

Hódosy Annamária

Felügyelet és jutalom

A biohatalom víziói a 21. század mozijában

„**H**elló, Mr. Yakamoto, örömmel látjuk újra a GAP-nél. Hogy tetszett a trikócso-
mag, amit a múltkor vásárolt nálunk?” Ez a betérő vásárlónak szóló kedves
és személyes, ám kétségkívül nem érdek nélküli üdvözlés egy ismert
ruhaüzlet beltéri reklámképernyőjén mosolygó virtuális nő szájából hangzik el
a 2002-es *Különvélemény*¹ című sci-fiben. A jelenetet képzett futurológusok képzel-
ték el – és jövőbelátó tanácsaik kétségkívül megfelelőek voltak, hiszen ma (mintegy
két évtizeddel később) immár valóban magától értetődő tény, hogyha a bevásár-
lóközpontban még nem is, az internetes böngészéseink során folyamatosan olyan
ajánlatok bombáznak bennünket, amelyről a rendszer a korábbi kereséseinket
feldolgozó algoritmusok alapján joggal feltételezi, hogy felkeltheti az érdeklődé-
sünket, és esetleg hajlandók leszünk pénzt is áldozni rá. Az elképzelt jövő idé-
zett jelenete Francis Fukuyama *Poszthumán jövődönk* című nagyszerű könyvének
előszavát látszik alátámasztani, amely szerint korunkban a 20. század két hátbor-
zongató disztópiájának jövődöleése közül egyértelműen nem Orwell 1984 című
regényének, hanem inkább Huxley *Szép új világának* jövőképe látszik valóra válni:

„A PC-k nem a központosítás és a zsarnokság eszközei lettek, hanem éppen ellenkezőleg,
demokratikusabbá tették az információhoz való hozzáférést, és decentralizálták a politi-
kát. [...] A Szép új világban viszont a rossz nem annyira nyilóánvaló, hiszen senkinek
nem esik bántódása, ebben a világban igazából mindenki megkapja azt, amire vágyik.
Mint a szereplők egyike megállapítja, 'az ellenőrök ráébredtek, hogy az erőszak nem vezet
semmire', és hogy az embereket inkább csábítani, semmint kényszeríteni érdemes arra,
hogy rendes társadalomban éljenek.”²

A filmbeli jelenetben a fogyasztás „csábítása” a kényszer egy kifinomultabb és ki-
számítottabb formájaként jelenik meg. Egyrészt azért, mert a retinaszkener, amely-
nek segítségével a GAP bejárati kamerája Mr. Yakamotóként ismeri fel a vendéget,

¹ *Minority Report*, rend.: Steven Spielberg, 2002.

² FUKUYAMA, 2003. 10–12.

közvetlenül a rendfenntartás céljaira is felhasználható (és fel is használják), ami azt sugallja, hogy az informatikai forradalom „demokratizáló” jellege adott esetben „a központosítás és a zsarnokság eszköze” lehet. Másrészt egészen bizonyosan „mások kereskedelmi céljait szolgálja”.³ Tehát, végül is nem azt célozza, hogy „mindenki megkapja, amire vágyik”, hanem azt, hogy mindenki arra vágyjon, amit eladni kívánnak neki (például „trikócsomagot”). Ahogy Shoshana Zuboff leszögezi, az informatikai adatbányászat egyik fő célja, hogy a viselkedési adatokat „termék-előrejelzésekké alakítsák, hogy kiszámíthatóvá tegyék, mit tesz a fogyasztó most, hamarosan vagy még később [...] és akkor kapják a legjobban megjósolható viselkedési adatokat, ha beavatkoznak a játékba annak érdekében, hogy profitábilis irányba lökjék, hangolják, tereljék a viselkedést”.⁴ A bejárati kamerával összekötött képernyő is ennek érdekében szimulál az intim interperszonális kapcsolatokra jellemző viselkedést; valójában tehát az ideológiai interpellációt⁵ álcázza személyes üdvözlésnek.

Amit a *Különvélemény* fenti jelenete ennélfogva érzékeltet, az nem más, mint a Foucault-i értelemben vett biohatalom kortárs stratégiái, amelyek, mint Jana Sawicki fogalmaz,

„nem kifejezetten elnyomó mechanizmusok. Másképp fogalmazva, elsősorban nem erőszak vagy a [...] test és testi folyamatok kisajátítása révén működik, hanem azáltal, hogy a tudás új tárgyait és szubjektumait teremti meg, vágyakat ébreszt és terel megfelelő csatornába, egyéni és csoportenergiát generál és fókuszál, illetve olyan testi normákat és technikákat hoz működésbe, amelyek megfigyelés alatt tartják és folytonosan ellenőrzik a test mozgásait, folyamatait és képességeit.”⁶

A „megfigyelés” és az „ellenőrzés” Foucault általi elemzésében az olyan látást fokozó vagy pótló eszközök, mint amilyen a retinaszkener, még esetlegesnek minősültek. A *Felügyelet és büntetés*ben nemhogy a kamera, de az elemzett korszakban már nagy jelentőséggel bíró fotográfia sem kerül említésre (bár a távcső és a lencsék szerepéről egy alkalommal megemlékezik a szerző).⁷ A megfigyelésre alkalmas vizuális technológiát Foucault a „panoptikus” felügyelet elméletének kidolgozásában inkább metaforaként, mint mindenüvé kiterjeszhető gyakorlatként vette számításba, ma azonban ezek a képképző technikák – például a térfigyelő kamerák, az arcfelismerő szoftverek vagy a különböző kártyaleolvasó rendszerek – egyre erőteljesebben járulnak hozzá a tömegek közvetlen ellenőrzéséhez, miközben a gazdasági rendszer továbbfejlődéséhez is új stratégiákkal szolgálnak. Shoshana Zuboff ezt a „felügyeleti kapitalizmus” kiépüléseként írja le, és valóban, Foucault szerint a tőkés berendezkedés „csakis azután vethette meg lábát, hogy az emberi test ellenőrizhetően betagozódott a termelő apparátusba”.⁸ Ebben már kezdettől főszerepet kaptak a vizuális médiumok: a jövedelem elköltésének különböző formáit képalakító eszközök népszerűsítették, amelyek maguk is fogyasztási tárggyá váltak,

³ ZUBOFF, 2018. 15.

⁴ ZUBOFF, 2018. 12.

⁵ KISS, 1994. 170.

⁶ SAWICKI, 1999. 193.

⁷ FOUCAULT, 1990. 234.

⁸ FOUCAULT, 1992. 125.

vagy épp olyan szórakozási formákat propagáltak, amelyekhez vizuális eszközöket kellett igénybe venni.

A fegyelmező technológiák és a szórakoztatóipar összefonódása tehát korántsem új. Catherine Zimmer szerint a vizuális szórakoztatás valójában hamarabb jelezte a vizuális képalkotás ilyen irányú lehetőségeit, mint ahogyan azok megjelentek volna. Ahogyan Zimmer mellett Dietmar Kammerer is megállapítja, a detektív, a kém, a *voyeur* és a rendőr már a film megjelenésekor, a 20. század fordulóján is különösen gyakori szereplő volt a mozgóképeken, melyek témájukat tekintve is a megfigyelésre és az üldözésre épültek.⁹ Ezekben a filmes narratívákban, amelyek azután az akció- és kalandfilmekben, thrillerekben, krimikben és sci-fikben teljesedtek ki, a filmfelvevő funkciója kezdettől hasonló a rendfenntartásban csak később bevetté vált vizuális technológia szerepéhez. Az, ahogyan a mozi a hősök tetteit felkínálja a nézői tekintet számára, kezdettől kísérteties módon emlékeztet a lehallgatás és a titkos megfigyelés későbbi politikai módszereire (és amit a filmelméletben ennek ellenére hosszú ideig inkább pszichoanalitikus terminusokkal, a voyeurizmus és a szkopofília kifejezésekkel tárgyaltak).

Figyelmet érdemel, hogy ezek a narratívák milyen gyakran fókuszálnak valamilyen bűncselekményre vagy legalábbis bűnös cselekedetre, illetve a nézőnek milyen gyakran kínálnak fel olyan nézőpontot, melyből – persze a kamera segítségével – jobban átlátja a történéseket, mint maguk a szereplők. Még ha a történet nem is mindig végződik példamutató büntetéssel, a mozi a nézőt ily módon akarva-akaratlanul is arra kondicionálja, hogy jótékonyként érzékelje azt a hatalmat, amely a filmen kívüli világban jó ideig kamerák nélkül alakította az életét. Az utóbbi két évtizedben azonban a panoptikus tekintet nemcsak élesebb, de láthatóbb is, úgy a moziban, mint a való életben:

„Ha valaki harminc évvel ezelőtt egy nyugati demokráciában azt jósolta volna, hogy mára minden lépésünket kamera követi és ellenőrzi, ezt mindenki elképzelhetetlennek tartotta volna egy szabad országban. Ha valaki húsz évvel ezelőtt azt jósolta volna, hogy mára minden üzenetváltásunkat és telefonkapcsolatunkat rögzítik és elemzik, ez legfeljebb a rendszerváltó országok rémálmaiban jött volna elő.”¹⁰

A bevezetésben említett *Különvélemény* egy évvel a New York-i terrortámadás után került a mozikba, és kétségtelen tény, hogy az összeesküvés- és kémkrimik mai divatjához és mai reprezentációs technikáihoz a 9/11 utáni intézkedések, a felügyeleti-megfigyelési módszerek megerősítése döntően hozzájárult.¹¹ Orwell neve újra előkerül. Spielberg például kifejezetten az 1984 újragondolásaként utalt a *Különvéleményre*: *„A Nagy Testvér most is figyel minket, és a most meglévő kis magánéletünk is semmielőtt válik a következő 20–30 évben, ha a technológia majd keresztüllát a falakon, a tetőkön és behatol a személyes életünk legmélyére.”¹²*

⁹ KAMMERER, 2012. 101.

¹⁰ SZÉKELY, 2014.

¹¹ LYON, 2014. 15.

¹² URBANSKI, 2015. 214.

Kammerer szerint

„Valójában az óceániaiak életének számos eleme ismerősnek tűnhet manapság: a megfigyelő kamerák mindenüttvaló jelenléte a nyilvános térben, a munkahelyen vagy a bevásárlóközpontokban a teleképekre és a rejtett mikrofonokra emlékeztet, amelyekkel Winston Smith is minden nap találkozik. A társadalmi megosztottság és a kirekesztés általános, s a folyamatban levő (terror elleni) háborúra való hivatkozással szorítják háttérbe vagy eliminálják teljességgel a magánélet szentségét és az emberi méltóságot. Másrészt viszont, amint azt gyakran megjegyezték, a megfigyelés ma nem egy központosított és fenyegető állam formájában jön létre, hanem sok „kis testvér” formájában, amelyeknek a hatása nem annyira állampolgári, mint inkább fogyasztói mivoltunkat érinti. A magáncégek potenciálisan több információval rendelkeznek ügyfeleikről, mint bármely állami intézmény. Az adatokat az emberek gyakran önként adják meg. Ezen okokból kifolyólag a „Big Brother” metafora hasznosságát a kortárs megfigyelési rendszerek megértésében sokan vitatják.”¹³

Azt viszont kevesebben kérdőjelezzik meg, hogy „a terrorizmussal kapcsolatos kortárs társadalmi félelmek és a látvány-alapú kémnarratívák közt összefüggés van” és hogy ezek a filmek „a globális terrorizmust és az ellene folytatott háborút magyarázó narratívák iránti éhséget jelzik”.¹⁴ Gyakran magától értetődőnek minősül, hogy ez az összefüggés abban mutatkozik meg, hogy ezek a filmek „a néző számára normalizálják az újrafegyverkező USA globális szerepét”, hozzászoktatják a felügyelet kiterjesztésének gyakorlatához, a kormánypolitikát népszerűsítik és a nemzetbiztonsági erők beavatkozásának a lehetőségeit legitimálják.¹⁵ Azaz a „magyarázat iránti éhséget” mindig a konzervatív, az uralkodó erők fennmaradását propagáló narratívákkal biztosítják. David Hassler-Forest és Terence McSweeney szerint ez áll a szuperhősfilmek újabb diadalmenetének jelensége mögött is.¹⁶

Pedig ez korántsem egyértelmű. Az általam vizsgált filmekben – amilyen a *Különvélemény*, a *Truman Show*,¹⁷ a *Mátrix*¹⁸ vagy a *Jason Bourne*¹⁹ – a hősök már

¹³ KAMMERER, 2012. 101. Vö.: LYON, 2007; NELLIS, 2009.

¹⁴ BRERETON–CULLOTY, 2012. 484. A megfigyelés politikai aspektusai természetesen nem szeptember 11-e után kerültek a mozi fókuszába. Mint Dietmar Kammerer bemutatja, a megfigyelő kameráknak a nyilvános térben való terjedésével, valamint a számítógépek és adatbázisok közhasználatba kerülésével az 1960-as évek végén egyre több film kezdett foglalkozni az átfogó megfigyelés világában való élet problematikájával. Az *Anderson magnószalagok* (*The Anderson Tapes*, rend.: Sidney Lumet, 1971.) cselekménye például egy biztonsági kamerarendszer körül forog, s a filmet, amelyet a Watergate-botrány előtti évben adtak ki, a szövetségi ügynökök illegális nyomozás követését is ábrázolja. George Lucas 1971-es *THX 1138* című sci-fije olyan disztópikus futurisztikus társadalmat mutat be, amelyben a számítógépek, a megfigyelő kamerák és az android rendőrök teljes ellenőrzést gyakorolnak a társadalom felett. Francis Ford Coppola *Magánbeszélgetés* (*The Conversation*, 1973.) című filmjében egy kém kerül a megfigyelt szerepébe, a *Kék villám* (*Blue Thunder*, rend.: John Badham, 1983.) és *Az Osterman hétvége* (*The Osterman Weekend*, rend.: Sam Peckinpah, 1983.) pedig még kifejezettebb politika éllel foglalkozik a megfigyelés társadalmi hatásaival. (KAMMERER, 2012. 102.)

¹⁵ Vö. EPSTEIN–STEINBERG, 2011. 90.

¹⁶ HASSLER-FOREST, 2019; MCSWEENEY, 2019.

¹⁷ Rend.: Peter Weir, 1998.

¹⁸ Rend.: Larry Wachowski, Andy Wachowski, 1999.

¹⁹ Rend.: Paul Greengrass, 2016.

nem a panoptikus rendszer tekintetét személyesítik meg, hanem a szubverzió lehetőségeit kutatják, a rezisztencia lehetőségeivel kísérleteznek. A narratívák gyakran kifejezetten is a fejlett technológia révén fizikailag is megvalósított „ellenőrző állam” koncepcióját vagy igényét pellengérezik ki és teszik kritika tárgyává.²⁰ A totalitárius tendenciák és az erőszakos politikai terjeszkedés elutasítása ráadásul többnyire együtt jár a demokrácia leple alatt megvalósított gazdasági elnyomással való szembehelyezkedéssel, amelynek feltűnése ráadásul korábbra datálható, mint a 9/11 által inspirált tematika megjelenése. *A menekülő ember*,²¹ az *Elpusztíthatatlanok*,²² *A kör*²³ vagy az *Assassin's Creed*²⁴ a „totális megfigyelés” által egyre kevésbé zavart, a fogyasztásba belefeledkező állampolgárokra úgy utalnak, ahogyan Leon Kass a *Szép új világ* lakóit jellemezte. Vagyis mint akik „nem tudnak róla, hogy dehumanizáltak, és ami még rosszabb, ha tudnának, sem zavarná őket, valójában boldog szolgák, egyfajta szolgálai boldogsággal”.²⁵ Ez a problematika még a leginkább tömegfilmnek minősülő alkotásokban is önreflexív és önkritikus módon jelenik meg, hiszen ezekben az alkotásokban éppen a szórakoztatóipar és azon belül a filmipar az, amelyeket – némileg narcisztikus módon – a hatalom egyik leghatékonyabb eszközeként mutatnak be a fogyasztói ideológia propagálásában.

Míg a panoptikus hatalom technológiai kiterjesztése miatti aggodalom már a 80-as évek filmjeiben jól megfigyelhető, az ezredforduló más tekintetben hozott változást. Az elmúlt évtized filmjeiben egyre erőteljesebb egy olyan jövővízió, amely a biohatalom két ágának, a fegyvelmező hatalomnak és a biopolitikának az összemosisódását prognosztizálja, ami a filmek fókuszán keresztül (is) azzal a folyamattal állítható összefüggése, ahogyan a homogén és egymástól elhatárolt testek vizuális megfigyelése adatfolyamok ellenőrzésévé változott.²⁶ Ennek a trendnek a kezdetét mindennél jobban képes megragadni a *Mátrix* azon „forradalmi”, ikonikus neonzöld-fekete színekkel jelzett híres reprezentációs megoldása a virtuális valósággal való kapcsolatra, melynek során az emberi operátorok a hálózatból érkező bináris jelsorokat emberként értelmezik, míg a programok az embereket értelmezik a rendszerben (manipulálható) jelsorként. A kortárs biotechnológia a Foucault által még „végső határnak” tekintett test határait szüntette meg azzal, hogy az embert immár testrészek, sőt információs egységként felfogott gének esetleges halmazaként szemléli, s ennek megfelelően segít „kormányozni” a politikai testet, amit Nikolas Rose „molekuláris biopolitikának” nevez.²⁷

Mind Rose, mind Deleuze azt hangsúlyozza, hogy a „posztkapitalizmusban” az ellenőrzés – az analóg technológiáról a digitálisra való áttérés és az információs

²⁰ Ez persze még jónéhány háború(ellene)s filmre is igaz – mint amilyen például a *Zöld zóna* (*Green Zone*, rend.: Paul Greengrass, 2010.), *Az élet ára* (*Eye in the Sky*, rend.: Gavin Hood, 2015.) vagy a *Cenzúrázatlanul* (*Redacted*, rend.: Brian de Palma, 2007.), ezektől azonban eleve várható valamilyen állásfoglalás e tekintetben, míg a sci-fivel vagy a fantasyvel kapcsolatban ez korántsem magától értetődő.

²¹ *The Running Man*, rend.: Paul Michael Glaser, 1987.

²² *They Live*, rend.: John Carpenter, 1988.

²³ *The Circle*, rend.: James Ponsoldt, 2017.

²⁴ Rend. Justin Kurzel, 2016.

²⁵ FUKUYAMA, 2003. 13.

²⁶ LEMKE, 2011. 95.

²⁷ ROSE, 2007. 11.

hálózatok révén – áthágja az intézmények határait, amelyek korábban a fegyvelmezésért feleltek. A megfigyelés (*surveillance*) helyét egyre inkább az adatellenőrzés (*dataveillance*) veszi át.²⁸ „Többé már nem a tömeg/egyén dualizmusban gondolkodunk. Az *individuumok 'dividuumokká' váltak, masszává, adattá, mintává, piaccá vagy 'bankká'*” – írja Deleuze.²⁹ Már önmagában ez a tendencia is jelentős változások okozója lehet, hiszen az individuum és a populáció közti különbség – ami az ellenőrző hatalom és a biopolitika területét elvileg elhatárolja egymástól – ily módon pusztán mennyiségi különbséggé változik, az addig intézményes módszerekkel kialakított fegyvelmező, illetve politikai intézkedések által foganatosított egészségjavító- és hasznosságfokozó hatások pedig ugyanabban a folyamatban érvényesülhetnek.

Jól látható ez például *A Kör* című filmben, ahol a testbe ültetett chippek – a test helymeghatározása és az állandó panoptikus megfigyelés tudata révén – éppúgy képesek betölteni az egyén fegyvelmezésének, mint az egészsége fenntartásának és fokozásának a feladatát, hiszen a chip biometrikai adatokat közöl, amit rögvest összehasonlít az átlaggal, meghatározza a kívánatos értéket és jelzi az ettől való eltérést (ami változtatást követel). Foucault elgondolásában ez jellegzetesen biopolitikai feladat, itt viszont az ellenőrzésért felelős chip „munkakörébe” kerül, amely képes azonnal az individuum szintjére leosztani és az egyén felelősségébe utalni, sőt foganatosítani a népesség egésze (a filmben: a cég dolgozói kollektívája) szintjén kívánatos életminőség-javító intézkedéseket.³⁰ Az ugyanebben az időszakban készült sci-fik egyenesen azt sugallják, hogy ez látásmód hosszabb távon azzal kecsegtet, hogy a testeknek a „lelken” keresztüli fegyvelmezését átveheti a „kisebb” alkotórészek esetleges halmazaként értett testek olyan kívánság szerinti módosítása és átalakítása, amely a fegyvelmező mechanizmust magába a biológiai hardverbe építi be, és így „népességszabályozó” intézkedéssé teszi. Pont úgy, ahogyan azt már Huxley megjövendölte a „megfelelő” társadalmi működéshez szükséges kasztok igényeihez igazított, biotechnológiailag manipulált lombikbébi-rendszer elgondolásával. Vagy ahogyan az a *Bourne*-filmekben,³¹ az *Amerika Kapitány: A tél katonájában*,³² az *Assassin's Creed*-ben vagy az *Anonban*³³ a testbe, vagy egyenesen a genetikai rendszerbe beépített módosítások révén történik.

Halálra szórakozzuk magunkat

Az 1987-es *Menekülő ember* egy olyan közeljövőt ábrázol, amelyben ugyan katonai elnyomás uralkodik, az emberek mégsem háborús propagandát figyelnek a nagyképernyős kivetőkön, és nem a kormánypolitikát dicsérő hamis híreket hallgatnak

²⁸ Ennek a hangsúlyozása az összes vizsgált ezredforduló utáni filmben nagyon jellemző, és nyilván nem véletlenül esik egybe a filmgyártásnak az analógról a digitális technológiára való áttérésével.

²⁹ DELEUZE, 1995. 180.

³⁰ Vö.: LEMKE, 2011. 100; ROSE, 2007. 4.

³¹ *A Bourne-rejtély* (*The Bourne Identity*), rend.: Doug Liman, 2002; *A Bourne-csapda* (*The Bourne Supremacy*), rend.: Paul Greengrass; *A Bourne-hagyaték* (*The Bourne Legacy*), rend.: Tony Gilroy, 2012; *A Bourne-ultimátum* (*The Bourne Ultimatum*), rend.: Paul Greengrass, 2007 és a *Jason Bourne*.

³² *Captain America: The Winter Soldier*, rend.: Joe Russo–Anthony Russo, 2014.

³³ Rend.: Andrew Niccol, 2018.

a kihangosítókon keresztül, mint Orwell 1984-ében, hanem reklámokat és gladiátorjáték- és versenyszerű valóságshow-kat. Ezekben a műsorokban nagy nyerevényekért kegyetlen és véres élet-halál harc folyik, amelyet úgy legalizálnak, hogy a „játékosok” a bűnözők közül kerülnek ki, üldözik tehát így a büntető „igazságszolgáltatás” szerepét játsszák. A közönséget mindazonáltal ez nemigen érdekli, sokkal fontosabb számukra a szereplők „imázsa”, ez alapján választják ki, kinek drukkolnak. Mintha csak a 80-as években népszerű médiakritikusnak, Neil Postmannek a Televízió Koráról írt nagyhatású társadalmi diagnózisa jelenne meg fikciós narratíva formájában. Eszerint a televízió azért tudott véget vetni a „nyomtatott szó” uralmának, mert nem kíván gondolkodást. Nem az a probléma, állítja Postman, hogy a televízió szórakoztat, hanem az, hogy mindent szórakoztatón talál, s ennek megfelelően

„az információt olyan formában prezentálja, amely azt leegyszerűsíti, súlytalaná, történetietlenné és kontextus-nélkülivé teszi. A zsarnokok mindig is tudták, hogy a tömeg szórakoztatása az elégedetlenkedés leszerelésének a módja. De a legtöbbjük sosem remélte volna, hogy eljön az idő, amikor a tömeget nem érdekli többé, ami nem szórakoztat. [...] A közvélemény hozzászólt az inkohereciához és a szórakozás közönyössé tette minden egyéb iránt. Huxley nem volna meglepve. Ő megjövendölte mindennek a bekövetkeztét.”³⁴

Azt, hogy ki legyen az aktuális játékos, a háttérben komoly politikai megfontolások mentén, adott esetben az igazságügyi miniszter bevonásával döntenek el. Bár a korábbi játékosok kilétéről nem sokat tudunk, az biztos, hogy a főszereplő azért kerül börtönbe és azon keresztül a játékba, mert katonaként nem volt hajlandó a feltevesi parancsait követve ártatlan civilekre lőni. A játékban az események vizuális dokumentumainak digitális meghamisításával őt állítják be tömeggyilkos bűnözőnek, miközben valójában azt a „rendbontást” büntetik, amely a hatalomnak való vak engedelmesség megtagadásában áll.

A „büntetés” nemcsak erkölcsileg kifogásolhatatlanná van retusálva, de bevonják a nézőket is, akik maguk választják ki az igazságszolgáltatókat. A büntetésnek ez a performatív végrehajtása elvében hasonlítani látszik a középkor látványos kivégzési rítusaira, ám azokkal szemben nem a nép okítását, a megfélemlítést és a példa statuálását szolgálja; a show házigazdája többször is nyomatékosan megjegyzi, hogy a műsor célja az, hogy „amíg az emberek a tévét nézik, ne menjenek az utcára tüntetni”. Ugyanez a motívum a 21. század egyéb divatos disztópiáiban is megjelenik: például a *Halálfutamban*³⁵ (2008) vagy *Az éhezők viadalában*³⁶ (2012) is. A Menekülő ember azonban nem kizárólag erre redukálja a szórakoztatóipar politikai szerepét. A show házigazdája így védi a mundér becsületét: „ötven éve dumáljuk be az embereknek, mit igyanak, mit egyenek, milyen ruhát viseljenek, érted? Az amerikaiak imádják a tévét. Ezen nőnek fel. Imádják a vetélkedőket, a sportot, a pankrációt, az erőszakot. Megadjuk nekik azt, amit akarnak.”

³⁴ POSTMAN, 1985. 110–111; 141.

³⁵ *Death Race*, rend.: Paul W. S. Anderson, 2008.

³⁶ *The Hunger Games*, rend.: Gary Ross, 2012.

Az egy évvel későbbi *Elpusztíthatatlanok*ban is a fogyasztás és a szórakoztatóipar (különösen a tévé) jelenti azt a „csábítást”, ami az embereket a hatalom cinkosává teszi. A cselekmény szerint a főszereplő munkásember rájön, hogy a földet idegenek szállták meg, akik láthatatlanul uralkodnak – oly módon, amely alig titkoltan a neoliberális kapitalizmus és a nagyvállalati tőke „megszokott” üzleti modelljét imitálja: „Ezek vállalkozók. Nekik a Föld csak egy fejlődő bolygó. Természeti erőforrás vagyunk a számukra. Éld fel a bolygót, s költözz egy másikra!”

A kortárs gazdasági-politikai elvekre való hivatkozás nem különösebben közvetett: az a világ, amit a film a főszereplők mögé fest, s amelyet ők maguk sem restek kommentálni, egyértelműen annak az új világszemléletnek a jellemzőit mutatja, amely Reagan 1981-es elnökké választásával vette kezdetét. A Televízió Korának ezt a társadalmi aspektusát Postman kevésbé ábrázolta, s vele ellentétben a film igenis el tudja képzelni, hogy a televízióon keresztül gyakorolt hatalom „szándékosan akarná megfosztani az amerikaiakat a világuk koherens és kontextualizált megértésétől.”³⁷ Az ekkor hatalomra jutó nagyvállalati elit Naomi Klein szavaival

„amellett érvelt, hogy a mohóság és a vég nélküli profithajhászás nem olyasmi, amiért mentegetőzni kellene, sőt, éppen ebben rejlik az emberi fejlődés legnagyobb reménye. A liberalizáció zászlaja alatt olyan törvényeket vittek át, mint az adócsökkentés, a szabadkereskedelmi megállapodások, és az állami tulajdon kiürülése a telefontól kezdve az energián át a vízig – egy olyan csomagban, ami a világ legtöbb részén neoliberalizmusként ismert.”³⁸

Miközben ez a gondolkodásmód kétségkívül hozzájárult a GDP növekedéséhez, a szociológiai felmérések tanúsága szerint rendkívüli mértékben megnövelte a szociális juttatásokhoz való hozzáférés lehetőségeit, ami az osztálykülönbségek egyre nagyobb mértékű növekedéséhez, az alsóbb osztályok helyzetének ellehetetlenüléséhez vezetett. Az *Elpusztíthatatlanok* név nélküli főszereplője pontosan ebből a közegeből származik: a film a bizonytalan munkalehetőségekbe kapaszkodó kétkezi munkásoknak a létfenntartáson alig túlmutató életét és a város szélén összetakolt nyomornegyedeket mutatja az „átlagos” emberi élet színterének, amely a neoliberális ideológiának megfelelően a túlélésért való piaci küzdelemként normalizálódik: „a starthoz állítanak, a játék neve, át az életem. De mindenki egyedül van és egyszerre szeretne célba érni. Tedd meg, amit lehet, de ne feledd, én mindent megteszek, hogy kiszúrjak veled” – osztja meg az egyik főszereplő az életről vallott filozófiáját a barátjával (és a nézőkkel), amiben nem nehéz felismerni a szabadpiaci verseny gondolatának a kritikáját.

Miközben mindez rávilágít, hogy a *Menekülő emberben*, illetve a szórakoztatóipar korabeli termékeiben miért olyan középponti jellegű a pénzjuttalom fejében önkéntesen vállalt élet-halál harc, az *Elpusztíthatatlanok* a szórakoztatóiparban dominánssá vált vizuális médiának a tömegek manipulálásában játszott szerepét kissé más módszerrel, de hasonlóan mutatja, mint a Schwarzenegger-film. A cselekmény szerint az idegen megszállókkal – akik a fentiek alapján a felső tízezer,

³⁷ POSTMAN, 1985. 107.

³⁸ KLEIN, 2014. 38.

a globális kapitalista elit kevésbé álcázott metaforái – szembefordulni próbáló gyenge ellenállás kifejleszt egy szemüveget, melyen keresztül látható, hogy ki az úrlény és ki ember. De ez még hagyján: a szemüvegen keresztül láthatóvá válik, hogy a városszerte mindenütt megtalálható reklámplakátok, újságcikkek, de még a logók és az üzletablák szövege mögött olyan üzenetek és parancsok rejlenek, amelyeknek a hatására az emberek öntudatlanul is engedelmessé válnak az úrlények azon kívánságának, hogy a cselekedeteik céljának és értelmének megkérdőjelezése nélkül lelkesen befeleledkezzenek a vásárlásba és ezzel még gazdagabbá tegyék őket.³⁹

Bár a szubliminális üzenetek valós problémaként merültek fel a korszakban, a film előrehaladtával egyre világosabb, hogy ezúttal inkább metaforaként szolgálnak a tömegmédiá jelenségeinek hipnotikus hatására. Ráadásul az a felfedezés, hogy az úrlények adója „akkor is működik, amikor ki van kapcsolva”, leginkább úgy érthető, hogy a szóban forgó „irányításhoz” és „ellenőrzéshez” bőven elég a „szokványos” TV-adás és a média (és nem kell hozzá semmilyen speciális jeladó). Így tehát az, ami „*megfertőzte a vezetőink szívét és elméjét és meghódította hatalmasok lelkét*”, nem valamiféle misztikus úrlényideológia, hanem a neoliberais kapitalizmus biopolitikai stratégiái, amely a média csatornáin keresztül hatnak. Ez az, aminek következtében, mint a szövegmondja,

„egy mesterségesen létrehozott öntudat állapotában vagyunk, ami álomnak tűnik. A szegénység és nyomorúság egyre nő. A faji egyenlőség és az emberi jogok nem léteznek. Létrehoztak egy pusztuló társadalmat, s mi ebben is a cinkosaink lettünk. Mindent elkövetnek azért, hogy az öntudatot teljesen megsemmisítsék. Transzba ringattak minket. Immáron idegenek lettünk önmagunk számára és másoknak is. Csakis a saját céljainkra összpontosítunk. Merüljünk álomba, legyünk önzők. Egyre zsugorítják az alvó középosztályt. Mi vagyunk a nyájuk, rabszolgaságban tartanak bennünket. A forradalom...”

Ennél tovább az adás nem hallható. Feltehetőleg azért, mert a „kritikai szemüveg” felajánlásán túl a film nem tudott és nem is akart megoldást kínálni.

³⁹ A szórakoztató média szubliminális üzenetei komoly izgalmakat váltottak ki a 70-es évek elején. Vö.: KEY, 1973. A kommunista beszivárgástól való félelem helyét az az aggodalom vette át, hogy az indifferens tartalmakat hordozó képsorok közé olyan – tudatos módon észrevehetetlen és felfoghatatlan – képeket vagy szöveges felszólításokat illesztettek, amelyek észrevétlenül veszik rá az embereket a kívánatosnak talált cselekvésekre. Például politikai lépések megtételére vagy egyenesen bűncselekmények végrehajtására, mint például *A mandzsúriai jelöltben* (rend.: John Frankenheimer, 1962.) vagy a *Columbo* sorozat egyik epizódjában. (3. évad 4. epizód „*Double Exposure*”, rend.: Richard Quine, 1973.) Vagy egyszerűen arra, hogy olyasféle dolgokra vágyjanak, ami máskülönben eszükbe sem jutott volna. Az *Elpusztíthatatlanok*ban a szubliminális üzenetek ez utóbbi funkcióval bírnak, amellett, hogy újra meg újra engedelmességre, sőt, sok esetben kifejezetten biopolitikailag általánosan kívánatos tettekre szólítanak fel: a „*Gyere a Karib tengerre*” feliratú egzotikus utazásra felszólító plakát mögött például ezt mutatja a szemüveg: „*házasodj és szaporodj*”, a férfiruházati áruház logója mögött az olvasható: „*Ne gondolkodj önállóan*”, míg a képes magazin oldalain a következő nagybetűs feliratok tűnnek fel egymás után: „*engedelmeskedj*”, „*aludj tovább*”, „*vásárolj*”, „*ne kérdőjelezd meg a tekintélyt*”, „*nézz TV-t*”, „*ne használd a képzeletet*”.

A hálózat fogságában

A 1999-es *Mátrix*ban, amely a hálózati kultúra sikkesen újszerű cyberpunk megjövendölése folytán gyorsan kultuszfilmmé lett, a virtuális valóságot uraló és működtető MI hatalmával szembeszegülő ellenállás egyik tagja, Cypher feladja magát és az információiért cserébe azt kéri, hogy juttassák vissza a Mátrixba. Ami nem más, mint a 20. századi világ virtuális másolata, ahol az MI által tenyésztett és egész életükben mesterséges méhre emlékeztető kapszulákban alvó emberek avatárjai „élik” mindennapi életüket (azt gondolván, hogy az a valóság), miközben a vegetatív működéseik révén nyert elektromos áramot az intelligens gépek hardverei hasznosítják. A szabad emberiség maradványa a Föld alatt, szűkös viszonyok között tengődik, közülük jópáran a Mátrix fogságából próbálják kiszabadítani embertársaikat. Velük szemben az áruló ugyan tudja, hogy a mátrixbeli élete pusztai illúzió, mindent megfontolva azonban úgy dönt, hogy inkább virtuális steaket falatozik a jóllakottság illúziójával, mintsem, hogy ugyanazok a neuronok a hiány érzetét kommunikálják az agyában (a sivár valóságban). „*Kilenc év után tudja, hogy mire jöttem rá? Hogy a tudatlanság áldásos. Ne emlékezsek semmire, értette. Gazdag akarok lenni. Szóval valami fontos ember. Mondjuk színész*” – névként pedig a Reagant választja.

Ha éppen nem a szubjektív idealizmus filozófiája aktuális apoteózisának tekintik, a *Mátrix*ban szokás korunk kritikáját, azaz a „közösségi” hálózatba – vagy esetleg kifejezetten a számítógépes játékokba – való belefeledkezés gyakorlatának allegóriáját látni.⁴⁰ A gépek rabságában lenni ebben az értelemben nem más, mint az az uralom, amelyet a saját eszközeink gyakorolnak felettünk, amikor olyan kellemes – bár többnyire pótcselekvésszerű, szublimatorikus – időtöltéseket kínálnak, amellyel a való élet nem gyakran kényeztet bennünket. Hamis személyiségek álcájában chatelünk ismeretlenek avatárjaival, miközben az ismerőseinkkel egyre kevesebbet érintkezünk személyesen.⁴¹ Andrew Keen szerint az a képzet, hogy a digitális technológia „ellenünk fordul”, szintén nem feltétlenül a robotok lázadásaként értendő, hanem azt a mindennapi tapasztalatot is érzékeltetheti, hogy aminek a demokráciát kellene gazdagabbá tennie, az egyre inkább a vírus módjára terjedő trollok és a számítástechnikai megacégek uralmának kedvez.”⁴²

Ha így fogjuk fel, az embereket „rabságba” taszító MI megszemélyesítés, emberi szándék tulajdonítása „a tárgyak hatalmának”, hogy annak a Baudrillard-nak a kifejezésével éljek, akinek a könyve (*A szimulákrum elsőbbsége*) a filmben is felvilan.⁴³ Ugyanez a mozzanat azonban másképp is értelmezhető: megszemélyesítés

⁴⁰ GUNKEL, 2008; SCHUCHARDT, 2003; YILMAZ, 2006.

⁴¹ TURKLE, 11.

⁴² KEEN, 96.

⁴³ Baudrillard elmélete a valóságnak a reprezentáció általi eltörlődéséről – és a média ebben játszott szerepéről – meghatározó lehet a film értelmezésében (gondolták ezt az alkotók és egyes kritikusok). A filozófus az iraki háború kapcsán lett maga is celebritás, amikor kitarított amellett, hogy a háború „nem történt meg” (s ez az állítás már csak érthetlensége miatt is nagy port kavart). Pedig Baudrillard „*ezzel csak arra próbált rámutatni, hogy a háborút médialátványosságként vezényelték le. Szimulációkkal és háborús játékokkal készültek rá, és aztán a nagyközönségnek is úgy tállták, mintha csak szimuláció volna: egy újságírók által felfújtt és lövedékekre szerelt kamerákkal bemutatott médiaesemény, egy videójáték. A valós erőszakot felülírta az elektronikus narratíva – azaz a szimuláció. [...] Baudrillard egy vagy két évtizeddel megelőzte a „virtuális valósággal” kapcsolatos elgondolásokat.*

helyett éppenséggel tárgyiasításként is felfogható, ha az MI által az emberek „kezelésére” kidolgozott rendszert a modern governmentális metaforájaként értelmezzük. Ebben a megközelítésben lesz igazán jelentősége annak, hogy az emberek elpusztítása helyett (amely oly sok sci-fiben jellemzője a robotok uralmának) a gépek az emberek testének a munkájából élnek (ahogyan ezt a mindenkori tőkés elit teszi), a világot a mai fogyasztói társadalomhoz hasonló környezetként feltüntető Mátrixot pedig csakis azért hozták létre, hogy a „munkásoknak” még álmukban se jusson eszükbe lázadni a rendszer ellen. A Mátrix ekként nem más, mint a modern felügyeleti hatalom működésének a példázata, amely a fegyelemért cserébe jutalmat, azaz jólétet kínál a rendszert működésben tartó egyéneknek, akiknek a rendszerhez való ragaszkodását külön megerősíti az illúzió, hogy szabad akaratukból élnek ott és úgy, ahol és ahogy élnek.

Talán nem véletlen, hogy egy évvel korábban *A Truman Show* egészen hasonló problémákat vetett fel – pedig a számítógép és az informatika mint olyan szinte semmilyen szerepet nem játszott a narratívában. A vizuális technológia annál inkább: a *Truman Show* címszereplője ugyanis gyermekkorától kezdve egy valóságshow sztárja. Rajta kívül mindenki szerepet játszik, ő maga az egyetlen, aki saját magát adja, nem tudván, hogy ezzel látványosságot és szórakozást kínál a show több millió nézőjének.⁴⁴ A film első pillantásra a szórakoztatóipar mögött álló lelketlen profithajhászást, a nézők voyeurisztikus igényeinek az erkölcsi érzék fölé helyezését pellengérez ki, miközben hitet tesz a lankadatlan szabadságvágy mellett, amely a főszereplőt attól kezdve jellemzi, hogy sejteni kezdi, rabságban van. Ám ahogyan az előbbi esetben, ezúttal is lehetséges a filmet allegorikusan értelmezni. Ha a valóságshow díszletét a valódi világ modelljeként fogjuk fel – amiben egyébként a valóságshow legfőbb vonzereje áll – a rabság/szabadság kérdése egészen más jelentést ölt, mint akkor, ha a főhős fejlődésének vagy kiteljesedésének korláta- it a kisváros fizikai korlátaiban látjuk megnyilvánulni. Az ultramodern és komplex vizuális technológia, amelynek segítségével a sorozatot felveszik és sugározzák,

A popkultúra Andy és Larry Wachowski Mátrix című filmjével tisztelgett előtte [...] ahol a hacker hős, Neo (Keanu Reeves) a tiltott szoftverét a filozófus egy üregesre kialakított kőtetében helyezi el, a lázadók vezére, Morpheus (Laurence Fishburn) pedig Baurillard egy híres mondatát idézi: 'Légy üdvözölve a valóság sivatagában.' Baudrillard-t felkérték a folytatásban való részvételre is, de ő nem állt rá. Később azt állította, hogy a Mátrix rosszul értelmezte őt: 'A film legzavarbaejtőbb része, hogy a szimuláció újszerű problémáját összekavarták a klasszikus, platonista megközelítéssel.' POOLE, 2007.

⁴⁴ Mint Dietmar Kammerer megjegyzi, Peter Weir mozija nem az első, amelyben a média és a megfigyelés kéz a kézben járnak. Évtizedekkel korábban foglalkozott ezzel a témával a *The Secret Cinema* (rend.: Paul Bartel, 1967.), a *Szia, anyu! (Hi, Mom!* Rend.: Brian De Palma, 1970.) vagy a *Halál egyenes adásban (Death Watch*, rend.: Bertrand Tavernier, 1979.), ahol a főszereplő mindannyiszor akarata ellenére kerül a szórakoztató média középpontjába. (KAMMERER, 2012. 103.) Ezen kívül az erőszakos vágyakat szublimáló (vagy ekképp értelmezett) valóságshow fantáziájának is nagy múltja van a sci-fikben, bár ennek a lehetőségnek az elképzelése az éppen újnak tekintett média tömegessé válásának „eseményével” esik egybe és erre látszik reflektálni. Ilyen a 20. században *A tizedik áldozat (La decima vittima*, rend.: Elio Petri, 1965.), a 21. század fordulóján pedig a *Battle Royale* (rend.: Kinji Fukasaku, 2000.), a *Series 7 – Contenders* (rend.: Daniel Minahan, 2001.) vagy *A John Malkovich menet (Bein John Malkovich*, rend.: Spike Jonze, 1999.), bár ez utóbbiban nem az erőszakos, hanem a voyeurisztikus vágyak dominálnak és a virtuálisan megélt más identitások lehetősége a csábító.

a Truman viselkedésére tett hatását tekintve nem csupán a szórakoztatóipar, hanem a „lakosságot formáló és manipuláló városi megfigyelőrendszerek működését is jellemzi”.⁴⁵ A narratíva során kiviláglik, hogy Trumant saját normakövetése akadályozza abban, hogy kitörjön a rabságból, ami számára a „normalitás” világa – s amelyet ekképp a megszokás rabságának is nevezhetnénk. S amely nem azért „látszatvilág”, mert Truman kivételével mindenki csak szerepet játszik benne, hanem azért, mert még Truman is szerepet játszik benne. Az elvárásoknak való megfelelés, illetve a kudarcától és a fájdalomtól való félelem zárja ki a „szabadság” lehetőségét – amit a városon kívüli világ jelképez. Ha a filmet összevetjük az előzőekkel, számos különbségük ellenére is látható, hogy az „úrlények” által manipulált tömeghez vagy a Mátrix lakosaihoz hasonlóan Truman is „egy mesterségesen létrehozott öntudat állapotában van, ami álomnak tűnik”. S amelyben a polgárt az önuralom tartja fogva – amit a Mátrixban többek között az érzékeltet metaforikusan, hogy az avatárok szuperhősképessegekkel bírnak – de csak ha megengedik maguknak, hogy elhiggyék: „ez nem a valóság”.

A Mátrixból telefon segítségével lehet kitérni a valódi világba. Mindez a modem működését idézi, amely ebben az időszakban – kiépített infrastruktúra hiányában – még igencsak gyakori volt az internethasználóknál. A filmben kiemelt pillanat, amikor a főszereplő Neo egy kihúzható Nokia telefont kap az ellenállás vezéréstől, hogy a Mátrixon belülről kommunikálni tudjon a Mátrixon kívüli emberekkel. A mobil használata rendkívül kockázatos, hiszen a Mátrix ügynökei, azaz a rendszer olajozott működésére vigyázó algoritmusok azonosítani tudják a hívás helyét. Ennek következtében pedig el tudják fogni a beható „terroristákat” is. Vagyis, bár a mobiltelefon 1999-ben még messze volt attól, hogy a hálózat kiterjesztéseként és hordozható, személyre szabott kiszervezéseként működjön, a film megelőlegezi azt a szerepét, hogy a nemzetbiztonsági célokra is felhasználható ellenőrzés legfőbb eszköze legyen, ami pár évvel később nagy viharokat kavarázó problémává vált.

Mindazonáltal ugyanez a telefon a filmben egyértelmű termékelhelyezésként is funkcionál: Neo mintegy ajándékként, dobozban kapja meg a kis masinát, amelynek újszerű áramvonalas formája nyilvánvalóan lenyűgözte a nézőket, hiszen a típus eladási rátája látványosan megugrott. A filmbeli Nokia mobil az aktuális világ nézői számára ekként ugyanúgy működik, mint a virtuális steak az áruló számára a filmben belül: az a csáberő, amellyel bevonzzák az embereket a hálózatba, nagyobb, mint a szabadság elvesztésétől való félelem. Ami igencsak megkönnyíti azoknak az erőknél a dolgát, amelyeknek – a filmbeli Mátrixban vagy a való világban – az egyének „hasznosságának” a fokozása az érdeke, hacsak nem vesszük komolyan, hogy a mobiltelefon – a steakkal ellentétben – a szabadságharc eszköze is egyben. A hackerkultúrát, amelynek Neo is a része a Mátrixban, az Internet megjelenése óta a hatalomnak való ellenállás vagány aurája lengi be. Ha a technológia áruvá válva a fogyasztók kezébe kerül, vajon nem járulhat-e hozzá, hogy az ellenőrzés könnyen centralizálható panoptikus folyamatait a szinoptikus mechanizmusokkal korrigálja – valamiféle *status quó*t kialakítva, ahogyan az a *franchise* végén az emberek és a gépek közti háborúban is történik?

⁴⁵ FITCH, 2019.

A *Kör*, amely egy 2017-es disztópikus film a közösségi média által uralt közeljövőről, ehhez meglehetősen hasonló képeket fest. Ebben a filmben nincs öntudatra ébredt MI, apokalipszis, embertenyésztés, sem virtuális világokba neurotranszmitterek segítségével becsatlakozott megváltófigurák, és – talán részben ennek köszönhetően – a fogadtatása sem volt kifejezetten jó. Mégis, a benne felvázolt világ a Mátrix víziójának egy valószerű és valószínű megvalósulásaként is értelmezhető. Ahogyan a *Truman Show* is valóra válik benne – anélkül, hogy egy költséges díszletvárost kellene hozzá építeni és valakit meggyőzni róla, hogy ez a világ egésze. A *Kör* egy fiatal nő, Mae „karriertörténete”, aki elkezd egy sikeres és felkapott, online szolgáltatásokat kínáló amerikai cégnek dolgozni. A cég – azaz a *Kör* – abban újszerű, hogy egy egységes operációs rendszer révén egyesíteni kívánja az olyan digitális szolgáltatásokat, mint amilyeneket a Facebook, a Google, az online bankok és internetszolgáltatók nyújtanak.

Mae munkája ügyfélszolgálatosként nem más, mint a másokkal való online kommunikáció (amelynek a sikerességét egy algoritmus valós időben méri és jelzi), de a felettesei figyelmeztetik, hogy a *Kör* hálózatában való lelkes magánjellegű kommunikáció a munkatársaival ugyanígy a munkája része. Ennek hatékonyságát – „népszerűségnek” becézve – szintén méri egy algoritmus, s a lány profilján ez jól láthatóan fel is van tüntetve. A látványos következmény, amit a megfigyelés „társadalmi költségeinek” is hívnak, de ami itt láthatóan inkább maga a cél (amire költeni érdemes), „a viselkedési igazodás és konformitás, az őszinte cselekvés gátlása, az öncenzúra, a magánélet és az autonómia elvesztése”.⁴⁶

Az elvárásoknak való megfelelési kényszert⁴⁷ még inkább fokozza és megerősíti a *Kör* által kifejlesztett miniatűr és olcsó, ún. SeeChange kamerák bevezetése. A vezérigazgató szerint ezek az eszközök nem csupán a rendfenntartásban hasznosak, hanem azért is, mert segítségükkel egyszerűen elérhetővé (és megvásárolhatóvá) válnak addig nehezen hozzáférhető magánjellegű információk vagy épp tapasztalatok, amelyek mások szórakozásához járulhatnak hozzá. A *Kör* vezetősége a „tudás alapvető emberi jog” szlogen hangoztatásától az átláthatóság egyre radikálisabb igényének megfelelően rövid úton „a titok hazugság” elv hangoztatásáig jut, azaz eléri, hogy csakis a teljes „átláthatóság” minősüljön etikailag helyes viselkedésnek. Ahogyan a korábbi filmekben, úgy itt sem erőszakkal próbálják a „helyes úton” tartani a polgárokat, hanem a hatalom által kívánatos jellemzők normálisként való beállítása és az emberek normakövetésre való hajlamának a kihasználása, illetve serkentése az, amivel elérik az önkéntes engedelmességet. Mae végül maga vállalkozik rá, hogy a SeeChange kamerák segítségével nyilvánossá tegye az élete minden pillanatát – azaz Trumannel ellentétben immár tudatosan tegye magát egy valóságshow sztárjává.

A büntetés kilátásba helyezése helyett inkább a jutalom ígérete a jellemző: Mae például akkor válik a *Kör* feltétlen hívévé, amikor megtudja, az egészségbiztosítása fedezi a sclerosis multiplexben szenvedő apja kezelésének költségeit. De a *Kör* melletti elköteleződésében éppúgy szerepet játszik a cég ultramodern imázsának a vonzereje, mint Cypher esetében a steak, a Mátrix ezredvégi nézője számára

⁴⁶ SZÉKELY, 2014. 10.

⁴⁷ Vö. HAN, 2017. 10; MARWICK, 2012. 381.

pedig az éppen legújabb Nokia telefonmárka. Mae barátai hiába hangsúlyozzák, hogy a Kör „veszélyes” a magánéletre. Az ellenőrzés „erőszakosságára” való hivatkozás először süket fülekre talál, hiszen

„mindennapi életünk során sem azt tapasztaljuk, hogy a magánéletünket „megtámadták”: szó sincs róla, hogy el akarnák rabolni azt egy ellenálló és méltatlankodó közösségtől. Inkább arról van szó, hogy a magánélet egyre kevésbé magánélet azoknak a kiszámított erőfeszítéseknek köszönhetően, amely az egyéneket olyan kontextusba helyezi, amelyben személyes adataikat önszántukból cserélik különböző árukra és előnyökre. A felügyelet továbbra is jellemző politikája ennél fogva nem erőnek erejével „fog el” adatokat, hanem különböző indítékok és jutalmak kilátásba helyezésével éri el, hogy az egyének önként átadják a kívánt információt. A felügyeletért cserébe számos kívánatos tevékenységbe lehet belefeledkezni vagy éppen ez az ára, hogy részt vehessünk a modern életet lehetővé tevő intézményekben.”⁴⁸

Csak néhányan merik hangoztatni, hogy a Kör „egységesítő” törekvései és a véleménykülönbségek elnyomása a diktatúra felé vezetnek (amely meglátás „helyességét” a film azáltal is jelzi, hogy a vezérigazgató jellegzetes lelkesítő előadásai során a tömeg ahhoz hasonló szlogeneket harsog, mint amilyenekkel Orwell Óceániájában próbálják rövidre zárni az emberek gondolkodását). A zsarnokság veszélyéről végül csakis azáltal lehet meggyőzni a tömegeket, hogy kiszivároztatják: a Kör vezetői visszaélnék az általuk megfigyelt és kereshető formában lementett adatokkal és azokat a profit növelésére és politikai zsarolásra használják, „a részvétel és az emancipáció divatos külsőségeit magukra öltve és a kortárs aggodalmakra hivatkozva s azokat kihasználva, míg a valódi tevékenységük rejtve marad”.⁴⁹

A Mátrixból csak komoly áldozatok árán lehet megszökni. A *Truman Show* és *A Kör* hasonlóan aggályosnak mutatja az erre való törekvést, még ha fegyveres összecsapást nem is prognosztizálnak. Mae barátja karambolozik, amikor a megfigyelésére buzdított polgárok követni kezdik. Halála azt jelzi, hogy a rendszerből való kilépés lehetősége egyre szűkül: a keresőalgoritmusok elől lehetetlen elbújni, különösen, ha azok adott esetben az utcai járőkelők tekintetében szerveződnek ki. Míg a Mátrixban az ügynökök, azaz a megszemélyesített keresőrobotok alkalmassá a Mátrix felhasználónak avatárját veszik kölcsön, hogy lefűleljék a rendszert szétzilálni kívánó „terroristákat”, a Körben a felhasználók saját jószántukból és tiszta jóindulattól hajtva keresik meg az „analóg módon” élőket és a rendszerbe (be) nem csatlakozókat: hiszen „a titok hazugság”, a hazugság pedig bűn. Így válik valóra az az orwelli szlogen, miszerint „a szabadság: szolgaság”.

A szabad akarat a 21. század mozijában

A bevezetésben már említett *Különvélemény* rendőr főszereplőjének elraborták a kisleányát, akit nem sikerült megtalálnia. Ezért szabadideje nagy részét azzal tölti,

⁴⁸ HAGGERTY-ERICSON, 2008. 12.

⁴⁹ ZUBOFF, 2018. 14.

hogy egy hologramos kivetítőrendszeren játssza újra közös életük legszebb pillanatait. Néhány jelenetben bepillantást nyerhetünk a jövőbeli szórakoztatóipar kínálatába is: a legkelendőbbnek egy olyan gép tűnik, amely szintén hologramos szexuális élményt kínál a vendégeknek. Világos, hogy az informatika fejlődése a fogyasztói vágyak kielégítésével egyszerre járul hozzá a gazdaság növekedéséhez és a polgárok (vélt és a gazdasági fejlődéssel szoros összefüggésben álló) jólétéhez. Bár a film kifejezetten tovakodónak mutatja a magánélet terébe kéretlenül befurakodó reklámok özönét, megfontolandó, hogy a GAP üzlet szerepeltetése a filmben maga is efféle reklámnak tekinthető. A filmet rendező Spielberg nem először használt ilyen módszert a bevétel növelésére, amióta az E.T.-ben alkalmazott „termékelhelyezés” révén – melynek során a főszereplő kisfiú Reese’s Pieces cukorkával csalogatja elő a földönkívülit – a költségvetés mintegy egyötödét sikerült biztosítani.⁵⁰

A városokban kamerák, vidéken drónok azonosítják az embereket a szemük alapján, az állampolgárok tehát állandó felügyelet alatt állnak, ugyanakkor a „problémásabb” körzetekben rutinszerűen razziákat is tartanak, amelyek során a lakások legeldugottabb zugaiba is bejutó robot-pókok azonosítják a polgárokat a retinafelismerő rendszer révén. Amit a bűnözők (és másképp-gondolkozók) persze szintén a technológiai fejlesztések igénybevételével próbálnak kijátszani: hősünk például a látszat ellenére *nem* Mr. Yakamoto: Andertonnak hívják, és egy illegális műtét során cseréltette ki a szeméit egy valószínűleg korábban elhalálozott úriemberére, hogy elkerülje az elfogását és a felelősségre vonást egy állítólagos bűncselekményért.

A nagysikerű filmmel kapcsolatos interjúban a film alkotói nem titkolták, milyen társadalmi veszélyekre kívánták ezzel felhívni a figyelmet, de mivel a téma amúgy is napi politika része volt – mint már volt róla szó, a film egy évvel a szeptember 11-i terrortámadás után került a mozikba – meglehetősen világos volt bizonyos jelenetek az államnak a terrorellenes törvények által lehetővé vált beavatkozási lehetőségeivel való összefüggése. Nemcsak a film háttérvilága, hanem a cselekmény is a panoptikus ellenőrző hatalom által jelentett „biztonság” problémás jellege köré szerveződik, bár ez már kevésbé nyilvánvaló. A jövőbeli erőszakos eseményeket megérző – s mint kiderül, biotechnológiai eszközökkel megalkotott – mutáns médiumok, a „precogok” vizuálisan megnyilvánuló (a jövőt mozgóképekben megmutató) képességeit kihasználva a rend őrei immár képesek azelőtt letartóztatni a bűnelkövetőket, mielőtt azok egyáltalán elkövethetnék a bűntettet. Hiába ártatlan Anderton egyelőre, a precogok által megjósolt bűnét az intézményileg hitelesített rendszer ítélete szerint feltétlenül el kell követnie a közeljövőben, és így már azelőtt büntethető, hogy valójában bármilyen sérelem esne a törvényen.

A predetermináció gondolatával játszó fikciók a 20. század végétől kezdve megszaporodtak, amit gyakran a filmeket lejátszó vizuális eszközök mediális logikájának, a digitális médiumokra való áttéréssel pedig leginkább a számítógépes játékok logikájának a filmekbe való beszivárgásának tudnak be.⁵¹ Az *Idétlen időkig*⁵²

⁵⁰ <https://www.wired.com/2015/03/et-gadgets-and-gear/> (Utolsó letöltés: 2020. június 7.)

⁵¹ DUDÁS, 2012; DRAGON, 2011.

⁵² *Groundhog Day*, rend.: Harold Ramis, 1993.

(1993) sikere után, amelynek a mozikba kerülése egybeesik az első számítógépes játékok népszerűvé válásával, számtalan film cselekménye épül arra, hogy mi történne, ha valaki a múltba visszakerülve újra (majd újra és újra) megpróbálhatná cselekedetei révén megváltoztatni azt a jövőt, amelynek egyes verziói már ismeretesek. *A Lé meg a Lola*⁵³ (1998), a *Forráskód*⁵⁴ (2011) vagy a szintén Tom Cruise főszereplésével készült *A holnap határa*⁵⁵ (2014) cselekménye a *Különvélemény*éhez hasonlóan arra épül, hogy vajon a főszereplőnek (újra és újra próbálkozva) sikerül-e megakadályozni azt a tragikus eseményt, amelynek bekövetkezte látszólag elkerülhetetlennek látszik. Hihetőnek tűnik, hogy ami első pillantásra a predetermináció és a szabad akarat filozófiai problémájának tűnik, az valójában a számítógépes játéktapasztalat hatása, hiszen pontosan ez az a médium, ahol a játékost az vezeti el a sikerhez, hogy az ismételt bukások és kiesések során megtanulja, hogy milyen cselekvési sémák azok, amelyeket kerülnie kell.

Ugyanakkor ahogyan a *Macbeth*, úgy talán a *Különvélemény* szabad akarat-problematikája sem tudható be kizárólag a játékoknak. A bűnmegelőzés azon sajátos verziója, amely a *Különvélemény* magját alkotja, s amely egy kiszámíthatatlan és misztikus mutációra épülő, ennek következtében minden valóságálapot nélkülözni látszó fantáziának tűnik, sajátos formában tér vissza az *Amerika-kapitány: A tél katonája* (2014) című opuszban – amelyet a kritikusok többsége a *Különvélemény*hez hasonlóan szintén a terrorizmus-ellenes törvények által jogilag is lehetségessé vált megfigyelőállam által jelentett veszély előtérbe kerülésének dokumentumaként értelmez.⁵⁶ És ennek az értelmezésnek éppen a büntetés azon sajátos koncepciója ad alapot, amely Spielberg sci-fijében a legmisztikusabb elem. *A tél katonájában* a világ biztonságát a (beszivárgott ellenség által manipulált) kormány úgy próbálja garantálni, hogy elindítják a Vízio Projektet, amelynek keretében repülőgép-anyahajókat építenek, amelyek Föld körüli pályára állva műholdas kamerák segítségével folyamatosan nyomon követik a politikai értelemben „veszélyes” egyéneket, hogy azután a megfelelő helyzetben egyszerre ki is löhessék őket, egyazon pillanatban eliminálva mindenkit, aki az állam biztonságára veszélyt jelent.⁵⁷ Ezt a hihetetlen volumenű, technológiai fejlesztést és befektetést igénylő beruházást a titkosszolgálat vezetője olyan csodálatos eredménynek látja, hogy a hazaszeretet etalonjaként ismert Amerika kapitányt is büszkén beavatja: „A műholdak azonosítják a terroristát, mielőtt az előbújna a rókalyukból. Megelőzhetjük a bűncselekményt, mielőtt elkövetnék.” A második világháború analóg technológiájához és ok-okozati logikájához szokott superhős azonban nem is leplezi a felháborodását: „Azt hittem, a büntetést megelőzi a bűnt!” S amikor a nemzetbiztonsági főnök azzal védelmezi a projektet, hogy csak

⁵³ *Lola Rennt*, rend.: Tom Tykwer, 1998.

⁵⁴ *Source Code*, rend.: Duncan Jones, 2011.

⁵⁵ *Edge of Tomorrow*, rend.: Doug Liman, 2014.

⁵⁶ MCSWEENEY, 2019.

⁵⁷ Charlie Savage szerint „a huszonegyedik századi technológia a szeptember 11. után gyakorlatilag korlátlan költséggel kiegészülve azt eredményezte, hogy az amerikai kormány megfigyelő karja leviatánná növekedett”. (SAVAGE, 129.) Az a náci szervezet, amely az Amerika kapitány-filmek szerint az elnyomás irányába vezető politikai döntések mögött áll, a „Hidra” névre hallgat, azaz éppúgy egy sokfejű (?) tengeri szörnyről kapta a nevét, mint amilyenek a bibliai Leviathánt elképzelik – mely szörny a politikai diszkurzusban Hobbes óta azt a lehetőséget szimbolizálja, hogy az állam esetleg visszaél a ráruházott hatalommal.

így tudják megvédeni a szabadságot, a kapitány így válaszol: „Ez nem szabadság ... ez terror.”

A még el sem követett bűn megelőzésének programját mindazonáltal ezúttal nem olyan „misztikus” jelenségek segítik elő, mint a precogok. A Vízió Projekt létrehozásában segédkező egyik ügynök a következőképp magyarázza meg, hogyan lehetséges a jövőbeli „terroristák” beazonosítása: „a banki kivonatok, az orvosi leletek, a pártszimpátia, az e-mailek, a telefonhívások, sőt, még az átkozott felvételi pontszámok is elérhetőek!”, és csak egy prediktív algoritmus kell, ami ebből kikalkulálja, ki a potenciális bűnelkövető. Vagyis az ötlet valójában annak az átírata, amit Zuboff a „felügyeleti kapitalizmus” legfőbb, működő stratégiájaként ír le, s ami nem más, mint hogy „az emberi tapasztalatot nyersanyagoknak tekintve és viselkedési adatokká alakítva” az adatokat „a viselkedés előrejelzésére használják, s az ebből megjósolt termék-előrejelzést értékesítik a piacon”.⁵⁸ A tél katonájában ábrázolt Vízió Projekt felől olvasva világossá válhat, hogy a *Különvélemény* Precrime-projektje is a felügyeleti kapitalizmus – a mindent átható ellenőrzés révén – a szabad akaratot alapjaiban manipuláló és így „determináló” módszereinek egy misztikus és utópisztikus, ám éppen ennél fogva figyelemfelhívó megjelenítése.

Míg a *Különvélemény* a szeptember 11. utáni terrorizmus elleni rendelkezésekből meríti az ihletet és a megelőző büntetés fikcióját „a terror elleni háborúban” alapvetőnek gondolt „megelőző csapás” gondolata inspirálhatta, *A tél katonája* forgatókönyvének írása egy olyan médiadiszkurzus kellős közepén folyt, amely erősen ezeknek a rendelkezéseknek a politikai következményei körül forgott. A 2013-ban kipattant szivárogtatási botrányok: a Manning-ügy és a Snowden-akták elhíresülése tagadhatatlanná tették a figyelmeztetés nélküli lehallgatás és az adatbányászat azon kiterjedt gyakorlatát, amelyek a nemzetbiztonság és egyes gazdasági játékosok számára valóban elérhetővé tette az olyan személyes adatokat, mint „a banki kivonatok, az orvosi leletek, a pártszimpátia, az e-mailek vagy a felvételi pontszámok”.⁵⁹ *A tél katonája* a panoptikus hatalomnak a vizuális és információs technológia révén való kiterjedését a szuverén hatalom burkolt formában való visszatéréseként érzékeli. A főszereplők ezekkel a panoptikus módszerekkel a szivárogtatási botrányok kapcsán körvonalazódott szinoptikus stratégiák alkalmazásával szállnak szembe: a Hidra vezetőjének végső bukását az jelzi, amikor a sötét oldalra állt kormányerőkkel szembeszegülő kémnő feltölti az internetre a Vízió Projektről rendelkezésre álló adatokat. A panoptikus és a szinoptikus hatalom ebben a pozitív befejezésben kioltják, semlegesítik egymás szerepét.

A két évvel későbbi *Jason Bourne* nagyjából úgy viszonyul ehhez a filmhez, mint *A Kőr* a *Mátrix*hoz: realiztikus, néhol már-már dokumentarista stílusban ábrázolja azokat a hatalmi stratégiákat, amelyeket a korábbi film stilizáltan, metaforikusan és hiperbolikusan mutatott be. A *Jason Bourne* egy olyan franchise része, amelynek a CIA által kiképzett bérgyilkos ügynök főszereplője a hatalommal visszaélő „gazdái” ellen fordul. A toposz korántsem új, többek közt *A tél katonájának* a főszereplői is ebben a helyzetben vannak, ugyanakkor mégiscsak érdekes, hogy mindkét film címszereplőjét az akarata biotechnológiai befolyásolásával, a tudata módosításával

⁵⁸ ZUBOFF, 2018. 12

⁵⁹ Vö. MCSWEENEY, 2019.

és az ennek megfelelő hamis identitás alatt kényszerítették erkölcsileg kétes politikai bűncselekmények végrehajtására, miközben a kinyomozandó bűncselekmény szintén mindkét filmben a „szabad akarat” manipulációjának kérdésével foglalkozik – ezúttal tömeges mértékben. Ez mindkét filmben a *dataveillance*, a digitális adatgyűjtés problémája révén tematizálódik.

A *Jason Bourne* középpontjában egy, a nemzetbiztonság és egy feljövőben levő – a Facebook és a Twitter mintájára elképzelt – nagy közösségi médiavállalkozás közötti paktum áll. Ennek a paktumnak az értelmében a közösségi oldal a felhasználók beleegyezése nélkül, tehát az akaratukon kívül gyűjt és szolgáltat adatokat a CIA részére (szintén a terrorista fenyegetés elhárításának céljából), amely cserébe pénzeli a céget és vezetőit. Zimmer szerint a filmipar legalapvetőbb stratégiája nem más, mint hogy a nézőt cinkossá tegye a panoptikus hatalomnak a (más) emberek életére irányuló figyelmében (amelynek modern példájaként éppen a *Bourne-ultimátumot*⁶⁰ hozza fel). A vizsgált filmek fókusza ugyanakkor, úgy tűnik, éppen ennek az akaratlan cinkosságnak a problematikusságára irányul. A *Jason Bourne*-ban a szinoptikus rendszereknek a közösségi platformok által képviselt „felszabadító” potenciálja is kérdésessé válik, amennyiben ez utóbbi, mint a paktumból látható, könnyedén a centralizált panoptikus rendszer alá csatornázható, főleg, ha az ehhez szükséges technológia olyan költségessé válik, hogy csak az állami pénzek mozgósításával biztosítható. Az így omnipotentté váló rendszer fenyegetését mindazonáltal ezúttal is a „szinoptikus tekintet” hárítja el: Bourne az ellene tervezett cselszövést a film végén egy mindenki számára hozzáférhető egyszerű kézikamera-felvétellel leplezi le; a film láthatóan nem tud jobbat, mint visszatérni a gondolathoz, hogy „az egyszerű emberek számára is könnyen hozzáférhető médiumok képesek demokratikusabbá tenni a kultúrát”.⁶¹ A jövőt mind *A tél katonája*, mind pedig a *Jason Bourne* a felülről és alulról jövő hatalmi stratégiák koevolúciójaként vagy fegyverkezési versenyeként képzeleli el.

Ahogy az ugyanebben az évben a népszerű számítógépes játék alapján rendezett *Assassin's Creed* (2007) is, amelynek története szerint a templomosok szektája és az *assassinok* (bérgyilkosok) titkos testvérisége a civilizáció hajnala óta küzd egymással egy ereklye, a titokzatos édenkerti Alma birtoklásáért. A templomosok a tömeg feletti uralomra vágynak, míg ellenfeleik ezt minden eszközzel igyekeznek megakadályozni, s nem kell tisztelniük sem a törvényt, sem az erkölcsöt. Ha ugyanis a templomosoké lesz az Alma, tudjuk meg a film elején, „*elpusztítanak mindent, ami az útjukban áll. A tiltakozást, az eltérő véleményt, a gondolat szabadságát.*”

Bár a gonosz világaluralomra való törekvése és ebben valamely fétis igénybevétele a fikciók történetének egyik legrégebbi toposza, relatíve újdonság, hogy az alma itt egy olyan biotechnológiai eszközként jelenik meg, amely azáltal hivatott biztosítani birtokló hatalmát, hogy képes módosítani az emberek viselkedését és véglegesen törölni a szabad akarat igényét – amit a biohatalom végső, mitikus céljának nevezhetnénk. És bár ez a film által prezentált formában kifejezetten a fantázia termékének tűnik, egy efféle eszköz valóban a kutatás tárgya, ha azokra a gyógyszerészeti projektekre gondolunk, amelyeknek a Prozac vagy a Ritalin is köszönhető.

⁶⁰ *The Bourne Ultimatum*, rend.: Paul Greengrass, 2007.

⁶¹ MEYROWITZ, 1985. 16.

Máris vannak olyan pszichotrop szerek, amelyek képesek befolyásolni a tudatot és ezáltal az elfogadott normákhoz igazítani a viselkedést. Nyilván nem véletlen, hogy az *Assassin's Creed* korunkban játszódó részeiben a templomosok egy késői leszármazottja egy olyan orvosi kutatás kísérleti egerévé teszi az *assassinok* késői leszármazottját, amelynek célja „az emberi faj tökéletesítése”, s amelynek során azt vizsgálják, hogy milyen összefüggés van a bűnözésre való hajlam és a genetikai felépítés között, hogy ezáltal „eltüntessék az erőszakot a földről”. Nem sokkal később egy bizottsági meghallgatást láthatunk, ahol a templomosok vezetője így érvel: „az antiszociális viselkedés gazdasági hatása tavaly kilencbillió dollár volt. Képzeljék el, ha ezt a rengeteg pénzt hasznos célokra fordíthatnánk.”

A rend főnöknője szerint felesleges a kutatás, ugyanis, mint mondja, „már győztünk. Az embereket már nem az alapvető jogaik, csak az életszínvonaluk érdekli. A világ kinőtte az olyan eszményeket, mint a szabadság. Engedelmeskednek.” Beszélgetőtársa azonban úgy gondolja, a „szép új világ” azért még nem tökéletes: „A veszély fennáll, míg létezik a szabad akarat.” Mire a válasz: „Századok óta igyekszünk vallással, politikával és most a fogyasztással legyőzni az ellenkezést. Adjunk egy esélyt a tudománynak is.” Valóban, ha a tudomány rájön, állítja Fukuyama, hogy a gének és az olyan tulajdonságok, mint az intelligencia, az agresszió, a szexuális identitás, a bűnözésre való hajlam vagy az alkoholizmus pontosan milyen összefüggésben áll egymással és „milyen objektív molekuláris jellemzőkben nyilvánul meg a közöttük fennálló kapcsolat, óhatatlanul felmerül, hogy ez a tudás konkrét társadalmi célok szolgálatába állítható. Ez a tény [...] egy napon a politikának is központi kérdésévé válik.”⁶² Mint látható, a filmekben máris az lett.

Kritika és önreflexió

„Az amerikaiak imádják a tévét. Ezen nőnek fel. Imádják a vetélkedőket, a sportot, a pankráción, az erőszakot. Csak megadjuk nekik azt, amit akarnak” – állítja a „Menekülő ember” című valóságshow rendező-figurája a *Menekülő ember* című filmben. A matrjoska-szerkezet azt sugallja, hogy mindez magát a filmet, annak rendezőjét és egyúttal a valós nézőket is minősítheti – és ami azt illeti, a kommentár a filmre valóban éppúgy illik, mint az általa kritizált tömegmédiára. A filmben ábrázolt valóságshow eseményeit a film nem csupán kommentálja, de közvetíti is; az az erőszakos koreográfia, amely a jövőbeli nézők manipulált „rossz ízléséhez” van igazítva, a *Menekülő ember* nézettségéhez és népszerűségéhez is hozzájárult valószínűleg. A média kritikája így önkomentár is egyben; ennek a tudatosságát a címen kívül az is világosan jelzi, hogy a főszereplő nem más, mint Arnold Schwarzenegger, aki testépítőként kezdte a karrierjét, és kizárólag ezirányú kiválósága miatt kapott először filmszerepeket. A showbeli „igazságosztók” szerepére népszerű pankráciorokat kértek fel, akik ennél fogva saját magukat játszották, pontosabban a filmben kívüli szerepeiket vitték tovább a filmben – minék következtében a film ekképp egy fiktív keretbe helyezett pankráción-show is egyben. Végül is piaci termékről van szó, amely nem kívánja ezt letagadni.

⁶² FUKUYAMA, 2003. 26.

Ugyanez az egy évvel későbbi *Elpusztíthatatlanokra* is igaz, ahol a főszereplő egy pankrátor, a film középpontjában pedig a szokásos hossznál többszörösen túlmennyő dobálásokkal és színpadias grimaszokkal teljes verekedési jelenet áll, miközben a film a *Menekülő ember*nél még szélesebb körű, és az aktuális politikára való allúziókban jóval gazdagabb (és még szájbarágósabb) társadalomkritikát gyakorol – amiből ezek szerint azért az önkritika sem hiányzik. A *Truman Show* filmbeli rendezője Truman börtönre is egyben, és amennyiben Truman (Tru-man) a mindenkori „embert” képviseli, a rendező a mindenkori hatalom, a filmprodukciós folyamat a governmentality, az azonosulásra készítő karakter megalkotása pedig a szubjektív megtestesítője lesz.⁶³

A *Mátrix* virtuális valósága nemcsak a posztfordiánus kapitalizmust vagy a platóni „árnyékvilágot” idézi fel, de a mozi vonzását is: azt a (fizető) szórakozást, amelybe „becsatlakozva” elfeledkezhetünk az unalmas mindennapokról és a golyókat kikerülő szuperhősnek képzelhetjük magunkat. Mindehhez a látványos fantáziaképeket immár a digitális infrastruktúra szolgáltatja, amelyet a filmben a „gépek világa” testesít meg. Így, bár a nézők többsége Neóval azonosul és neki drukkol, a film nézése közben valójában, öntudatlanul is, a *Mátrix*ba önként visszavonuló „áruló” Cypher szerepébe helyezkednek.

Az *Assassin's Creed* sikere (állítólag) azért maradt el a várakozások mögött, mert a rajongók kevesebb látványos középkori jelenetet kaptak, mint szerettek volna, a film narratívája ugyanis a hajdani hős mai leszármazottjának az emlékein keresztül meséli el az ő esetét a szabad akarat almájával. A főszereplőt egy, a templomosok által épített high-tech masina segíti a szóban forgó „genetikus” emlékek felidezésében és abban, hogy ezeket az emlékeket újrajátszva elvezesse ellenségeit az alma rejtekhelyéhez. Ugyanez a masina ráadásul funkciójában és kinézetében is igencsak emlékeztet arra a technikai apparátusra, amely a filmekben a színészeket segíti hozzá, hogy fizikailag is végrehajthassák azokat a lélegzetállító mutatványokat, amelyekre csak a saját testükre hagyatkozva nem volnának képesek. Az *Assassin's Creed* ezen jelenetei akár egy „így készült” film dokumentumműsor része is lehetne. Másképp fogalmazva, a szabad akarat megszüntetésének eszköze utáni kutatás a film cselekményében azzal az erőfeszítéssel kerül átfedésbe, amely a tökéletes filmes illúzió megteremtésére irányul; az uralom hatékonyságának fokozásán dolgozó tudóscsapat ily módon a filmkészítő stábbal kerül erős analógiába. Ahogyan a *Jason Bourne*-ban ábrázolt CIA nyomozóiroda is, ahol az ügynök iránti hajsza során annyi a képernyő és az informatikus és legalább úgy röpködnek a kamerák irányítására vonatkozó utasítások, mint ha egy digitális film rendezését és felvételét látnánk: és valóban, hiszen egy hajszárról szólnó film lesz a végeredmény. A *Különvéleményben* bemutatott nyomozóiroda szintén hasonló képzeteket kelt. A precogok, akik látják a jövőt, végül is a szó szoros – vagy inkább eredeti – értelmében médiumok, akiknek az elméje „nyers” mozgóképeket vetít

⁶³ Nem különösebben meglepő, ha egy nyugati film témája az identitáskeresés, az adott körülmények közt mégis fontos lehet, hogy a filmek narratívájában az is közös vonás, hogy mindannyiszor a főszereplő identitásának „kívülről” megkonstruált voltát leplezik le, ezt az identitást pedig az átlagosnál többször jelöli egy olyan név, amely *per definitionem* viselőjének a „fajt” általában reprezentáló jellegét emeli ki: a *Mátrix* főszereplőjét Andersonnak, a *Különvéleményét* Andertonnak hívják; mindkét kifejezés jelentése az „ember fia”.

a rendőröknek, akik ezeknek a „nyomozati” anyagoknak a digitális feldolgozásában úgy járnak el, mintha csak vágók lennének. Mivel viszont a feladatukhoz az is hozzátartozik, hogy a képeket – azoknak az egymáshoz viszonyított jelentését – értelmezniük is kell, a „rendőr” ezúttal a „néző” szerepét is megelőlegezi.

Nem csak arról van szó, hogy a fegyelmezésről és büntetésről szóló történet egyzersmind szórakoztat is, és ezzel bagatellizálja, normalizálja és teszi kívánatosá azt az ellenőrzésre irányuló vizuális apparátust, aminek a segítségével ez megtörténik. A fegyelmezést és büntetést tematizáló narratíva a fenti példákban nem pusztán a vizuális médián keresztül fejt ki hatását; eleve a szórakoztatóipar működési mechanizmusát idézi fel, s így önmagára mint jutalmazással fegyelmező stratégiára reflektál.

Felhasznált irodalom és rövidítések

BRERETON-CULLOTY

- 2012 BRERETON, Pat – CULLOTY, Eileen: Post-9/11 counterterrorism in popular culture: the spectacle and reception of *The Bourne Ultimatum* and 24. *Critical Studies on Terrorism*, 5. (2012) 3. sz. 483–497.

DELEUZE

- 1995 DELEUZE, Gilles: Postscript on Control Societies. In: *Negotiations*. Ed.: DELEUZE, Gilles. New York, NY, Columbia University Press, 1995. 177–82.

DUDÁS

- 2012 DUDÁS Barbara: Játék és film határok nélkül. *Apertúra*, (2012 nyár) (<http://uj.apertura.hu/2012/nyar/dudas-jatek-es-film-hatarok-nelkul/> – Utolsó letöltés: 2020. június 7.)

DRAGON

- 2009 DRAGON Zoltán: A szoftver és a film: a film helye a digitális kultúrában. *Apertúra*, (2009 tél) (<http://apertura.hu/2009/tel/dragon> – Utolsó letöltés: 2020. június 7.)

EPSTEIN-STEINBERG

- 2011 EPSTEIN, Debbie – STEINBERG, Deborah Lynn: The Bourne Tragedy. Lost Subjects of the Bioconvergent Age. *MediaTropes eJournal*, 3. (2011) 1. sz. 89–112.

FITCH

- 2019 FITCH, Alex: Dark City and The Truman Show: Surveillance and the Destabilization of Identity. *Space, Place, and Identities Onscreen*, 43. (2019) 2. sz. <https://doi.org/10.3998/fc.13761232.0043.203>

FOUCAULT

- 1992 FOUCAULT, Michel: Bio-hatalom és bio-politika. *Pompeji*, 1. (1992) 118–129.

1990 FOUCAULT, Michel: *Felügyelet és büntetés. A börtön története*. Ford.: FÁZSY Anikó. Budapest, Gondolat, 1990.

FUKUYAMA

2003 FUKUYAMA, Francis: *Poszthumán jövődönk*. Budapest, Európa, 2003.

HAGGERTY-ERICSON

2008 HAGGERTY, Kevin D. – ERICSON, Richard V.: The new politics of surveillance and visibility. In: *The New Politics of Surveillance and Visibility*. Eds.: HAGGERTY, Kevin D. – ERICSON, Richard V. Toronto, University of Toronto Press, 2008.

HAN

2017 Han, Byung-Chul: *Psychopolitics: Neoliberalism and New Technologies of Power*. New York, NY, Verso Books, 2017.

HASSLER-FOREST

2019 HASSLER-FOREST, Dan: Felügyelet, ellenőrzés és láthatóság a neoliberális városban. Ford.: HÓDOSY Annamária. *Apertúra*, (2019 ősz)
(<http://uj.apertura.hu/2019/osz/hassler-forest-felugyelet-ellenorzes-es-lathatosag-a-neoliberalis-varosban/> Utolsó letöltés: 2020. június 7.)

GUNKEL

2008 GUNKEL, David J.: The Virtual Dialectic: Rethinking The Matrix and its Significance. *Configurations*, 14. (2008) 3. sz. 93–215.

KAMMERER

2012 KAMMERER, Dietmar: Surveillance in literature, film and television. In: *The Routledge Handbook of Surveillance Studies*. Eds.: KIRSTIE, Ball – LYON, David – HAGGERTY, Kevin D. New York, NY, Routledge, 2012. 99–106.

KEEN

2018 KEEN, Andrew: *How to Fix the Future: Staying Human in the Digital Age*. New York, NY, Atlantic Monthly Press, 2018.

KEY

1973 KEY, Wilson Bryant: *Subliminal Seduction. Ad Media's Manipulation of a Not So Innocent America*. New York, NY, Signet Books, 1973.

KISS

1994 KISS Attila: Miből lesz a szubjektum? Posztszemiotikai bevezető. *Pompeji*, 1-2. (1994) 167–176.

KLEIN

2011 KLEIN, Naomi: *This Changes Everything: Capitalism vs. The Climate*. New York, NY, Simon and Schuster, 2014.

LEMKE

- 2011 LEMKE, Thomas: *Biopolitics: An Advanced Introduction*. New York, NY, New York University Press, 2011.

LYON

- 2014 LYON, David: Surveillance studies: láthatóság, mobilitás és fenetikus rögzítés. Ford.: BRUNCZEL Balázs. *Replika*, (2014) 89. sz. 15–20.

MARWICK

- 2012 MARWICK, Alice E.: The Public Domain: Social Surveillance in Everyday Life. *Surveillance & Society*, 9. (2012) 4. sz. 378–393.

McSWEENEY

- 2019 McSWEENEY, Terence: A világ megváltozott, és egyikünk sem térhet vissza: a 9/11 utáni szuperhős illuzorikus erkölcsi kétértelműsége az *Amerika kapitány: A tél katonájában*. Ford.: HÓDOSY Annamária. *Apertúra*, (2019 ősz) (<http://uj.apertura.hu/2019/osz/mcsweeney-a-vilag-megvaltozott-es-egyikunk-sem-terhet-vissza-a-911-utani-szuperhos-illuzorikus-erkolcsi-keretertelmusege-az-amerika-kapitany-a-tel-katonajaban/> – Utolsó letöltés: 2020. június 20.)

MEYROWITZ

- 1985 MEYROWITZ, Joshua: *No sense of Place. The Impact of Electronic Media on Social Behavior*. Oxford, Oxford University Press, 1985.

POSTMAN

- 1985 POSTMAN, Neil: *Amusing Ourselves to Death. Public Discourse in the Age of Show Business*. New York, NY, Penguin Books, 1985.

ROSE

- 2007 ROSE, Nikolas: *The Politics of Life Itself: Biomedicine, Power, and Subjectivity in the Twenty-First Century*. Princeton, NJ, Princeton University Press, 2007.

POOLE

- 2007 POOLE, Steven: Jean Baudrillard. *The Guardian*, (2007. március 7.) (<https://www.theguardian.com/news/2007/mar/07/guardianobituaries.france> – Utolsó letöltés: 2020. július 6.)

SAVAGE

- 2015 SAVAGE, Charlie: *Power Wars: Inside Obama's Post-9/11 Presidency*. Boston, MA, Little Brown, 2015.

SAWICKI

- 1999 SAWICKI, Jana: Disciplining Mothers: Feminism and the New Reproductive Technologies. In: *Feminist Theory and the Body. A Reader*. Eds.: PRICE, Janet Price – SHILDRICK, Margrit. London, Routledge, 1999. 190–201.

SCHUCHARDT

- 2003 SCHUCHARDT, Read Mercer: What is the Matrix? In: *Taking the Red Pill. Science, Philosophy and Religion in The Matrix*. Ed.: YEFFETH, Glenn. Chichester, Summersdale Publishers Ltd., 2003. 10–30.

SZÉKELY

- 2014 SZÉKELY Iván: Surveillance – a megfigyeléstől a megfigyelő társadalmakig és a megfigyeléstudományig. *Replika*, (2014) 89. sz. 7–13.

TURKLE

- 2011 TURKLE, Sherry: *Alone Together. Why We Expect More from Technology and Less from Each Other*. New York, NY, Basic Books, 2011.

URBANSKI

- 2015 URBANSKI, Heather: *Plagues, Apocalypses and Bug-Eyed Monsters: How Speculative Fiction Shows Us Our Nightmares*. Jefferson, NC – London, McFarland, 2015.

YILMAZ

- 2006 YILMAZ, Kader: Born to Be On-line: Cyberpunk, Cyborgs and the Matrix Trilogy. *Hacettepe Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Dergisi*, 23. (2006) 1. sz. 257–267.

ZIMMER

- 2014 ZIMMER, Catherine: Felügyeleti mozi: narratíva technológia és politika között. Ford.: FÁBER Ágoston. *Replika*, (2014) 89. sz. 101–117.

ZUBOFF

- 2018 ZUBOFF, Shoshana: *The age of surveillance capitalism: the fight for a human future at the new frontier of power*. New York, NY, PublicAffairs, 2018.