

KLÍMAVÁLSÁG MODELLEK A 60-AS ÉVEKBEN // VARRÓ ATTILA

Akik üvegházban élnek

AZ 1965-ÖS ÉV NEM CSAK A SCI-FI IRODALOMBAN, DE A TÖMEGFILMBEN IS A VÉGZETES ÜVEGHÁZHATÁSOK ÉVE VOLT.



Nincs olyan időszak Hollywood filmtermésében, amelyet annyira beragyogna a Nap fénye és fűtene heve, mint a 60-as évek derekán a Nagy Paradigmaváltás időszakát, amikor Ó-Hollywood átadta helyét Új-Hollywoodnak. Legyen szó a klasszikus stúdió-szerzők revizionista szemléletű darabjairól (*Kallódó emberek*, *Indián magány*, *A Főnix repülése*), az átmeneti nemzedék olyan remekműveiről, mint *A pap*, *a kurtizán és a magányos hős* Peckinpah-tól, *a Hallgatag ember* Martin Ritt-től, *a Domb* Sidney Lumettől vagy *a Bilincs és mosoly* Rosenbergtől, netán a független *auteur*-ök peremvidéki alapfilmjeiről Monte Hellman *Shootingjától* Russ Meyer bravúros sivatagi trilógiájáig (*Faster Pussycat*, *Kill, Kill, Motorpsycho*, *Harry, Cherry and Raquel*), ezekben az alkotásokban a verőfény, a hőség, a szárazság rendre konfliktusforrás és/vagy az elszabadult indulatok katalizátora: gyakorta elszigetelt mikroközösségekre szűkítik az emberiséget párfős modelleket teremtve a társadalmi működésekről – főszerepben a hatalommal, birtokvágygal, önpusztítással. Ahogyan a korabeli olasz filmművészetben – Pasolini, Antonioni vagy Sergio Leone alkotásaiban – a kopár, napégette tájak a modern világ természet nyelvén megfogalmazott kritikái voltak, ahol a Nap immár nem az emberiséget életető istenség, hanem rezzenéstelen tekintettel, kíméletlenül ítélkező mindenható, az átalakuló Álomgyár is visszatért a primitív kultúrák ambivalens Napisteneihez, akik büntetnek és szelektálnak, kegyeiket csak komoly véráldozatokkal lehet megnyerni – a fényükben izzó filmek egyszerre meséltek az őstermészet és az őstön-Én támadásáról a felvilágosodás és ipari forradalom táplálta civilizáció, valamint a fejlődés

töretlen, végtelen ívébe vetett hit ellen. Aligha véletlen, hogy az akkoriban divatba jött formabontó formai eszközök egyike épp a *lens-flare*, a korábban operatőri gikszernek ítélt beverődés volt, amely egyszerre hirdeti a természetes felvételek realizmusát (a precízen bevilágított stúdiófelvételekkel szemben), és jelent egyfajta önreflektív kritikát, lerombolva a klasszikus film egyezményes valóság-illúzióját: a kamerába tűző napkorong azt ragyogja a nézők szemébe, „amit most láttok, csupán valóságnak álcázott hazugság, önállítatás a kegyetlen valóság helyett, nézzetek szembe ezzel”.

KIVÉTELESEN MELEG NYARAK

Klímakatasztrófa-sújtotta napjainkból visszaneve magától értetődőnek tűnik a kérdés, vajon a tömegfilm feltámadt Nap-kultusza mennyire jelentett egyfajta közvetlen reakciót a természeti változásokra bő fél évszázaddal ezelőtt. Az ideai nyár londoni polgárainak szemében az 1961-ben készült úttörő Nap-opusz, a *The Day the Earth Caught Fire* nem hogy ökológiai disztópiának, még intő jóslatnak is erőtlen lenne: fantasztikus felvetése, miszerint az atomrobbantások miatt a Naphoz egyre közelebbi pályán keringő Földön London hőmérséklete eléri a fantasztikus 38(!) Celsius fokot és a melegcsapdának épült házakból tömegesen menekülnek a vízhiánnyal küzdő emberek, 2022 júliusában legfeljebb visszafogott híradótudósításnak számít már – és atomrobbantás sem kellett hozzá, csupán egy „kivételesen meleg nyár”. Az ugyanebben az évben készült hollywoodi ikerdarab, a katasztrófafilmes Irwin Allen által jegyzett *Voyage to the Bottom of the Sea* meteorbecsapódásoktól meggyulladt Van Allen-övezeténél egyetlen szemléletes sci-fi extrapolálás sem

született a bedurvult üvegházhatásra: a lángoló légköri pajzs hihetetlen gyorsasággal árvizekké olvasztja a sarkok jégtakaróit, kiszárítja a növénytakarót és lánggra lobbantja az erdősegeket – miközben az emberiség a földfelszín alá rejtőzve várja az apokalipszist. Mindkét szubzsáner-indító stúdióopusz (nevezzük őket mai kifejezéssel „climate-fictionnek”) a science-fiction és a katasztrófafilm határzónájába helyezte a gyorsütemű globális felmelegedés rémét: szemben az 50-es évek előzményeivel immár nem irracionális monstorumokat (feltámadt dinókat, óriásra nőtt rovarokat, radioaktív mutáns tudósokat) szabadított az emberekre, hanem saját bolygójukat, amelyet a Nap tüzelt fel ellenük. Tekintve, hogy a 60-as évek derekán volt bolygónkon az utolsó olyan időszak, amikor a globális átlaghőmérséklet huzamosabb ideig csökkent, aligha lehet szó arról, hogy az általános felmelegedés kergette be a mozikba a nézőket klímapokalipszist nézni Londontól Los Angelesig (bár épp 1959-ben szokatlan hóhullám sepert át a földgolyón). Ugyanakkor éppen ezt az évtizedet tartják a környezetvédelem bölcsőjének, amikor a konferenciák, szakkönyvek, egyetemi előadók tudományos keretei közül kiszabadult intelmek (Rachel Carson DDT-pusztításról szóló *Néma tavasz*ától Elrich *A népesedési bomba* című művéen át Charles Keeling híres görbéjéig a légköri széndioxid-szint növekedéséről) ráébresztették a közvéleményt egy antropogén környezeti világgégés lehetőségére. Ám ekkoriban még népszerűbb fenyegetést jelentett az „új jégkorszak” eljövetele, az előző évtizedek lehűlési folyamatának és a légkörbe zúdított szennyező anyagok (a napsugárzást visszaverő aeroszolok) hatásáról szóló

baljóslatoknak köszönhetően: a globális felmelegedés fogalma csak a 80-as évek végén – az 1988-as „kivételesen meleg nyár” után – kezdett gyökeret verni a köztudatban. A 60-as évek népszerű Nap-tematikája és a revizionista 70-es évek *climate sci-fi* filmjei (mint a népszerűbombáról szóló *Zöld szója*, a *Néma rohanás* űrbéli erdőirtás-története vagy az eljegesedést megéneklő *Kvintett*) az évszázad utolsó évtizedére fonódtak össze egységes zsánertrenddé a tömegfilmben – szinkronban az ezredfordulás médiafeleszméléssel, a globális felmelegedést választva a cli-fi főtémájának.

Bizonyára véletlen, mindazonáltal látványos egybeesés, hogy pont az az esztendő jelenti a 60-as évekbeli Nap-trend csúcspontját, amikor Johnson elnök különleges bizottsága nyilvánosságra hozta a *Restoring the Quality of Our Environment* (*Környezetünk minőségének helyreállítása*) címet viselő korszakalkotó jelentését, elsőként szembe-sítve hivatalosan az állampolgárokat azzal a mára nehezen tagadható folyamattal, amely során az emberi tevékenységekből származó üvegház-gá-

„Csúcsragadozóként uralta birodalmát”

(Cy Endfield:
A Kalahári homokja
– Stuart Whitman)

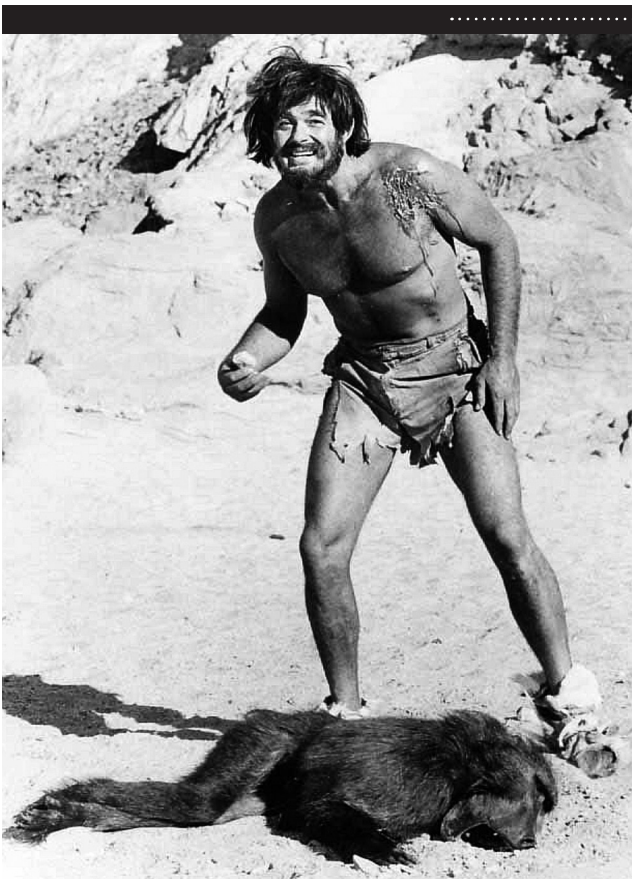
zok fokozódó mennyisége az atmoszférában jelentősen megnöveli az alsóbb légrétegek hőmérsékletét. 1965 sorsdöntő év lehetett volna a környezetvédelem számára, de csupán a tömegfilm Nap-opuszaiban bizonyult kiemelkedő jelentőségűnek: gyakorlatilag az évtized összes fontos/maradandó alkotása ekkor készült vagy került filmszínházba – a közelgő klímaválság más és más aspektusára kínálva takaros zsánermodell. Ezek a filmek nem egyszer olyan alapötletekre épültek, amelyek majd csak a 21. században kerülnek ismét a tömegkultúra látóterébe (mint a geomérnökség a *The Crack in the World* katasztrófa-sci-fijében vagy az öko-terrorizmus az *Our Man Flint* kémkomédiájában), de 1965 forró homokjából indultak hódító útjukra a tömegpusztító mesterséges vírusokról szóló sci-fik (*The Satan Bug*ban egy titkos dél-kaliforniai biofegyver-laborból kel-

lába a halálos botulizmus-baktériumnak), és innen csirázott ki a *Marsi*-típusú űrbéli túlélőfilm is (a „szigorúan tudományos” *Robinson Crusoe on Mars* a valósággal ellentétben tüzes bolygónak ábrázolja helyszínét, amelynek kőpusztájában a főhős legfőbb ellenfelét a környezet jelenti).
Miként az amerikai science-fiction irodalom új-hullámának több alapműve is jelzi, a műfaj a 60-as évek derekára kezdett más szemmel nézni az emberiség jövőjére, a szupermodern metropoliszok, sötét politikai diktatúrák és űrbéli tizkarú szörnyek fantasztikus technológiájú világa mellett helyet kaptak ennek a technológiai evolúciónak a természeti korlátairól (ásványi kincsektől energiaforrásokig) és káros következményeiről szóló tudományos igényű prognózisok. J. G. Ballard lenyűgöző ökológiai tetralógiájának harmadik darabja (a szélviharoknak és özönvíznek szentelt első két mű után), az 1965-ös *The Drought* egy olyan posztapokaliptikus közeljövőbe helyezi kalandtörténetét, ahol az óceánba került iszonyatos mennyiségű emberi hulladék megakadályozza a párolgást, végtelen glo-

bális aszályal sújtva a bolygót – Philip K. Dick egyik legkiemelkedőbb regénye, a *Palmer Eldrich három stigmája* 1965-ből a szerzőre jellemző szimulakrumvilág valós ellenpontjának ezúttal egy napmelegben tikkadó Földet választ, ahol a borsos hűtésszámlájú komforttornyokon kívül percekben belül végez a nappali hőség az emberekkel. Nem csupán 1965, de minden idők egyik legjelentősebb science-fantasy klasszikusa, a *Dűne* pedig a távoli jövő messzi-messzi galaxisába transzportálja a közel-keleti olajkitermelés társadalmi/politikai problematikáját, amelyben Herbert a korlátlan természeti kizsákmányolást folytató hódítók és az ökológiai rendszerrel harmóniában élő sivatagi törzsek konfliktusában messiáshősével együtt az utóbbi oldalára áll.

ÜVEGHÁZ-HATÁSOK

Mielőtt az európai modernizmus a 70-es évek elején rátalált volna az Atlanti-óceántól a Perzsa-öbölig terjedő saharai övezetre (*Fata Morgana, Az Ezeregyéjszaka virágai, Foglalkozása: riporter*), a 60-as évek közepén több kis költségvetésű brit zsánerfilm is kihasználta a Föld legnagyobb homokozóját az emberek közötti áthidalhatatlan távolságok, az egyetemes magány és az önpusztító fogyasztói mentalitás szemléltetésére. A fél-kontinensnyi sivatag ekkoriban vált a *Sejk*-típusú egzotikus melodramák díszlet-színhelyéből kétarcú természeti környezetté, amely nem csupán kegyetlen gyilkosa a törvényeit nem tisztelő embereknek (lásd a korábbi évtizedek észak-afrikai fronton játszódó háborús filmjeit), de egyben kimeríthetetlennek tűnő nyersanyagforrás. Ám a Szahara nem csak az európai otthonokat fűtötte, de az európai betolakodók indulatait is: legyen szó a *Station Six Sahara* (1964) ötfős olajtelepéről, ahol egy semmiből jött szőke femme fatale egyfajta sivatagistennőként ugrasztja egymásnak az összezárt nemzetközi gárdát; vagy Lumet híres *Dombjának* (1965) katonai büntetőtáboráról, ahol a hőségben mind hevesebben kipárolgó gyűlölet lassanként megfojtja a rabokat-őröket egyaránt – és amelyet a brit katonai szlenghez híven lakói „glasshouse”-nak, azaz üvegháznak hívnak. Ez a dramaturgiai üvegház-hatás, ahol a kényszerű sivatagi összezártságban az emberekből kiszabaduló sötét vágyak,



káros indulatok és a napsütés melege végzetes kombinációt alkot, egy olyan brit kalandfilmben jelent meg legszemléletesebben, amely árulkodó módon egy még kíméletlenebb afrikai pusztaságba, a természeti erőforrásokban szűkölködő Kalaháriba helyezte kicsiny embercsoportját.

Cy Endfield 1965-ös *Sands of Kalahari*-ja már nem eldugott civilizációs telepek mikroközösségeiről szól, amelyek kiaknázzák a sivatagban rejlő lehetőségeket, hanem vérbeli túlélő-kalandfilm: egy gyilkos sáskarajzás csapása folytán lezuhant kisrepülő hat utasa (öt férfi, plusz a kötelező csinos lány) pár napi reménytelen vándorlás után egy kicsiny szikla-oázisra akad, ahol szűkösségekben gyümölcs, kisállat és ivóvíz is rendelkezésükre áll. Hamar kiderül azonban, hogy nemcsak kénytelenek megküzdeni a forrásokért egy pávián-kolóniával, amely eddig csúcragadozóként uralta birodalmát, de a társaságon belül is kitör a küzdelem. A film második fele a klímaválság egyik legkorábbi – azóta többször cáfolt és továbbgondolt – alapteleként ismert Malthus-plafon precíz zsánerfilmes modellje, hála a sztori antagonistáját jelentő „Nagy Fehér Vadász” alakjának, aki önfenntartása biztosítására a páviánsereg szisztematikus megterjedése után nekilát az em-

beri versenytársak eltávolításának is, száműzve vagy likvidálva őket. Egyfajta mindenre elszánt szociáldarwinistaként büntet gyengét, öreget és sérültet, kenyérpusztítókat ítél értelmiségit és szenvedélybeteget, egyetlen szelektív elvként az erő/erőszak párosát alkalmazva.

Noha a történetben nem mondják ki, hogy ésszerű takarékoságot alkalmazva az élőhely eltarthatná a teljes csapatot, amíg rájuk találnak, a fináléra mégis egyértelművé válik, hogy az oázis nem a túléléshez elengedhetetlenül szükséges népszerűségektől pokoli terepét jelentette az antagonista szemében. Inkább egy édenkert, ahol a társadalmi együttélés legelemibb szabályait is felrúghatja, hogy az összes forrás birtokosaként egyfajta szuperfogyasztóvá váljon: elutasítva a rájuk találó helikopter segítségét, a Vadász önként új birodalmában marad – ahol végül utoléri a természet jól megérdemelt és logikusan következő büntetése. Bár manapság közhelynek számít, az 50-es/60-as évek nagy gazdasági fellemdülése idején (mármint a nyugati országokban persze) a

„Optimista válasz a Jevons-paradoxonra”

(Robert Aldrich: *A Főnix repülése* – James Stewart)

média és művészet még nem sok szót pazarolt arra, hogy a Föld javainak több mint 90%-át az emberiség kevesebb mint 10%-a birtokolja, és a természeti kincsek egyre rohamosabb pusztítása nem egyszerűen a népességrobbanásnak (azaz voltaképpen a harmadik világnak), hanem bizony a javak egyenlőtlen eloszlásának és a kleptokrácia mérhetetlenül önző luxus- és hatalomvágyának köszönhető. *A Kalahári homokja* ezzel a kellemetlen igazsággal szembesíti – méghozzá kíméletlen következetességgel – a nagyközönséget egy klasszikus túlélőfilm kliséibe bújtatva; egyik markáns korai példájaként annak a tömegkultúrában mára rohamosan terjedő nézetnek (lásd Kim Stanley Robinson tavalyi cli-fi bestsellere, *A Jövő Miniszteriuma* vaskos gondolkísérletét), miszerint immár nem csupán holmi társadalmi egyenlőtlenségek követelik meg a globális újrafelosztást, de az egész emberi faj túlélése.

A KISEBB REPÜLŐ

Noha a nagy gyarmatbirodalom szét-hullása kiváló hátteret kínált a talaját vesztett fehér ember sivatagi kaland-történetehez (az *Arabiai Lawrence*-tól a *Khartoumon* át a Haggard-féle *She* utolsó klasszikus feldolgozásáig), a túlélőfilm zsánere mégsem Nagy-Britanniában, hanem Hollywoodban termelte ki két legjelentősebb alkotását a 60-as években, amelyek szinte minden téren ellentétes válaszokat adtak arra a kérdésre, milyen módon élheti túl a modern civilizáció a részakadt Nap-terror kökemény kihívásait. Cornel Wilde színész-rendező bizarr kultuszfilmje, a *The Naked Prey* (1966) még az ó-hollywoodi hagyományokhoz illeszkedik, szorosabban a *The Most Dangerous Game*-cselekménymodellhez, ám az embervadászat ezúttal nem egy privilegizált helyzetű eszelős arisztokrata vagy unatkozó milliomoscsapat időtöltése, hanem egy kelet-afrikai benszülött törzs barbár bosszúja a területükre behatoló elefántvadász-szafari tagjai ellen: miután az elfogott fehér vadászokat olasz kannibálhorrorokba illő módon kivégzik, az utolsó foglyot egy túlélő-próbának vetik alá és egy nyíllövésnyi előnyt adva, mezítláb, ruhátlanul kikergetik a kopár szavannára, majd a törzs harcosai a nyomába erednek. Ám az európai teleses-főhős ezúttal úgy válik a „legveszélyesebb prédává”, hogy fokozatosan átveszi az embertelen környezethez szokott feketék módszereit, fegyvereit és stratégiáit, vonakodás nélkül elfogyasztva a legundorítóbb táplálékot és ravaszul kihasználva a növényzet által nyújtott előnyöket. Wilde magányos Tarzan-Rambója klasszikus individualista kalandhős, aki a feltétlen adaptáció híve – ha a 21. században jócskán felszaporodott amerikai *prepper*-mozgalom Ó-Hollywoodból választana bálványt magának, keresve sem találhatna jobbat ennél a fehér felsőbbrendűséget, könyörtelen alkalmazkodóképességet és totális függetlenséget ötvöző über-túlélőnél.

A *Csupasz prédához* képest sokkal komplexebb és megfontolandóbb tanulságokkal szolgál a túlélőfilm-skála liberális végletén elhelyezkedő *A Főnix repülése* (1965), attól a Robert Aldrich-tól, aki a paradigmaváltás éveiben számos provokatív, a kemény társadalomkritikát véres erőszakkal ötvöző remekművet készített a *Piszkos tizenkettőtől* az



Ulzana portyáján át az *Észak császáráig*. Mint számos Aldrich-remekműben, ezúttal is egy kényszerűségből összekerült, heterogén férficsapat túlélő-harca áll a középpontban, ahol az individualizmus a legnagyobb homokviharnál is pusztítóbb erejű: a Szaharában kényszerle szállást végrehajtott tucatnyi utas egyetlen reménye a túlélésre, ha egy német(!) mérnök örültnék tűnő tervét követve a roncsból felépítenek egy működőképes kisebb repülőt szűk két hét alatt, amíg el nem fogy a víztartalékuk. Aldrichnál nem csupán az önérdékűséget nem tűrő, tökéletes és teljeskörű összefogás – egyfajta primitív kollektívizmus – a menekülés kulcsa (ahol nem az részesül valamivel nagyobb arányban a javakból, aki a legerőszakosabb, hanem aki a legtöbb munkát végzi és hasznot hajtja a közösségnek), de egyben a szigorú tudományos racionalizmus is, amely diadalmaskodik minden nemzeti/faji előítéleten (lásd a „jó német“-konfliktust), több évtizedes szakmai beidegződésen (lásd az idős, profi pilóta pálfordulását) és a legveszélyesebb ellenfélnek bizonyuló defetizmuson. Aldrich aligha sejtette, hogy fél évszázaddal később ez a „működőképes kisebb repülő” tökéletes metaforájává válik a klímakatasztrófát a technikai innovációkkal és életmódváltással feltartóztatni remélők *solarpunk*-filozófiájának: szemben a *prepper*-hozzállással, ez a modell azon alapul, hogy a jóléti társadalmak szuperfogyasztói kizárólag a megszokott kényelemről lemondva (a Főnix utasai kénytelenek a szárnyon hasalva megtenni a menekülés párszáz mérföldjét), és a „határtalan” technikai fejlődésbe vetett vakhit helyett a szerényebb, de hosszútávú műszaki megoldásokkal beérve (lásd a hűtővízből lepárolt ivóvízkiegészítés motívumát) tekinthetnek némi reménnyel a közeljövőbe. A Főnix felrepülése etekintetben egyfajta optimista válasz egy másik pesszimista közgazdasági tételre, a Jevons-paradoxonra, amely szerint a hatékonyság javulása szükségszerűen a fogyasztás növekedésével, nem pedig a gazdaságosabb kihasználással jár: Aldrich Nap-tűzhálából feltámadó „kisebb repülője” elég könnyű, egyszerű és takarékos ahhoz, hogy a primitívebb berendezésekkel és minimális üzemanyaggal felszálljon – ez a hatékonyság azonban kizárólag azt a célt szolgálja, hogy eljussanak vele a legközelebbi településig.

A TŰZOLTÁS KÁRA

A klímaválság elleni széleskörű intézkedések leggyakoribb jelszavának immár éppen ez a „tűzoltás” számít, amelyet a Főnix képvisel: a vészesen fogyatkozó idő egyre nagyobb nyomást gyakorol olyan megoldások bevetésére, amelyek, ha nem is jelentenek hosszútávú választ, lealább néhány évvel, netán egy évtizeddel elodázzák az elkerülhetetlen apokalipszist. Ezeket a vészterveket elsősorban azzal indokolják, hogy az emberiség tömeges meggyőzése és életmódváltása jelen körülmények között kivitelezhetetlen, de még azonnali siker esetén is évtizedek kellenének a környezeti egyensúly visszaállítására – marad tehát az ún. *geoengineering* (azaz a bolygótervezés vagy geomérnökség): legegyszerűbben megfogalmazva olyan nagyarányú, közvetlen beavatkozás a bolygó működésébe, amely (pozitív) hatást gyakorol az éghajlati változásra. Drasztikusabb akciókról van szó, mint a széleskörű erdőtelepítés vagy a légköri karbonkivonás: legismertebb példája a nagy mennyiségű aeroszolgázok (például kéndioxid) kibocsátása a sztratoszférába, ami a vulkán-kitörésekhez hasonlóan akár éveken át több fokos globális átlagsökkenést okozhat – ugyanakkor számos, bizonytalanul prognosztizálható mellékhatással járhat, főleg más régiókban, miként erre Neil Stephenson rámutat egy efféle kén-programról szóló cli-fi regényében, a 2021-es *Termination Shock*-ban. Történetesen 1965-ben erre is született egy sci-fi példabeszéd, amely a Föld belsejének tűzét használta metafora gyanánt: a *Repedés a világon* megszállott tudóshőse a mélyben izzó magmát szeretné egy dél-afrikai kéregrobbantás révén az energiatermelés szolgálatába állítani, ezzel a szuperhatékony és korlátlan zöldenergiával biztosítva az emberiség és szülőbolygója jövőjét (lásd az izlandi vulkán-energia elképzeléseket). A terv sikerrel jár, ám hamarosan némi mellékhatást tapasztalnak, amikor az atombombával nyitott repedés eszelős tempóban haladni kezd kelet felé az Indiai-óceánban, globális apokalipszissal fenyegetve az emberiséget. A tudósok nem tehetnek mást, mint újabb földalatti nukleáris robbantással tűzoltani azt a csapást, amelyet ők maguk váltottak ki, a stratégia azonban siker helyett egy *másik* katasztrófát eredményez: a történet végén egy

Ausztrália méretű kéregdarab kirobban az óceánból és új holddá válik a bolygó körül (a záróképsor a 60-as évek stúdióprodukcióitól szokatlanul sötét módon egy lángoló világ peremén állva mutatja a kataklizmát – egyelőre – túlélő emberpárt).

A magyar származású Andrew Marton filmje nem csak a geomérnökség rövidtávú kényszermegoldásainak ördögi spirálját szemlélteti hátborzongatóan, de arra is kitér, hogy a globális energiaéhség csillapításának többnyire a fejlődő országok fizetik meg az árát (a repedés útja során afrikai városok dőlnek romba és kelet-indiai szigeteket mos el a szökőár), valamint a két főszereplő tudós konfliktusában megfogalmazza a klímaválság talán legfontosabb társadalmi kérdését: a járulékos veszteség problémáját. Vajon mi jelent nagyobb veszélyt, ha fokrol-fokra, sok éves kutatás és modellezés után apránként javítunk a mérlegen, megkockáztatva ezzel, hogy kifutunk a szűkös időből vagy ha azonnali beavatkozással vállaljuk az elkerülhetetlen káros következményeket a „nagyobb jó” érdekében. A híres *Avengers*-főgonosz nyomán akár Thanos-elnék is nevezhető utóbbi opció mindezidáig – a *Repedés a világon*tól az *Infernóig* – következetesen negatív színben jelent meg a tömegfilmben, ám a közelmúlt cli-fi irodalma (mint ezt Robinson és Stephenson műve mutatja) óvatosan már errefelé hajlik: ha több ezer ártatlan repülőgép-utasnak kell szörnnyet halnia öko-merényletekben a légkörromboló légiközlekedés megreformálásához vagy az aeroszol-rakéták miatt hónapokkal később érkező monszun folytán pórul járnak a nagy indiai gabonavidékeken, az talán ésszerű áldozatnak tűnhet – már amennyiben a terhe egyenlően oszlik el a bolygó össze nemzete, korosztálya és társadalmi rétege között. A film legnagyobb fegyverténye azonban – amely nemcsak saját ’65-ös mezőnyéből emeli ki – a tragikus végkifejtete: egyedüli példaként mutatja fel annak lehetőségét, hogy az emberiség veszíthet is a természet istenei ellen, a haladás egy határon átlépve elkerülhetetlen pusztulást eredményez (nem pedig valamiféle techno-kánaánt). Ennek a vészjósló gondolatnak majd a 70-es évek öko-sci-fije lesz trendszerű hirdetője, amelynek legsötétebb parabolája az önmagát felemészítő emberiségről, az 1972-es *Zöld szőja* – ne feledjük – 2022-ben játszódik. •