ideájából ered”, amelyet a gyakorlatban is mozgásba lehet hozni, hogy segítségével az emberek akadályokat küzdhessenek le, és elérhessék kívánt céljaikat. (Malinowski 1948: 19)



“Varázslat vesz körül minket.” Téli mese (Winter’s Tale. Akiva Goldsman, 2014)

Ebben a megvilágításban a mágikus gondolkodás és a mágikus gyakorlat (egyes kultúrákban, valamint a filmekben és a tévésorozatokban a sámán vagy varázsló hajtja végre a megfelelő igék és rituálék keretében) „nem annyira a természetre irányul, mint inkább a természet és az ember viszonyára, illetve a természetet befolyásoló emberi tevékenységre” (Malinowski 1948: 75). Ennél fogva a mágikus gondolkodást nem a tárgyilagos kíváncsiság motiválja, hanem a személyes érzelmek és vágyak. Valójában a mágikus gondolkodást, a fantasy narratívájához hasonlóan, az az egyszerre szakadékként és hídként működő kiazmus uralja, amely az akarat természete és a természet akarata között fennáll; ez a kétirányúság kapcsolatot hoz létre a szellemi és a fizikai világ, a szubjektumok és az objektumok között. Így tehát a mágikus gondolkodás, néhány kivételtől eltekintve, történetileg a gondolkodás „logika előtti” formájának minősült – a korai antropológia a „primitív” népek, a fejlődépszichológia pedig a nagyon fiatal gyerekek jellemzőjének tekintette. A mágikus logika elsődleges formája a szekvenciális okság helyett az egymásmellettségen, proximalitáson (vagy egybeesésen) alapuló asszociáció, eredményét pedig általában félrevezető összefüggésnek vagy oksági tévedésnek ítélik. (Szokványos példa a „szerencsehozó” toll, amellyel a diák a dolgozatait írja, mert amikor először használta, ötöst kapott.) Az ilyen asszociációs logika nagymértékben függ az egyidejűségtől, amely felbontja a „ha, akkor” egymásutániségon alapuló temporalitását, illetve felcseréli azt a „ha, most” viszonylagos azonnaliságára. Ezt a logikát közkeletű kifejezéssel gyakran írják le pejoratívan elhamarkodott következtetésként.

Mindazonáltal akár a tudománynak és a racionális logikának, a mágikus gondolkodásnak is megvannak a „törvényei”. Az antropológusok által a „részvétel törvényének” nevezett átfogó

kapcsolatból, amely szerint kijelenthető, hogy minden összetartozik, levezethető az „érintkezés útján történő terjedés” és a „hasonlóság” törvénye. ^[8] Az érintkezésen alapuló terjedés törvényének értelmében „a dolgok, amelyek egyszer kapcsolatban álltak, a kapcsolat tényleges időtartamánál lényegesen hosszabb ideig befolyásolhatják vagy megváltoztathatják egymást”. (Kerinan 1994: 48) Ennek megfelelően a varázslatokhoz és főzetekhez gyakran szükséges személyes tárgy vagy testi maradvány, amely tartalmazza a tulajdonos „esszenciáját”. Ezen kívül „a hatás iránya a forrás és a fogadó között kölcsönössé válhat”, és „bizonyos tulajdonságok *átvihetők* egyikről a másikra.” A hasonlóság törvénye is efféle kapcsolatot és hatást feltételez „hasonló és hasonló” között; eszerint a dolgok, amelyek „hasonlítanak egymásra, alapvető tulajdonságaikban *osztóznak*”. (Kerinan 1994: 48; kiemelés tőlem) Innen ered az emberi lényekre hasonlító tárgyak, a mandragóragyökér, a babák és fényképek felhasználása a mágikus gyakorlatban. Ahogy a terjedés törvényénél láttuk, a hatás iránya a hasonlóság törvényének esetében is megfordítható, „lehetséges a fordított okság (például a hit, miszerint egy személy fényképének széttépésével árthatunk az illetőnek).” (Kerinan 1994: 48)



Mandragóragyökér. Harry Potter és a titkok kamrája (Harry Potter and the Chamber of Secrets. Chris Columbus, 2002)

A „civilizált” nyugati kultúrában a mágikus gondolkodás felnőtteknél a naiv, gyermeki, primitív viselkedés felé való regresszió jelének számít; főleg stresszhelyzetekben jelentkezik, amelyekben az egyén cselekvőképessége megkérdőjeleződik. Azaz „az alkalmazkodási harcban kimerülve ... a mágikus megoldások menedéket és haladékot ígérnek” a stressz elől. (St. James, Handelman és Taylor 2011: 643) A vonatkozó beszámolók zöme a felnőtteknél jelentkező mágikus gondolkodást valóban a bizonytalanság csökkentésére és a kontrollérzet erősítésére szolgáló kísérletként értelmezi, amely helyettesíti a valódi világ komplex problémáival való racionális megbirkózást. Helytállónak tűnik tehát a megállapítás, miszerint a mozi és tévés fantasy ezredforduló óta növekvő népszerűsége egyfajta tömegpszichológiai regresszió jele – menekülés a jelenbeli, nyomasztóan állandó kulturális stressz elől egy egyszerűbb, mitikus, képzeletbeli múltba, amelyben sokkal több pozitív erő rejlik, mint a sci-fi disztópikus jövővízióiban, amelyek 9/11 és annak megrázó következményei után már nem tűnnek többé olyan időnek és helynek, ahol bárki is élni szeretne.

Ez az állítás nagymértékben helytállónak tűnik. Mindazonáltal van egy másik nézőpont is, amely a mágikus gondolkodás progresszív jellegét mutatja. 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? Egy aktuális kutatás szerint a mágikus gondolkodás nem csak a bizonytalanság csökkentéséről szól, de a világépítésről is. „[A mágikus gondolkodás] a szimbolikus egyezkedésen és a játékon keresztül lehetőséget biztosít [a szubjektumnak] egy határtalan tér konstruálására, amelyben az egyének cselekvőképesek lehetnek, szemben valós helyzetükkel, amely erre nagyon kevés lehetőséget nyújt.” (St. James, Handelman és Taylor 2011: 645) Ezen felül „a *fantázia és realitás kettősségének...összekapcsolásában*” a mágikus gondolkodás lehetővé teszi az úgynevezett „kimerikus ágenciát”, mely összefüggésben a „kiméra” nem csak „képzeletbeli” vagy „fantasztikus” jelent, hanem, a görög mitológiához visszanyúlva, „olyan entitást, amely előzetesen külön létező entitások *ötvözeteként* jött létre”. (St. James, Handelman és Taylor 2011: 646; kiemelés tőlem) E tekintetben hasonlóan találhatjuk a kortárs fantasyt Donna Haraway posztmodern, tudományos-fantasztikus, játékosan ironikus kiborgjához.



Kimerikus ágencia – szó szerint. Etruszk kiméra

A társadalmi ellentmondásokra adott ironikus válasz valóban nem a mágikus gondolkodás tipikus jellemzője. Amiről itt szó van, az inkább „olyan tér valóság és képzelet között, amelyben a határok elmosódtak és bizonytalanok”, és a szubjektumok olyan ágenciával ruházódnak fel, amely lehetővé teszi a „a tapasztalat expresszív és kognitív dimenzióit összeegyeztető” narratív szcenáriók megalkotását. (St. James, Handelman és Taylor 2011: 648) Azaz a mágikus gondolkodás „felhatalmazza az adatközlőket arra, hogy a [mai világban] alapvető mindennapos paradoxonokkal való *megbirkózást erkölcsi küzdelmekké* transzformálják” (St. James, Handelman és Taylor 2011: 647; kiemelés tőlem). Ez a transzformáció „[az egyének] életvilágát újra-elvarázsoló narratív struktúrákon” keresztül érvényesül, és megerősíti azt a „morális univerzumot, amelyben a jó tetteknek megvan a jutalma, a gonoszoknak pedig a büntetése”, és amelyben, mint a legtöbb fantasy-forgatókönyvben, a lojalitás, az eltökéltség és a barátság áll szemben az árulással, az önérdekléssel és a kapzsisággal. (St. James, Handelman és Taylor 2011: 636) Ebben a varázslatos világban még a mágia is a morális és költői „igazságszolgáltatás” fogalmának van alávetve – innen a figyelmeztetés: „Vigyázz, mit kívánsz!” A „rossz” vagy „gonosz” kívánságok teljesülése a fantasyben gyakran fordul az ellen, aki a kívánságot megfogalmazta (a fordított okság újabb esete).

A mesekutató Jack Zipes szintén azon az állásponton van, hogy a fantasy-narratívák az életharcot morális küzdelmekké és a jelenlegitől különböző, annál jobb világ vágyképévé transzformálják (lásd például Zipes *The Irresistible Fairy Tale* című munkáját). Ahogy Joan Acocella összefoglalja érvelését, „[a tündérmesék] naiv moralitáson alapulnak, így olyan 'ellenvilágot' kínálnak fel nekünk, amely arra bátorít, hogy lépünk hátra, vegyük észre saját világunk megkérdőjelezhető erkölceit, majd változtassuk meg azokat”. (Acocella 2012: 77) ^[9] Zipes érvelése halványan felfedezhető egy névtelen IMDb-posztban, amely a korábban említett, tündérmeséket remixelő, szereplőit a kortárs környezet és a tündérmese-világok közt mozgó sorozatra, az *Egyszer volt, hol nem volt*-ra vonatkozott. A posztoló egyszerre tűnik reflektívnek és őszintének: „Vannak szereplők, akiket utálni akarsz, de nem tudsz, és szereplők, akiket csak próbálsz megérteni. Vannak öncélú szereplők. Emberek, akik csak segíteni akarnak. A tündérmese-aspektustól eltekintve összevethetők azokkal az emberekkel, akik a mindennapokban élnek és dolgoznak, ez teszi a sorozatot olyan újszerűvé. Ha szeretnél elmenekülni a világodból, de nem teheted, nézd meg ezt a műsort!” Ebben az összefüggésben a mágikus gondolkodás és a fantasy nem egyszerűen regresszív vagy eszképiista funkciókat szolgál. Ahogy Malinowski írja, „a mágia feladata az ember optimizmusának ritualizálása, a félelem feletti győzelembe vetett hitének megerősítése. A mágia kifejezi az emberi önbizalom értékét a kétellyel szemben, a céltudatosságát a habozással szemben, az optimizmusát a pesszimizmussal szemben”. (Malinowski 1948: 90) Márpedig jelen világunkban a jövőre nézve számos okunk van a pesszimizmusra. Az ellenvilág-építés rendjén valónak tűnik. Csakhogy a világépítésnek nem kellene megállnia a Simsnél vagy a Second Life-nál.



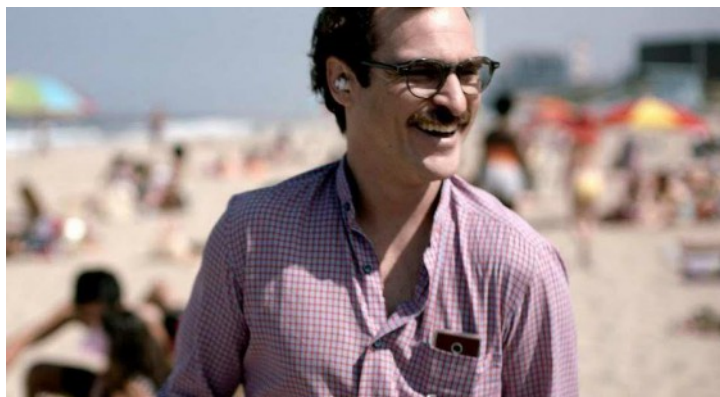
“Ha szeretnél elmenekülni a világodból, de nem teheted, nézd meg!”

Egyszer volt, hol nem volt (Once Upon a Time. 2011-)

A fantasy felemelkedésével kapcsolatos elmélkedésemet azzal kezdtem, hogy az ezredfordulót követően különféle jelenségek járultak hozzá egy korábban sokkal kevésbé értékelt műfaj megerősödéséhez. Az általam taglalt jelenségek, amelyek inkább egybeesésszerűen, egyidejűleg kapcsolódnak össze, semmint okságilag: a filmipar gazdasági és technológiai változásai; az egymást nagy számban követő természeti és kulturális események okozta stressz, amely éppúgy megingatta a racionális megértést és megoldásokat, mint a jövőről alkotott pozitív elképzeléseket; a kifinomult

tudományos világképből való kiábrándulás (és annak gyakran teljes elutasítása) és a napi szinten használt új technológiák természetessé válása; és végül, de nem utolsósorban a mágikus vagy asszociatív gondolkodás egyidejű megerősödése. Az összegzés előtt azonban még egy jelenséggel egészítem ki ezeknek az „egybeeséseknek” a listáját, amely aligha „véletlenszerű”, és megadja azt a mélystruktúrát, amely kulturálisan összekapcsolja a felsoroltakat. Ahogy utaltam rá, ez nem más, mint a digitális technológia természetessé válása és annak kulturálisan mindent átható, mégis intim, személyes internalizációja, ami még radikálisabb következtetésekre ad okot.

Mit is nevezek itt internalizációnak? Bár 1962-ben íródott, Arthur C. Clarke gyakran idézett „harmadik törvénye” máig körülöttünk visszhangzik: „Egy kellőképpen fejlett technikai megoldást már nem lehet megkülönböztetni a varázslattól”. (Clarke 1962: 21) Mindazonáltal az itt szóban forgó, kellőképpen fejlett technológia távolról sem földönkívüli. Ahogy Peter Arney szoftvermérnök *Logic Versus Magic in Critical Systems* című 2001-es esszéjében, szintén Clarke-ot idézve, fogalmaz, „a legtöbb eszköz, amelyet napi szinten használunk, és amelyektől függünk, már túl komplex ahhoz, hogy a specialistákon kívül bárki megértse őket... [Azon a szinten,] amikor ez a megértés lehetetlenné válik – például a mobiltelefon esetében –, talán feladjuk, és az eszközt ’mágikusként’ fogadjuk el”. (Arney 2001: 49) Amellett érvelek, hogy az „új” digitális technológia (elsősorban, de nem csak a számítógépek, az internet, az okostelefonok és más hordozható eszközök) állandó, mindennapos használata kronotopikusan átformálta nem csak tér- és időérzékelésünket, de gondolkodásunkat is. Eszerint ezek a digitális eszközök, noha a szekvenciális és algoritmikus logika racionalitásában gyökereznek, nem csak „előregedett világunkat” teszik nyomasztó módon láthatóvá a hét minden napján és a nap huszonnégy órájában, de megérlelték „visszatérésünket a világra és annak történéseire vonatkozó mitikus értelmezésekhez” – a mágikus gondolkodáshoz és a fantasynek mint e gondolkodás elsődleges kulturális kifejezési formájának a felemelkedéséhez. ^[10]



A mágikus eszköz. A nő (Her. Spike Jonze, 2013)

A digitális technológia ilyen internalizációja vezetett a kortárs kultúra példátlan szuperhős-imádatához is. Ebben a megvilágításban kapcsolta össze a technológia-filozófus Don Ihde a mágikus gondolkodást és a „technofantáziákat”, amelyek elutasítják a valóságos technológiákkal együtt járó szándékolatlan következményeket és kompromisszumokat. (Ihde 2008: 47) Az internetet és más eszközöket megalkotó hardver- és szoftvermérnökök álmukban se gondolták

volna, hogy racionális terveik és algoritmikus alkalmazásai a szekvenciális logika hanyatlásához vezetnek majd, a hatékonyság pedig a „közvetlenség” iránti heves vágyhoz és a technológiai közvetítés kiiktatáshoz. Vagyis, ahogy Ihde fogalmaz, „a technológiákon alapuló vágyfantázia belső ellentmondást rejt”. (Ihde 2008: 47) Majd expliciten rámutat a szuperhősök figurális funkciójára: „egyfelől vágyunk a szupererőre vagy a technológia által nyújtott továbbfejleszhetőségre... másfelől viszont a technofantázia ezt a továbbfejlesztést olyan totálisan áttetszővé teszi, hogy az *eggyé válik velünk*. Superman-jellegű technofantázia; birtokolni az erőt, és egynek lenni vele”. (Ihde 2008: 47; kiemelés az eredetiben). Összességében „a felkapott technofantázia a mágia aktuális kódja” (Ihde 2008: 47) Ebben a fantáziában a mágia nem más, mint a közvetítettség/közvetítetlenség [(im)mediacy]: a szuperhősök egyszerűen „birtokolják” a technológia erejét – akár veleszületett módon, mint Superman, akár biológiai átalakulás eredményeként, mint Hulk vagy a Pókember, akár technológiai kiegészítők révén, mint Batman, esetleg magukra öltve, mint Vasember a második természet áttetsző „üzemmódjában”. A filmek és tévésorozatok szuperhősei eltörlik a különbséget tudomány és mágia, sci-fi és fantasy között. Ők kultúránk „kimérái”, „az élmény expresszív és kognitív dimenzióinak összeegyeztetői”, a technológiához való kapcsolódásunk megtestesítői. (St. James, Handelman és Taylor 2011: 648) Ezen felül saját – bár lényegesen csekélyebb – „kimerikus ágenciánkat” túlozzák el, amelynek jegyében (mindig csak a közel) transzparens digitális technológiáinkat használjuk. Jobb megmenteni a világot, mint pizzát rendelni a neten.



Második természet. Vasember 3. (Iron Man 3. Shane Black, 2013)

Érdekes emlékezetünkbe idézni (mármint azoknak, akik elég idősök hozzá), hogy digitális eszközeink aránylag mennyire fiatalok. Asztali számítógépeink az 1980-as években váltak tömegesen kelendővé. Ezt nem sokkal követte a nyilvános internet-hozzáférés, lehetővé téve, hogy kényünk-kedvünk szerint, talán inkább asszociatív, semmint racionális impulzusainkat követve böngészhessünk a világhálón. Bár a mobiltelefonok 1983-ban kerültek kereskedelmi forgalomba (csupán egy évvel Jamesonnak a „késő kapitalizmus” logikájáról írt esszéje előtt), a hang és a kép továbbítását, illetve a komputerfunkciókat ötvöző telefonok egészen 1994-ig nem uralták a boltokat, és széles körben csak 1997-től utaltak rájuk „okostelefonokként”. 1994 volt az Amazon.com alapításának éve is, ekkor vált lehetővé a pizzarendelés és más fogyasztói javak

elérése a neten keresztül – mindössze hat évvel az ezredforduló előtt.

Ezek az új eszközök és gyors műveleteik napi szinten sűrítették az időt egy kvázi-áttetsző, mégis mediált közvetítet(lem)séggé, amely lehetővé tette a kommunikációra, információra, materiális javakra irányuló vágyaink (szinte) azonnali kielégítését. Mi több, ezek az eszközök eltörölték a térbeli távolságot, kiterjesztették az egyidejűségekre való fogékonyságunkat, azt a képzetet, miszerint minden és mindenki kapcsolatban, összekapcsoltságban létezik (Malinowski kifejezésével „kölsönösen összefüggők”). A gyors válaszok következtében, amelyeket eszközeink kívánságainkra adnak, türelmünk és az élvezetünk tartama lecsökkent az azonnaliság és közvetlenség iránti vágyunkhoz képest; ugyanez történt szekvenciális műveleteinkkel és racionalizált logikánkkal, nem csak a folyamat, de a magyarázatok terén is. Mindenekfelett azonban elkezdtek egyre több (ha nem a legtöbb) időnket egy olyan körvonalazatlan térben tölteni, amelyben valós és képzeletbeli összekapcsolódik, akárcsak a fantasyben, és ahol ez az összekapcsolódás majdnem szó szerinti kimerikus ágenciát hozott létre, amely számítógépeink és okostelefonjaink – illetve fantasy-narratíváink – világán kívül nem elérhető.

Összességében mély strukturális azonosság áll fenn mindennapos digitális gyakorlataink és a mágikus gondolkodás asszociatív logikája között. Ebből a szempontból a digitális forradalom kimunkálta az Ihde által leírt „ironikus technikát”, ahol az irónia nem a kritikus emberi tudat funkciója, hanem a technológiai tervezés és gyakorlat „szándékolatlan vagy véletlen következménye”. (Ihde 2008: 47) Ez esetben a digitális eszközök állandó használata nem csak támogatja a mágikus gondolkodás törvényszerűségeinek (a részvétel, a terjedés és a hasonlóság törvényeinek) érvényesülését, de egyelőnyegű a mágikus gyakorlattal. Amint egy aktuális kutatás sugallja, a mágikus gyakorlat működhet úgy, mint „*tevékeny kauzalitás*, amely technológiai utópiát idéz meg, és a technológia imitációjaként vagy hatásainak kompenzációjaként szolgál”. (St. James, Handelman és Taylor 2011: 636; kiemelés az eredetiben) Mi több, a „a technológia mindenhatóságának premisszáján nyugvó” és ma „a fogyasztói javak formájában megtestesített” *tevékeny kauzalitás* megnyilvánul „az élet problémáira adott, gyors és kis erőbefektetést igénylő mágikus megoldások iránti vonzalomban” is. (St. James, Handelman és Taylor 2011: 636) Ahogyan valamikor, a „primitív” társadalmakban a mágia imitálta a technológiát, ma a fordított okság mágikus logikájának értelmében a technológia utánozza a varázslatot. Ezek után ki csodálkozik azon, hogy a Roxfort szakiskola? Vagy azon, hogy a mi muglivilágunkban varázspálcák, igék és átkok helyett a napi szinten használt digitális eszközök formálták át a szekvenciális okságot egy hatásosabb logikává, a kisebb erőbefektetés és a folyamatok sebessége pedig a mágikus gondolkodás *tevékeny kauzalitásához* vezetett?



*Mr. Weasley és a muglivilág csodái. Harry Potter és a Főnix Rendje
(Harry Potter and the Order of the Phoenix. David Yates, 2007)*

A tudomány és a tudományos fantasztikum megfelelő eljárás lefolytatását igénylik. Mindkettőre jellemző a nagy energiabefektetést követelő munka, jelentős ráfordított idő, szekvenciális műveletek és okság. Ha a sci-fi volt az ezredforduló előtti késő kapitalista realizmus kronotopikus formája, akkor a fantasy egyre inkább a millenniumot követő „későbbi kapitalista realizmusé”. Nehéz megjósolni, meddig áll fenn ez a helyzet, különösen egy olyan kultúrában, amely nem tud pozitív jövőt elképzelni, és amely az utóbbi évek katasztrófahullámát egy közelgő – és megtorló – végidő fenyegetéseként értelmezi. A mágia, a tudomány és a vallás mindig harcban állnak egymással a kulturális fölényért, és ha az egyik többé nem kielégítő, a másik lép a helyébe. Ezt támasztotta alá a Biblia filmes és tévés reneszánszáról szóló műsor, amelyet az NBC esti hírsávjában sugároztak 2013 húsvétján, amikor jelen esszé első verzióján dolgoztam. A History Channel tematikus sorozata a Bibliáról több mint 10 millió nézőt szögezett a képernyő elé. Ang Lee és Ridley Scott is Mózesről szóló filmterveken dolgoztak, Darren Aronofsky pedig megtorló világvége-filmje, a *Noé* (Noah) utómunkálatainál tartott. A vallás, ahogy Malinowski írja, „megmenti az embert attól, hogy megadja magát a halálnak és a romlásnak”. (Malinowski 1948: 51) (Mint tudjuk, Noé és családja, valamint az állatok azért maradtak életben, hogy újranepešítsék a földet.) Mindenesetre beszédes tény, hogy amikor 2014 márciusának végén átdolgoztam esszémet a *Noé* bemutatójának idején, Aronofsky a filmet „kvázi-biblikus világban játszódó fantasyként” írta le. (Friend 2014: 56) Néhány nappal később a *Variety* kritikus elismételte ezt a fantasyre való utalást, úgy írva le a film nagy csatajelenetét, mint egy „elnyújtott kimaradt jelenetet Középföldéről”. (Foundas 2014) A *The New Yorker* kritikus még tovább merészkedett: kiemelte a film „*Trónok harca*-stílusú sisakjait” és a Noé bárkájára feljutni igyekvő katonák hasonlóságát „*A Gyűrűk Ura*-trilógia áradó tömegeivel”. (Denby 2014: 74)



“Kvázi-biblikus világban játszódo fantasy.” *Nephilimek a Noéból*
(*Noah*. Darren Aronofsky, 2014)

Mindazonáltal a *Noé* – nyitó hétvégén produkált, 43 millió dolláros fölénnyel együtt – egy héttel később átadta pozícióját az *Amerika Kapitány: A tél katonájának* (Captain America: The Winter Soldier. Anthony és Joe Russo, 2014). A Marvel szuperhőse 95 millió dollárt hozott (a legmagasabb belföldi jegyeladás a nyitó hétvégén, amelyet áprilisi bemutató valaha produkált), míg a *Noé* a maga jelentéktelen 17 millió dollárjával a második helyre esett vissza, a *Beavatott* (Divergent. Neil Burger, 2014) pedig, egy „young adult” regénysorozaton alapuló sci-fi, a harmadik helyet szerezte meg mindössze 12 milliós bevételével. Mágia, tudomány és vallás – mind jelen vannak (még ha nem is ebben a sorrendben), dialógusban egymással és a kultúrával, amelynek részét képezik. Mégis, a mágikus gondolkodás és a digitális varázslat korában a párbeszédet a fantasy uralja. Mittudományos fantasztikum, valóban!

Fordította Erdei Lilla
A fordítást ellenőrizte Füzi Izabella

A fordítás alapjául szolgáló kiadás: Vivian Sobchack: Sci-Why? On the Decline of a Film Genre in an Age of Wizardry. *Science Fiction Studies*, 41.2 (2014. július), 284-300.

Jegyzetek

1. Mivel a mozgóképi médiuma és az amerikai közönségviszonya érdekel, esszém a nagyközönségnek szánt – és általuk fogyasztott –, népszerű sci-fi és fantasy-filmekre és tévésorozatokra fókuszál. Innen a „mainstream” és a „népszerű” fogalmak használata. A népszerűség – filmeknél a mérce a bevételi rangsorban elfoglalt hely, sorozatok esetében a hosszú távú megmaradás – a kulcsfeltétele annak, hogy a média és a kultúra között alátámaszthatók legyenek ezek a kapcsolatok. Ennélfogva a továbbiakban nem foglalkozom a korlátozott terjesztésű független vagy művészfilmekkel.
2. Mindkét film sikert aratott a kritikusoknál és a közönségnél is, innovatív effekthasználatukhoz hasonlót nem láthattunk korábban. Az *Avatar* a motion-capture technika és 3D-felvételek segítségével hozta létre

egy bejárható, belakható idegen világ termélységét. A *Gravitáció* az új 3D-s felvételi eljárások és a zöld képernyős kompozíció kombinálásával nyújtotta a világűrben való jelenlét kinetikus érzetét a közönségnek.

3. Miközben az utóbbi időben a legtöbb mainstream sci-fi narratív szempontból szegényesnek tűnik, a műfajnak a planetáris katasztrófát a személyes katasztrófához kapcsoló motívumai – ahogy barátom és kollégám, Kathleen McHugh megjegyzi a 2013-as Eaton Konferenciára szánt, *Science Fiction: For the Treatment of Depression* című tanulmányában – rendkívül izgalmas független és művészfilmekbe vándoroltak át, amelyek a jövő elvesztésének érzetére fókuszálnak. Prezentációja három 2011-es filmre összpontosított: Lars von Trier *Melankóliájára* (Melancholia), Miranda July *A jövőjére* (The Future) és Jeff Nichols *Take Shelter* című filmjére.
4. Minden, munkámban idézett belföldi jegyeladási adat forrása a Box Office Mojo, hozzáférhető a <www.boxofficemojo.com> címen.
5. Itt Mihail Bahtyin kronotoposz-fogalmára támaszkodom, amely először 1937-38-ban körvonalazódott, majd tovább kristályosodott *Kronotoposz: Idő és tér a regényben* című munkájában. Ahogy Michael Holmquist megfigyelte, a kronotoposz „a szövegek tanulmányozásának elemzési egysége, amely a reprezentált időbeli és térbeli kategóriák arányán és természetén alapul. E koncepció megkülönböztető vonása az a tény, hogy egyik kategória sem élvez elsőbbséget; teljes mértékben függenek egymástól. A kronotoposz egyfajta optika a szövegek olvasásához, amely lézerként mutatja meg, létrejöttükkor milyen erők határozták meg a kulturális rendszert” (435-36).
6. Munkámban ugyanahhoz a felosztáshoz tartom magam, amely mentén Fowkes tárgyalja a fantasyt. Kizárja korpuszából a sci-fi és horrorfilmeket, amelyeknek megvan a saját műfaji státuszuk, prototípusaik és variációik. A fantasy kategóriájába foglalja viszont a szuperhősfilmeket, amelyek, noha gyakran kapcsolódnak a sci-fihez, hőseiket fantasztikus kontextusban kezelik, és némileg osztoznak a sci-fi egyéb kérdéseiben és témáiban. Az egyértelműség végett kizártam azt a nagyon kevés filmet és tévésorozatot, amelyek mind a sci-fi, mind a fantasy műfajába besorolhatók, vagyis az összevetésben duplán számítanának; ilyenek az *Alkonyzóna* (The Twilight Zone, 1959-64), az *X-akták* (The X-Files, 1993-2002) és a *Lost – Az eltűntek* (2004-2010). Szintén kizártam az animációs filmeket és sorozatokat.
7. *A bura alatt* vezető producere, Neal Baer a sorozat sikerét „a nemzet pszichéjére” vezeti vissza, és kifejti, „mind csapdába estünk ez alatt a bio-búra alatt, fogyatkozó erőforrásainkkal... és mind aggódunk a végkifejlet miatt” (Battaglio 5).
8. A mágikus gondolkodás logikájának és törvényeinek jelentős klasszikus és kortárs irodalma van. Malinowski lényegesen korábbi esszéje mellett Rozin, Millman, Nemeroff, Kerinan, valamint St. James, Handelman és Taylor voltak a kortárs forrásaim, illetve a populárisabb vonalról Matthew Hutson.
9. Ez a nézőpont jelentősen eltér a freudista Bettelheim értelmezésétől, aki szerint a tündérmesék segítenek a gyerekeknek megbirkózni a zavarodottsággal, amelyet a világ bizonytalanságainak és ellentmondásainak feldolgozására tett próbálkozás okoz.
10. A felvilágosodás logikájának korábbi formái, bár jelentősen meggyengülve, de máig észrevehetően jelen vannak. Figyelemreméltó módon – és főleg a televízióban – a fantasy bizonytalan tere alkalmanként megkísérli összeegyeztetni a felvilágosodás logikáját és a mágikus gondolkodást. Például a *Grimm* és az *Álmosvölgy legendája*, jóllehet természetfeletti karakterekre és eseményekre összpontosítanak, rendőrségi eljárásokat mutatnak be.

Irodalomjegyzék

- Acocella, Joan (2012): Once Upon a Time: The Lure of the Fairy Tale. *The New Yorker*, 2012. 07. 23. 73-78.
- Arney, Peter (2001): Logic versus Magic in Critical Systems. In *Lecture Notes in Computer Science 2043/Reliable Software Technologies – Ada Europe 2001*. Szerk. Dirk Craenest és Alfred Strohmeir. Berlin, Springer-Verlag, 2001. 49-67.
- Attebery, Brian (1992): *Strategies of Fantasy*. Bloomington, Indiana University Press, 1992.
- Attebery, Brian (2009): Elizabeth Enright and the Family Story as Genre. *Children's Literature*, 37. 114-36.
- Bahtyin, Mihail (1937-38): Forms of Time and of the Chronotope in the Novel. Ford. Caryl Emerson and Michael Holquist. In *The Dialogic Imagination: Four Essays by M. M. Bakhtin*. Szerk. Holquist, Michael. Austin, University of Texas Press, 1981. 84-258.
- Battaglio, Stephen (2013): Why Dome Dominates. *TV Guide*, 2013. 07. 15-28. 4-5.
- Bettelheim, Bruno (1975): *The Uses of Enchantment: The Meaning and Importance of Fairy Tales*. New York, Vintage, 1977.
- Clarke, Arthur C. (1962): *Profiles of the Future: An Inquiry into the Limits of the Possible*. New York, Harper, 1973.
- Denby, David (2013): The Current Cinema: Kid's Stuff. *The New Yorker*, 2013. márc. 18. 56-57.
- Denby, David (2014): The Current Cinema: Man Overboard. *The New Yorker*, 2014. 04. 7. 74-75.
- Foundas, Scott (2014): Review of Noah. *Variety*, 2014. márc. 20. Online.
- Fowkes, Katherine (2010): *The Fantasy Film*. West Sussex, UK, Wiley-Blackwell, 2010.
- Friend, Tad (2014): Heavy Weather. *The New Yorker*, 2014. 03. 17. 46-57.
- Holmquist, Michael (1981): Glossary. Ford. Caryl Emerson and Michael Holquist. In *The Dialogic Imagination: Four Essays by M. M. Bakhtin*. Szerk. Michael Holquist. Austin, University of Texas Press, 1981. 423-34.
- Hutson, Matthew. (2013): *7 Laws of Magical Thinking: How Irrational Beliefs Keep Us Happy, Healthy, and Sane*. New York, Plume/Penguin, 2013.
- Ihde, Don (2008): Of Which Humans Are We Post? In *Ironic Technics*. Copenhagen, Automatic Press/VIP, 2008. 43-57.
- Jameson, Frederic (1984): Postmodernism, or, The Cultural Logic of Late Capitalism. *New Left Review*, 146. 1984. július-augusztus, 59-92.
- Kerinan, Giora (1994): Effects of Stress and Tolerance of Ambiguity on Magical Thinking. *Journal of Personality and Social Psychology*, 67.1. 48-55.
- Malinowski, Bronislaw (1948): Magic, Science and Religion. 1925. *Magic, Science and Religion and Other Essays*. 1948. Long Grove, IL, Waveland, 1992. 17-92.
- McHugh, Kathleen (2013): Science Fiction: For the Treatment of Depression. Unpublished paper. 2013 Eaton Science Fiction Conference. Riverside, CA, Apr. 2013.
- Rozin, Paul, Linda Millman és Carol Nemeroff (1986): Operation of the Laws of Sympathetic Magic in Disgust and Other Domains. *Journal of Personality and Social Psychology*, 50.4. 703-12.
- Schjeldahl, Peter (2013): The Art World: Dream Acts. *The New Yorker*, 2013. 02. 11-18. 82-83.
- Sobchack, Vivian (1997): *Screening Space: The American Science Fiction Film*. New Brunswick, Rutgers University Press, 1997.

- St. James, Yannik, Jay M. Handelman és Shirley F. Taylor (2011): Magical Thinking and Consumer Coping. *Journal of Consumer Research*, 38.4. (2011. december), 632-49.
- White, Hayden (1973): *Metahistory: The Historical Imagination in Nineteenth-Century Europe*. Baltimore, Johns Hopkins University Press, 1973.
- Zipes, Jack (2012): *The Irresistible Fairy Tale: The Cultural and Social History of a Genre*. Princeton, Princeton University Press, 2012.

Filmográfia

Mozifilmek

- *2012* (Roland Emmerich, 2009)
- *Amerika Kapitány: A tél katonája* (Captain America: The Winter Soldier. Anthony és Joe Russo, 2014)
- *Avatar* (James Cameron, 2009)
- *Barátom, Harvey* (Harvey. Henry Kostel, 1950)
- *Boszorkányvadászok* (Hansel und Gretel: Witch Hunters. Tommy Wirkola, 2012)
- *Elysium* (Neill Blomkamp, 2013)
- *Az emlékmás* (Total Recall. Len Wiseman, 2012)
- *Eredet* (Inception. Christopher Nolan, 2010)
- *Az égig érő paszuly legendája* (Jack and the Beanstalk: The Real Story. Brian Henson, 2001)
- *Az éhezők viadala* (The Hunger Games. Gary Ross, 2012)
- *Fantasztikus Négyes* (Fantastic Four. Josh Trank, 2005)
- *Feledés* (Oblivion. Joseph Kosinski, 2013)
- *Forráskód* (Source Code. Duncan Jones, 2011)
- *Gravitáció* (Gravity. Alfonso Cuarón, 2013)
- *A Gyűrűk Ura: A Gyűrű szövetsége* (The Lord of the Rings: Fellowship of the Ring. Peter Jackson, 2001)
- *Harry Potter és a Bölcsek Köve* (Harry Potter and the Sorcerer's Stone. Chris Columbus, 2001)
- *Hófehér és a vadász* (Snow White and the Huntsman. Rupert Sanders, 2012)
- *Idétlen időkhöz* (Groundhog Day. Harold Ramis, 1993)
- *Jelek* (Signs. M. Night Shyamalan, 2002)
- *John Carter* (Andrew Stanton, 2012)
- *Jurassic Park III* (Joe Johnston, 2001)
- *Különvélemény* (Minority Report. Steven Spielberg, 2002)
- *Looper* (Rian Johnson, 2012)
- *Lopott idő* (In Time. Andrew Niccol, 2011)
- *A majmok bolygója* (Planet of the Apes. Tim Burton, 2001)
- *A majmok bolygója: Lázadás* (Rise of the Planet of the Apes. Rupert Wyatt, 2011)
- *Mátrix: Újratöltve* (The Matrix Reloaded. Andy és Lana Wachowski, 2003)
- *Mátrix: Forradalmak* (The Matrix Revolutions. Andy és Lana Wachowski, 2003)
- *Men in Black II* (Barry Sonnenfeld, 2002)
- *Men in Black III* (Barry Sonnenfeld, 2012)
- *Narnia krónikái: az Oroszlán, a Boszorkány és a Ruhásszekrény* (The Chronicles of Narnia: the

Lion, the Witch and the Wardrobe. Andrew Adamson, 2005) *Noé* (Noah. Darren Aronofsky, 2014)

- *A nő* (Her. Spike Jonze, 2013)
- *Az óriásölő* (Jack, the Giant Slayer. Bryan Singer, 2013)
- *Óz, a csodák csodája* (The Wizard of Oz. Victor Fleming, 1939)
- *Óz, a hatalmas* (Oz, the Great and Powerful. Sam Raimi, 2013)
- *Örökké* (Always. Steven Spielberg, 1989)
- *Pókember* (Spider-Man. Sam Raimi, 2002)
- *Prometheus* (Ridley Scott, 2012)
- *A sebezhetetlen* (Unbreakable. M. Night Shyamalan, 2000)
- *Segítség, felnőttem!* (Big. Penny Marshall, 1988)
- *Star Trek* (J. J. Abrams, 2009)
- *Star Trek: Nemesis* (Stuart Baird, 2002)
- *Terminátor 3 – A gépek lázadása* (Terminator 3: Rise of the Machines. Jonathan Mostow, 2003)
- *Terminátor – Megváltás* (Terminator Salvation. Joseph McGinty Nichol, 2009)
- *Téli mese* (Winter's Tale. Akiva Goldsman, 2014)
- *Transformers 3* (Transformers: Dark of the Moon. Michael Bay, 2011)
- *Transformers: A bukottak bosszúja* (Transformers: Revenge of the Fallen. Michael Bay, 2009)
- *Tükröm, tükröm* (Mirror, Mirror. Tarsem Singh, 2012)
- *Űrcowboyok* (Space Cowboys. Clint Eastwood, 2000)
- *X-Men – A kívülállók* (X-Men. Bryan Singer, 2000)

Sorozatok

- *A bura alatt* (Under the Dome. 2013-)
- *A SHIELD ügynökei* (Marvel's Agents of S.H.I.E.L.D. 2013-)
- *A szépség és a szörnyeteg* (Beauty and the Beast. 2012-)
- *Az Álmosvölgy legendája* (Sleepy Hollow. 2013-)
- *Az esemény* (The Event, 2010)
- *Battlestar Galactica* (2004-2009)
- *Believe* (2014)
- *Buffy, a vámpírok réme* (Buffy the Vampire Slayer. 1997-2003)
- *Bűbájos boszorkák* (Charmed. 1998-2006)
- *Continuum* (2012-)
- *Csillagkapu* (Stargate SG-1. 1997-2007)
- *Da Vinci démonai* (Da Vinci's Demons. 2013-)
- *Dollhouse – A felejtés ára* (Dollhouse. 2009)
- *Egyszer volt, hol nem volt* (Once Upon a Time. 2011-)
- *Éghasadás* (Falling Skies. 2011-)
- *Emberi tényező* (Almost Human. 2013-)
- *Firefly – A szentjánosbogár* (Firefly. 2002)
- *FlashForward – A jövő emlékei* (FlashForward. 2009-2010)
- *Grimm* (2011-)
- *Helix* (2014-2015)

- *Heroes Reborn* (2015-)
- *Hősök* (Heroes. 2006-2010)
- *Odaát* (Supernatural. 2005-)
- *Resurrection* (2014-2015)
- *Revolution* (2012-2014)
- *Rossz csillagzat* (Star-crossed. 2014)
- *Sabrina, a tiniboszorkány* (Sabrina, the Teenage Witch. 1996-2003)
- *Star Trek: Enterprise* (2001-2005)
- *Szellemekkel suttogó* (Ghostwhisperer. 2005-2010)
- *Terminátor: Sarah Connor krónikái* (Terminator: The Sarah Connor Chronicles, 2008-2009)
- *Terra Nova* (2011)
- *The 100* (2014-)
- *Trónok harca* (Game of Thrones. 2011-)
- *V, mint veszélyes* (V. 2009-2011)

© Apertúra, 2015. tavasz-nyár | www.apertura.hu

webcím: <https://www.apertura.hu/2015/tavasz-nyar/sobchack-mittudomanyos-fantasztikum-egy-mufaj-hanyatlasa-a-technologiai-varazslat-koraban/>

