

Ökoapokalipszistól a szolárpunk utópiáig



A KLÍMAKATASZTRÓFA-FILMBEN NEM A FÖLD ÉS EGY ÜSTÖKÖS ÜTKÖZIK, HANEM A VÉGTELEN NÖVEKEDÉS ALAPELVE A VÉGES ERŐFORRÁSOKKAL.

Az ökofikciós film úgy működik, mint az úgynevezett Vibrálás a 2018-as *Expedícióban*. Ez a délibábszerű jelenség a filmben egy olyan, folyamatosan növekedő zónát határol, amely egy becsapódó meteorit körül alakul ki. A zónában rekedt lények mind elkezdnek átváltozni, valamiféle genetikai keresztbeporzással össze-viszsa keverednek egymással, kijutni pedig úgy tűnik, csak a nagyon sikeres mutánsoknak lehetséges. A film az újabb ökokritikával és a poszthumánnal foglalkozó kötetek egyik leggyakrabban szerepeltetett és vitatott darabja. Nem csoda, hiszen az átalakulás koncepciója könnyen úgy érthető, mint ami a klímaválság megváltozott körülményei által kikényszerített alkalmazkodás esetleges horrosztikus következményeire reflektál. A becsapódó erő, amely mindezt kiváltja, érzékletes és kézenfekvő metaforát kínál a klímakatasztrófára – amelyről direkt módon egyébként egyetlen szó sem esik a filmben, amely már csupán csak ezért is a „biomozi” egy különösen jó példája. Az efféle filmek ugyanis gyakran próbálnak a névmágjának megfelelően eljárni: Voldemort helyett Tudodkit mondanak, nem nevezik meg az ökológiai válságot, nehogy ők maguk idézzék meg a Természet haragját, csak céloznak a problémára. Erre pedig a világúrból jött áldás igen alkalmasnak látszik – hiszen egy ilyen még a dinoszauruszokat is elintézte, pedig ők többmillió évig bírták. Nem véletlen tehát, hogy a *Jurassic*-franchise filmjei mindig is erős környezetvédelmi üzenetet közvetítettek – elsősorban a genetikai kísérletek lehetséges baljós következményeivel és az állati jogok kérdésével kapcsolatban. A 2018-as *Jurassic World*ben ez a kapcsolat felerősödött, miközben áttétele-

sebbé is vált. A filmben újra megjelenik Dr. Malcolm (Jeff Goldblum) kultikus karaktere, aki az ökológiai dokumentumfilmek elmaradhatatlan, meg nem hallgatott tudós figuráinak a mintájára jelzi, hogy milyen régen kongatja a vészharangot: „Hányszor kell még látnunk a bizonyítékot? Hányszor kell még elmagyarázni? Mi okozzuk a saját kihalásunkat!” Mint ebből meglehetősen világos, a felélesztett dinoszauruszok elszabadulása immár az elszabadulni hagyott klímaváltozást is felidézni hivatott. A 2021-es *Ne nézz felben* az üstökös egyértelmű metafora, a film pedig a klímaszkeptizmus és a „szokásos üzletmenethez” való ragaszkodás szatirikus ábrázolása. Vagyis pontosan annak a megjelenítése, amit Kerryn Higgs „ütközési pályának” nevez a megfelelő című 2014-es könyvében, amelyben azt magyarázza, hogy a kapitalista gazdaság alapelveiül szolgáló „végtelen növekedés” elve miként ütközik azzal a ténnyel, hogy a Föld bolygó erőforrásai végesek. A *Finch* (2021) ismertetései rendre a klímaválság hatásáról beszélnek a filmbeli hőség és szárazság kapcsán, holott a történet szerint egy napkitörés okozta az összeomlást. Vagyis egy olyan jelenség, amelynek a kiváltásában az emberiség vajmi kevésbé hibáztatható, legyen bármilyen kártékony egyébként a földi ökoszisztémák egészségére nézve. Ennek ellenére elhangzik: „Nem a Nap ölte meg a világunkat, hanem mi magunk.” A *Vibrálás* azonban nem csak a kimondatlanul hagyott ökológiai válságnak, hanem az azt tematizáló fikciós filmeknek is a metaforája is lehet – a kezdő mondat nem elírás. Ha Maurice Yacowarnak igaza van, akkor az ökofikciós film kiinduló műfaja a katasztrófafilm – az alműfajok ezt ötvözik

ökológiai érzékenységgel, kapcsolják a képek, a dialógusok és/vagy a médiában egyre erősödő klímadiszkurzusra való hivatkozások révén az ökológiai válság problémájához. A katasztrófafilm-jelleg éppúgy összetartja az ökofikciós filmeket, mint ahogyan a becsapódott meteorit a *Vibrálás* – amelyen belül az élőlények ugyanakkor épp oly véletlenszerűen hibridizálódnak egymással, ahogyan a katasztrófafilm műfaja hibridizálódik egyéb műfajokkal az ökofikciós filmekben. Ezek száma éppoly folyamatosan növekszik, ahogyan a *Vibrálás* területe, és ahogyan az idő halad, új meg új műfaji elemek kerülnek „bekebelezésre”, és ennek megfelelően újabb mutánsok alakulnak ki. Az ökofikciós filmek növekvő száma reagálni látszik a válság növekvő médiamegjelenítésére: ha csak az olyan filmeket számoljuk, amelyekben a probléma nyíltan előkerül, akkor a 2010-es években több, mint négyszer annyi ilyen filmet készítettek, mint a 70-es években, az „ökológiai ébredés” első hullámban, amikor pedig legalább akkora volt a válsághangulat, mint manapság. Persze, a kibocsátott filmek száma minden téren nőtt: ez a növekedés hétszeres, tehát akár azt is mondhatnánk, hogy ehhez képest a nem-emberi világ helyzetét fókuszba helyező játékfilmek szaporodásának tendenciája (a várttal ellentétesen) egyenesen csökken. Ami a műfaji változatosságot illeti, első pillantásra ebben sincs különösebb megújulás: már a 70-es években is kaptunk ökológiai problematikát felvető krimi (*Kínai negyed, Kína-szindróma*), a természet bosszúját megjelenítő ökohorror (*Az állatok napja, Békák*) és a jövő ökológiáját tematizáló sci-fi (*Néma rohanás*). Sőt, még az ökotudatosságot

parodizáló vígjátékot is (*Tentacles*). Ez utóbbi műfaj általában egy téma vagy forma kimerülésekor szokott jelentkezni. A 2010-es évek végén továbbra is ezek a műfajok tűnnek sikeresnek (persze a megfelelő stilisztikai felfrissítéssel): Todd Haynes *Sötét vizeken* című filmje (2019) klasszikus környezetjogi krimi, amely a teflonbevonat mérgező hatásainak eltussolásáról szól, az *Unearth* (2021) az olajpala-kitermelés mellékhatásaival rémisztgető biohorror, *A holnap háborúja* (2021) pedig sci-fi (és úgy kerül ide, hogy a jövőben felbukkanó emberevő szörnyek valójában évezredek óta itt dekkoltak jégbe fagyva, a globális felmelegedés azonban kiolvasztotta őket). Vígjátékok is előfordulnak azzal a figyelemreméltó különbséggel az előzményekhez képest, hogy immár nem a problémát vagy annak klisés megfogalmazásait teszik neveltségessé. Ehelyett vagy a válsággal szembenézésre való hajlandóság hiányát figurázzák ki, mint a *Ne nézz fel*, az életünk megszokott, pazarló és igazságtalan rendjéhez való kiábrándító ragaszkodást pellengérezik ki, mint a 2017-es *Kicsinyítés*, vagy egyszerűen csak a féltremeinket próbálják nevetéssel oldani, mint a 2021-es *Csendes éj*. Ez utóbbi ugyanakkor a műfaji hibridizáció tökéletes példája is: az apokaliptikus katasztrófafilm, a karácsonyi vígjáték és a család-

di melodráma érdekes keveréke – világos intertextuális utalásokkal *Az utolsó part* című 1959-es hidegháborús filmre, amely az első olyan apokaliptikus film-dráma, ahol *tényleg* mindenki meghal. Ami az apokalipszis lovasait illeti, azok is a 70-es évek óta nyargalnak a Természetpusztítás zászlaja alatt – a *Good Omens* misztikus vígjáték-sorozatban (2019) egyiküket kifejezetten úgy mutatják be, mint aki a környezetszennyezésére szakosodott. A válsághoz vezető utat mindig is gyakran érzékeltették a bibliai történetek és az ökológiai vészhelyzet egymásra montírozásával. Az 1971-es *Az Omega-emberben* és a *Néma rohanásban* hemzsegnek a bibliai utalások, Aronofsky 2014-es *Noéja* viszont már nem utalgat, hanem egyenesen a Biblia egyik legfontosabb tanmeséjének ökológiai adaptációjára vállalkozik. A film a bűnbeesést *en bloc* a természettel való békés együttélésnek a kizsákmányolás szelleme általi megzavarásaként értelmezte, mely koncepciót a 2018-as *Anyám!* új formai módszerekkel gondolta újra. Ez az alkotás már nem egyetlen bibliai történet ökológiai szűrőn áteresztett értelmezését kínálja, hanem magát a keresztény mítoszt meséli el allegorikus és provokatív ökofeminista tanulságokkal bíró történetként egy családi melodrámból

horrorba forduló narratíván keresztül, ahol az író férj és az apa az Atyaúristent, a férjet sokáig kiszolgáló és eközben mindent magába fojtó feleség pedig a Természetanya szerepét játssza. Már ha vesszük a célzásokat, hiszen a természetre nemhogy kifejezett utalás nem történik a filmen belül, hanem még természeti képek is csak elvétve fordulnak elő benne, és megtévesztő módon ilyenkor is a „puszta” háttér szerepében látszanak lenni – ami persze ravasz párhuzamban áll a nő „háztartásbeli” helyzetével a sztár-családfő pozíciójához viszonyítva. Az özönvíz ezúttal a férj rajongói által megrongált mosogató leszakadását követő csőtörés formájában jelentkezik, az elharapózódó káosz pedig (amelynek során a házaspár házába látogató emberek – értsd az emberiség – kizárólag nemtörődömségről és kegyetlenségről tesznek tanúbizonyságot) azzal végződik, hogy az „asszony” nem bírja tovább és a pincében lévő olajos-hordók segítségével felrobbantja a házat. Mindez stílusos eredeti – bár az antropomorfizmusa miatt egyesek által aggályosnak tartott – megfogalmazása a klímaválság elszabadulását jelentő „kiszöbértékek” elérésének, a szénhidrogének elégetése révén kiváltott globális felmelegedésnek. Az *anyám!* művészfilm, amelyet tömegfilmként próbáltak eladni, a nézők azonban (a kritikusokkal szemben)

„Nem nevezik meg az ökológiai válságot”
(Miguel Sapochnik: Flinch)



nem voltak vevők a film végletes peszsimizmusára. A populáris film populizmusát, feel-good, látszatzmegoldásra irányuló hajlamát jól mutatja, hogy az olyan ökofikciókban, ahol a rend végül visszaáll a „szokványos” kerékvágásba, ez nem azért történik, mert a hősök kitalálják, hogyan éljen együtt az emberiség a természettel. Hanem azért, mert sikerül megállítaniuk azokat a politikai vagy természetfeletti hatalmokat, amelyek a válság eszkalálódását (általában) az emberiség megriktítása révén szertették volna megakadályozni. Ennek a hamis optimizmusnak eklatáns példája a 2018-as *Bosszúállók: Végtelen háború*, amelynek bombasztikus befejezésében valójában nem más történt, mint hogy sikerült visszaállítani a világot a korábban említett „ütközési pályára”. Sőt, az olyan korábbi filmeket meggondolva, mint a *Kingsman* (2014) vagy az *Inferno* (2016), felmerül, hogy az ökoterrorizmus trópusa pontosan azért olyan kedvelt, mert reményt sugall az általános letargia közepette.

Ez a trópus, amely korábban csak elvétve fordult elő, a 2010-es években feltűnően gyakori eleme lett az ökofikciós filmeknek. E filmek egynegyedében előfordul az *Avatartól* (2009) kezdve a *Godzilla: A szörnyek királyáig* (2019), amit a legtöbb kultúrkritikus bizonyára hajlana 9/11 örökségként felfogni.

Bár van film, ahol az ökoterrorista pozitív szereplő (*Okja* – 2017), gyakoribb, hogy ambivalens a megítélése, sőt, tevékenységét valamely pszichés probléma kivetítéseként értelmezik: ilyen újabban *A hitehagyott* (2017), az *Izlandi amazon* (2018) és a *Godzilla 2* is, ahol a világ megmentésére irányuló késztetés mindannyiszor az elveszített vagy nem létező családtagok hiányát kompenzálja – tehát pótcselekvés. Bár az ritka, hogy az ökoterrorista egyértelműen az antagonistá szerepébe kerüljön (még Thanosnak is vannak hívei), a trópus igencsak alkalmas rá, hogy egy olyan veszélyt helyezzen a figyelem középpontjába, amelynek a legyőzése elfeledteti, hogy a klímaválság kevésbé szembeutó veszélye továbbra is jelen van – sőt, a filmbeli narratívákban éppen a „győzelem” miatt marad fenn továbbra is.

A 12 majom óta az ökoterrorista képzete összefonódik a járványával, amely kétségkívül alkalmas módja a Föld eltartóképességét veszélyeztető népesség lecsökkentésének. Így, bár első pillantásra azt gondolhatnánk, hogy a Covid-pandémia bizonyára nagy hatást gyakorolt az ökofikciókra, talán azért nem így történt, mert a vírustematika már jóval korábban megfertőzte az ökológiai hangoltságú filmeket. És nem mindig az

ökoterrorizmus trópusán keresztül. Egyes esetekben úgy tűnik, hogy az alkotók egyszerűen izgalmasabbnak vagy hihetőbbnek találják, ha az összeomlás okaként egy-egy járványt tüntetnek fel – ahogyan ez zombifilmekben is történik, vagy a kitűnő *Station Eleven* sorozatban (2021) láthatjuk. A járvány utáni világ túlélő-technikái azonban beláthatóan sokban különböznek attól, mint amilyenekre akkor lesz szükség, ha elfogy a víz, tornádók és erdőtüzek dühöngenek és semmi nem terem. A „vissza a természetbe” ukáz ez utóbbi esetben nem opció. A klímaváltozás után a Föld valószínűleg nem lesz olyan idilli zöld paradicsom, ahogyan azt Will Smith posztapokaliptikus filmjei mutatják (nemcsak a 2007-es *Legenda vagyok*, de a 2013-as *A Föld után* is).

Ez a belátás jól érzékelhető a nyíltan ökofikciós filmekben. Az apokaliptikus öko-katasztrófafilmek vagy ökohorrorok száma a 2010-es években némileg megsaporodott ugyan, de korántsem annyira, mint a disztópikus és posztapokaliptikus narratíváké. 2010

előtt egy kézen megszámlálhatók voltak az olyan filmek, amelyeknek a cselekménye kifejezetten egy ökológiai összeomlás után játszódik. 2010 után viszont – amikor a problémát igazán felfedez-

„Újabb mutánsok alakulnak ki”

(John C. Lyons
– Dorota Swies:
Unearth –
Allison McAtee)





te magának a média – legalább ötször annyi ilyen filmet gyártottak, mint a megelőző negyven év alatt összesen. Ami igencsak jól jelzi, hogy valójában mennyire nem bízunk már abban, hogy a helyzet rendezhető. A nagyköltségvetésű ökofikciós filmek új generációjának zászlóvivőjeként emlegetett 2004-es *Holnapután* megalapozta a vissza nem fordítható ökológiai katasztrófát ábrázoló filmek divatját.

A 2010-es években született filmek alapján úgy tűnik, bele kell törödnünk, hogy a ma ismert világnak nyoma sem marad, elszabadul az anarchia, az éltető ökoszisztémák hiányában pedig az emberek egymást ölik és eszik. A civilizáció „örökségeként” olyan totalitárius rendszerek kerülnek hatalomra, amelyek ugyan gátat vetnek az anarchiának, de még az anarchiánál is rosszabbak, mert általában a fennmaradó kevés erőforrás privatizálására és a nyomorgók totális kizsákmányolására épülnek. Ezek hol az orwelli diktatúrák szellemi örökösei, mint *A beavatott franchise* (2014-16), az *Emlékek óre* (2014), *Az emberiség minisz-*

térium (2017) és a *Hét nővér* (2018) társadalma, hol a *Mad Max*-féle neobarbár törzsi rendszere koncepcióját viszik tovább (ez a 2015-ös *A harag útja* után már nem volt trendi, miután Miller kimaxolta a benne rejlő lehetőségeket). Máshol az előbbi kettő különböző arányú cyberpunk vagy steampunk keverékeivel találkozunk: a 2013-as *Elysium* és a *Kolónia* után e-féle elgondolás jelenik meg a 2018-as *Ragadozó városokban* is, míg a 2013-as *Snowpiercer* világa a megfelelő című, 2020-ban indult sorozatban él tovább. A sorozatok különösen alkalmasak rá, hogy a filmekben általában csak villanásokban felvázolt háttér helyett összetett és hihető képet adjanak az összeomlás utáni életről. Az *Incorporated* és a 3% a klímaválság által átalakított társadalmat egyfajta zöld kleptokráciaként képzelik el, kerítéssel és magánhadserggel őrzött csúcstechnológiás cégalamokkal, körülöttük a szemétből élő favallakkal. A *Szép új világ* 2020-ban indult sorozat-adaptációja is egy ilyen

„Nem lesz idilli zöld paradicsom”
(Jonathan Helpert: IO – Anthony Mackie)

világot képzel el, erősen eltérve az adaptált regénytől, viszont híven képviselve a legújabb jövőképet. A német *Európa a jövőben* (2021-) és az indiai *Leila nyomában* (2019-)

sorozatokban másutt van a hangsúly – az itteni kultúrák tapasztalatainak megfelelően. Szemben például az *Új múlt* (2021) Egyesült Államokjával, ahol kicsit magasabb a vízszint, kicsit fejlettebb a technika és kicsit több a tolvaj, mint most, az *Európa a jövőben* egy olyan Európát mutat be, amely a megmaradt erőforrásokért folytatott brutális törzsi háborúk helyszínévé alakul a nemzetállamok közti múlt- (és jelen)beli háborúk klíma-korszaki megisméltéseként. A *Leila nyomában* a kasztrendszer újrafelemelkedésére tippel: azt sugallja, hogy a nyomorgó tömegek féken tartása és további kizsákmányolása érdekében érvényesülni hagyott vallási és faji ideológiák térnyerésének a következményeihez képest Auschwitz és a gulág szörnyűségei el fognak törpülni.



Bár az efféle disztópikus filmekben a hősök küldetése elvileg az, hogy felépítsék a fenntartható és igazságos jövőt, általában elakadnak ott, hogy a szó szoros vagy átvitt értelmében felrobbantják vagy elhagyják a meglévő, rosz-

szul működő rendszert. Az egyik legelső ilyen ökofikciós disztópia a sokatmondó című, 1972-es *Zero Népeség Növekedés* (Z.P.G.), amelynek hősei társadalom fenntartható, ám ridegen korlátozó rendszere előtt egy olyan, látszólag idilli helyre szöknek, ahol a kihelyezett táblák szerint radioaktív sugárzás fenyeget. A *Szárnyas fejvadász 2049*-ben a Harrison Ford által alakított, megcsömörlött nyomozó hasonló helyen talál menedéket – és csak azért bírja ki, mert (mint most már végre biztosan tudhatjuk) android, ami ugyebár kevés fogódzót nyújt ahhoz, hogy akkor *mi organikus emberek* hogyan is tehetnének élhetőbbé a világunkat. Pedig olykor már ebben is a gépek mutatnak irányt: a robot-ember konfliktus egy sajátos ökológiai verziójaként az *Én vagyok anya* című 2019-es sci-fiben éppen a mesterséges intelligencia az, amely megpróbálja újraéleszteni a természeti környezetet az ember új, ökotudatos nevelt generációja számára – miután kiirtotta azt a generációt, amely elpusztította ezt a világot.

Korábban bevett elem volt a sci-fikben, hogy a távoli jövő fejlett civilizációjának

„Azt gondoltuk, felette állunk a többi földi létformának?”

(Jeffrey A. Brown: *The Beach House* – Liana Liberato és Noah LeGros)

Homo Sapiensei csodálkozva tekintenek vissza a mai kor önpusztító idiótáira, olyan film azonban eddig nemigen született, ahol hihető módon mutatják be, hogy hogyan jutunk el innen odáig. A konstruktív hozzáállással olykor megpróbálkoznak, a hangsúly azonban gyakrabban kerül arra, hogy az elitizmus, majd az önzés és a széthúzás miatt hogyan válik a fenntarthatóság utópiája disztópiává, és hogyan hullik szét a jól kitalált „zöld” rendszer – mint például a 3% brazil sorozatban (2016-20), ahol többször is új alapokra helyezik az új világot, de sosem sikerül összehozniuk. A 2019-es *Io* az első, de remélhetőleg nem az utolsó olyan ökofikciós „szolárpunk” film, amely egy ilyen világ felépítésének a konkrét lépéseit is bemutatja. A hősnő, ahelyett, hogy elhagyná az élehetlenné vált bolygót (mint a 2013-as *A Föld után*, a 2016-os *Utazók* vagy újabban a 2020-as *Éjféli égbolt* emberisége), inkább megpróbálja kikísérletezni a módját, hogyan alkalmazkodjon a megváltozott feltételekhez úgy, hogy közben a bolygó élővilága regenerálódhasson. Az említett *Utazók*ban az űrhajó fedélzetén felnevelt kert szintén a visszazöldítés igényéről árulkodik, és egy – paradox módon napfény nélküli – szolárpunk utópia lehetősége jelenik meg a 2021-es új *Mátrix*ban is, ahol Zion lakói csatározás helyett együttműködést

kezdemenyeznek az MI-vel, ami szimpotomatikus módon a kommunális kertészkedésben és a bioeper-termesztésben ölt testet.

Az alkalmazkodás a hívószó az ökohorrorok legújabb trendjében is. Megszűntek az olyan filmek, amelyek a Természet Bosszúját tematizálták olyan állatok és növények képében, amelyek megelégtették az elnyomást és az emberi faj ellen fordultak, amire gyakran a szennyezés okozta mutáció képesítette őket. A legújabb filmekben az *Expedíció* szcenáriójához hasonlóan immár az emberek is tömegesen hibridizálódnak, amit a filmek inkább közvetve, mint közvetlenül hoznak kapcsolatba a klímaváltozással vagy a nyugati létmód fenntartására irányuló kísérletekkel. Ennek a trendnek a jeleit mutatja a *Cloverfield-paradoxon* (2017), *A Titán* (2018), a *Sea Fever* (2019), a *The Beach House* (2019), az *Uneath* (2020) vagy a *Moccsárlény* sorozat (2019-). Különösen hátborzongató, hogy a mutáció folyamata – bár legalább olyan iszonyúnak mutatják, mint a korábbi szörnyfilmekben – ezúttal nem a degeneráció, hanem az adaptáció, a fejlődés, az evolúció lehetőségeként jelenik meg – az *Expedíció* is ezért kapta a „poszthumán” címkét. A 2021-es *Sweeth Tooth: Az agancsos fiú* sorozatban egy vírus vált ki mutáció-járványt, amely minden újszülöttet érint, akik különböző ember-állat-hibridekké alakulnak át. És bár a film világában félnek tőlük és üldözik őket, a néző számára ezúttal vonzó reprezentációt kapnak (így a film már nem is minősíthető horrornak). Azt gondolhatnánk, hogy ez aztán egészen biztosan a pandémia hatása. Pedig valami nagyon hasonló történik a 2019-es *V-Wars* sorozatban is, ahol egy, az északi sarkon kiolvadt vírus vált ki olyan sejt-módosulást, amelynek következtében a megfelelő genetikai háttérrel bíró emberek vámpírrá alakulnak és a többi embert kezdik tápláléknak tekinteni. Persze, ők azért nem cukik.

Nem voltunk elégedettek azzal a világgal, amelyhez az emberré válásunk során adaptálódtunk? Azt gondoltuk, felette állunk a többi földi létformának? Nos, akkor majd olyasfajta alkalmazkodásra kényszerülünk, amelynek során nem pusztán az ember kivételességéről vallott elképzelésünket kell feladnunk, hanem az ember mibenlétét illető elképzeléseinket is. Eljött a poszthumán biomozi ideje. •