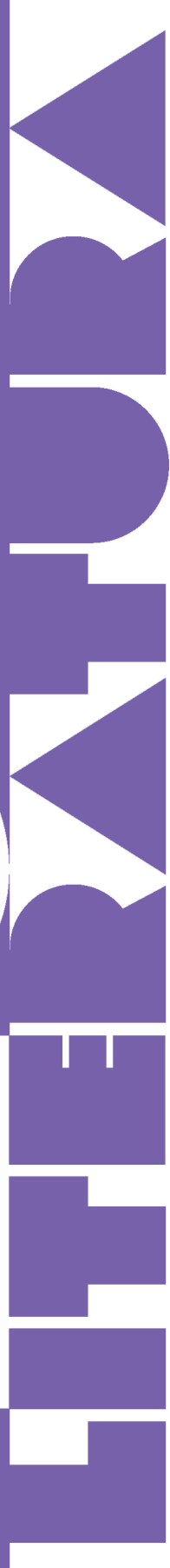


**Tverdota György
Bojti Zsolt
Schäffer Anett
Buday Bálint
Nagy Hilda
Juhász Tibor
Bene Adrián
Tinusz Fanni
Simor Kamilla**

2019



LITERATURA

Tartalom

XLV. évf. 2019/2

Tanulmány

- TVERDOTA György
József Attila műkedvelő nyelvészkedése 129
- BOJTI Zsolt
Erósz és Agapé
– Erotextus Edward Prime-Stevenson *Imre* című
regényének expozíciójában – 141
- SCHÄFFER Anett
Városok, szobák, ruhák
– Mintázatok Rakovszky Zsuzsa prózájában – 152

Műhely

- BUDAY Bálint
„Vajmi keveset / tudtam meg a *-ról, -ről”
– A vershez fűzött szerzői lábjegyzet az 1970-es, ’80-as
és ’90-es évek magyar lírájában – 168
- NAGY Hilda
Medikalizált nézőpont Csáth Géza novellájában
– Nevetés, hatalom és erotika (*Johanna*) – 181
- JUHÁSZ Tibor
„Helyzetjelentés”
– Nemzedékiség és térpoétika Bereményi Géza
és Cseh Tamás *Frontátvonulás* című monodramájában – 196

Szemle

- BENE Adrián
Átszövődések poétikája
– THOMKA Beáta. *Regénytapsztalet. Korélmény,
hovatartozás, nyelvváltás*. Budapest: Kijárat Kiadó, 2018 – 209

TINUSZ Fanni	
A (szöveg)felszín mélysége	
– BAZSÁNYI Sándor. <i>Nádas Péter. A Bibliától a Világó részletekig 1962–2017.</i> Budapest: Jelenkor Kiadó, 2018 –	216
SIMOR Kamilla	
Hollywood „zöld” meséi. A tömegfilmek ökokritikai olvasata	
– HÓDOSY Annamária. <i>Bio MOZI. Ökokritika és populáris film.</i> Szeged: Tiszatáj Könyvek, 2018 –	225
Summaries	233

Simor Kamilla¹

HOLLYWOOD „ZÖLD” MESÉI –
A TÖMEGFILMEK ÖKOKRITIKAI OLVASATA

– HÓDOSY Annamária. *Bio MOZI. Ökokritika és populáris film*. Szeged: Tiszatáj, 2018, 414 lap –

Hódosy Annamária *Bio MOZI. Ökokritika és populáris film* című kötete nemcsak aktualitása miatt számottevő, hanem a hazai bölcsészettudomány terén is hiánypótló. Annak ellenére, hogy a nemzetközi cultural studies diskurzusában már régóta meghatározó az ökokritikai megközelítés, magyar nyelven eddig kevés ilyen jellegű elemző szöveg született. Hódosy könyvében főként kortárs hollywoodi alkotások ökokritikai olvasatát adja, valamint megvizsgálja „azokat az előzetes elképzeléseket, konvenciókat, narratívákat és retorikai stratégiákat, amelyek a természet filmes reprezentációit és főként azok újabb változását meghatározzák” (45). A szerző a személyes hangvételű és saját ökoetikai elköteleződését kiemelő előszavát követően tisztázza vállalását: nem szorítkozik az elemzések során a filmelméletre vagy -esztétikára, és „nem kifejezett ismeretelméleti vagy filozófiai problémafelvetéssel” (44) közelíti meg az alkotásokat, hanem a „környezetbölcsélet”, valamint a mélyökológia területeinek eszközeivel vizsgálja a filmeket. A szerző behatóan ismeri és ismerteti a nemzetközi diskurzust, valamint hazai téren Lányi András munkásságát; mindezek következményeképpen a *Bio MOZI* interpretációs módszere is többek között a humánökológia, az ökopszichológia és az ökofeminizmus tudományterületeinek elveit követi. Célja az, hogy – Robin L. Murray és Joseph K. Heumann *Ecology and Popular Film* és Pat Brereton *Hollywood Utopia* című könyvének metódusához hasonlóan – olyan filmeket vizsgáljon, amelyek csak részleteiben vagy mellékesen vetnek fel természeti problémákat, ám Hódosy az elemzések révén próbálja bizonyítani azt, hogy „a látszólag sematikus akciószekvenciák, a szokványos narratív sémák az említett részletek kontextusában plusz jelentésekre tesznek szert vagy átértelmeződnek” (45).

Ezek alapján a kötet címét adó *bio MOZI* gyűjtőfogalom egyrészt olyan filmek csoportját jelöli, amelyekben előkerül az ökológiai válság kérdése, ám csak metaforikusan jelenítik meg az ökológiai problémákat. A szerző meglátása szerint „a »bio MOZI« lehetővé teszi, hogy anélkül dolgozzuk fel ökológiai félelmeinket, hogy eközben szemtől szembe kellene kerülnünk azokkal” (66), és bár Hódosy sem ezt tartja a klímaválsággal szembeni küzdelem legjobb módszerének, mégis úgy véli, amellet, hogy ezek a filmek tiszteletben tartják az emberek pszichés integritását, cselekvésre próbálják ösztönözni őket, és az antropocentrikus látásmódjukat ökocentrikussá

¹ A szerző a Pécsi Tudományegyetem Bölcsészettudományi Kar Irodalomtudományi Doktori Iskola-jának doktorandusza.

alakíthatják (66). Ezzel szemben a biomozi második csoportját olyan látszólag környezetbarát filmek alkotják, amelyek üzenete ökológiai szempontból problémás és „olykor egyenesen káros attitűdöket támogatnak” (23).

A *Biomozi* teoretikus megközelítése nem szűkíti le a célközönségét: noha bővelkedik a nemzetközi szakirodalom interpretációiban, és nem nélkülözi e diskurzus terminusait, a kötet erényének tekinthető magyarázó, gördülékeny nyelvének és elemzése logikus felépítésének köszönhetően a fiatalabb és/vagy az akadémiai közegben kevésbé járatos olvasók felé is nyit. E módszert erősíti a könyv mediális platformokon való jelenléte: a kötetet honlap² és Facebook-oldal³ is népszerűsíti.

A vizsgált alkotások narratíváját Hódosy – többek között Carolyn Sigler és Donald Foster terminológiáját használva – hármastipológia alapján csoportosítja. Az *uralmi modell* vagy imperialista természetszemlélet szerint az embert a többi létező fölé emeli az önreflexióra és a gondolkodásra való képessége; a *pásztori modell* vagy környezetvédő szemlélet középpontjában a természettel való harmonikus együttélés áll, amelyben az ember szerepe az, hogy „jó pásztorként” ügyeljen környezetére, gondoskodik arról; míg az *ökocentrikus modell* vagy rendszerelvű természetszemlélet kategóriájában nem különül el egymástól ember és természet, hanem „a létezők mindegyike egyformán fontos szerepet tölt be” (26). E tipológia többnyire pontosan lefedi az elemzett filmek természetszemléletét, ám meglátásom szerint az *Avatar* (James Cameron, 2009) például nem a „megfelelő” kategóriába kerül: az ökofeminista érvelés révén Hódosy az ökocentrikus típusba sorolja, és figyelmen kívül hagyja az őslakosok látens leigázását az imperialista fehér férfi által.

A *biomozi retorikai stratégiái* című fejezetben a környezetvédelem és a klímaváltság mainstream reprezentációi kerülnek fókuszba, ám – mivel Hódosy óriási filmes korpuszsal dolgozik – az alcímben megjelölt filmek kivételével, ha csak utalás szintjén is, számos mozgóképes alkotás előkerül. E részben már jól kirajzolódik a szerző fentebb ismertetett metaforikus jellegű interpretációs módszere: Az *5. hullámot* (J. Blakeson, 2016) – amelyben a földönkívüliek öt csapással pusztítják az emberiséget és a Földet – például olyan filmként közelíti meg, amely expliciten nem mutatja, hanem bizonyos szempontból felidézi azt a referenciamezőt, amelynek révén az ökológiai problémákkal szembesülhetünk (jelen esetben, hogy az idegen ellenség antropomorf, így metaforikusan emberekként is érthetők, akik saját környezetüket teszik tönkre), s ezután a film főbb motívumait, narratív elemeit e diskurzusnak rendeli alá (88).

Az *Ökológia Testamentuma* című részben vizsgált hollywoodi alkotások az ökológiai bűnbeesés és a megváltás mítosza segítségével jelzik a klímaváltság közeledtét. A szerző értelmezésében a természet uralásának igénye maga az eredendő bűn a *Noé* narratívájában (Darren Aronofsky, 2014), a vámpírok pedig „a vágyteljesítés és az önkorlátozó morális megfontolások közti vívódás modern projekciói” (122) a *Halhatatlan szeretőkben* (Jim Jarmusch, 2013). Habár Hódosy logikus és össze-

² Ökokritika, hozzáférés: 2019.08.09, <https://www.ekokritika.hu/>.

³ @ekokritika.blog, hozzáférés: 2019.08.09, <https://www.facebook.com/ekokritika.blog/>.

függő referenciakerettel dolgozik, a szerző elemzése olykor túlintertációnak is tűnhetnek, miként az utóbbi film esetében. A vámpírok óvatosságát és az állati vér emberivel szembeni előnyben részesítését szokatlan úgy értelmezni, mint az arra való törekvést, hogy „minél kisebb ökológiai lábnyomot” hagyjanak (123), és nem biztos, hogy e film Faust-allegóriáját szerencsés teljesen alárendelni az ökológiai aspektusnak⁴ – még ha ezt a szerző találó irodalomtörténeti érdekességekkel is egészíti ki. Az ökokritikai értelmezésmód korlátait jól megragadó önreflexív megjegyzés, hogy „ezek az alig érintkező mozzanatok csak egy szándékosan erre irányuló figyelem hatására állhatnak össze olyan »értelemegésszé«, amelyet az ökológiai összeomlás problémájának megjelenítéseként foghatnánk fel” (158–159). Ebből a szempontból azonban kifogásolhatónak tartom, hogy Hódosy nem tér ki bővebben olyan filmelméleti problémákra, mint például a blockbuster filmek „lenyűgöző” hatásának összetevői, a narratíva értelmezése és a nézői interpretációk kérdése (főként) a populáris filmek esetén. Habár a kötet utolsó fejezetében elemzi a mozgóképek általi „adaptív viselkedésformák” elsajátítását a tükör-neuronok segítségével, anélkül, hogy cáfolnám azt az állítást, miszerint „az emberek jobban szeretik és mélyebben is tudják elraktározni a történet formájában kapott információkat” (366), mégis úgy gondolom, hogy ha már a biomoziiban rejló ökológiai probléma felismerése gondot okozhat a néző számára, akkor e filmek nehezen tudnak „felkészíteni a válsághelyzetre” – még ha egy posztapokaliptikus világot megjelenítő alkotásról is van szó (365). Releváns lett volna, ha Hódosy a kötetben olyan témákat is érint, mint például az „attrakció mozijának” kérdésköre,⁵ mert meglátásom szerint e filmek esetén éppen az attrakció jelenléte az,⁶ ami elvonja a figyelmet az ökológiai aspektusról: több, a könyvben elemzett alkotás, mint az *Alien: Feltámad a Halál* (Jean-Pierre Jeunet, 1997), az *Avatar* vagy *Az 5. hullám* elsődleges célja a lenyűgözés és a szórakoztatás. Szenzációhajhász jellegük ellehetetleníti az ökokritikai olvasatot az ebben az értelmezésmódban nem járatos néző számára, ami könnyen kétséget ébreszthet a biomozi első típusának jelentőségével és hatásával kapcsolatban.⁷

⁴ Amelie Hastie meggyőzően érvel amellett, hogy a két főszereplő kapcsolatát és a film végi vérfogyasztást a narratívában expliciten előkerülő kvantummechanikai alapon szemléljük, az elemzésében pedig általánosabb filmelméleti következtetésre jut a moziképernyőn látható tartalom és a néző filmképhez való kapcsolatát illetően – az ökológiai aspektus nem kerül előtérbe. (Amelie HASTIE, „Blood and Photons: The Fundamental Particles of Only Lovers Left Alive”, *Film Quarterly* 68, 1. sz. (2014): 63–68.

⁵ A témához bővebben lásd pl. Kiss Gábor Zoltán, „A narrációtól az attrakcióig: az elbeszélés szerepének filmes újraértelmezése”, in *Narratívák 10.*, szerk. Kiss Gábor Zoltán (Budapest: Kijárat Kiadó, 2011), 9–32.

⁶ Geoff KING, „Látványosság, elbeszélés és a látványorientált hollywoodi blockbusterek”, ford. ANDORKA György és SIMOR Eszter, in *Metropolis* 16, 4. sz. (2012): 11.

⁷ Az attrakció mozija fogalom által jelölt sajátosságok természetesen nem mindegyik kötetben elemzett filmre érvényesek, például a *Solaris* vagy a *Melankólia* határozottan kilógnak a hollywoodi blockbusterek sorából.

Az ezt követő *A Föld iszonytató nőisége* című fejezet a „nő” és a „természet” összefüggéseinek tömegfilmes reprezentációját, valamint ezzel kapcsolatban az ököpszichózis és a környezetpszichológia diskurzusának megközelítéseit tekinti át. Hódosy e filmek első látásra ártatlannak tűnő narratíváját vizsgálja, majd alapos kritikai megfigyelések mentén tárja fel az ezeket működtető ideológiákat. Többek között Val Plumwood ökofeminista és Sherry B. Ortner antropológiai megközelítését használja: utóbbi a nőkkel kapcsolatos sajátos koncepciókat, szimbólumokat elemzi, és ismerteti „azt a kulturális gondolkodás alapjául szolgáló logikát, amely a női alsóbbrendűséget feltételezi.”⁸ Hódosy ebben a fejezetben találóan rámutat az Ortner által elemzett természet vs. kultúra ellentétpár hollywoodi filmekben való gyakori előfordulására. Ennek egyik példája a *Mint a hurrikán* (Bronwen Hughes, 1999), amelyben a nő „a film szimbolikus tájrajzában egyrészt a romantikus természetet képviseli, ami ugyanakkor az összetartásra, a rendezésre, kiegyensúlyozásra szoruló káosz” (141), aki a férfi uralma nélkül szétesne. A szerző pontos kritikai észrevételek mentén mutatja fel, hogy milyen látens módon épülnek be a filmek narratívájába az elnyomást és az alárendeltséget fenntartó sztereotípiák – ez a fajta ideológiakritikai attitűd pedig fontos erénye a kötetnek. Ezzel szemben a fejezetben elemzett *Avatar* ökofeminista interpretációjában háttérbe szorul a fehér férfi által képviselt hatalom elnyomó jellege,⁹ és annak ellenére, hogy Hódosy elemzése a na’vi őslakosok matriarchális berendezkedéséről, az ökológiailag fenntartható társadalmi szerkezetük lehetőségéről és az itt élő nők hatalomból való részesedéséről valóban következetes, meglátásom szerint az utóbbi értelmezés elfedi azt az aspektust, mely felől a film ideológiakritikai elemzése igazán releváns. Slavoj Žižek esszéjében a főszereplőt korántsem egy, a történet végén a természetközeli társadalomba beilleszkedő, annak szabályait elfogadó karakterként jellemzi. Žižek ideológiailag konzervatívnak tartja James Cameron filmjét, mert az a bevett hollywoodi párkereső formulát alkalmazza, amelyben a gyarmatosító feleségül veszi a bennszülött lányt, és a látszólag politikailag korrekt téma elfedi, hogy az őslakosok teljességgel kiszolgáltatottak a gyarmatosítóknak. Előbbiek csak aközött dönthetnek, hogy „az emberek pusztítják el őket, vagy az emberek mentik meg őket. Másképp szólva, hogy az imperialista valóság áldozatává válnak, vagy hogy eljártsszák a kijelölt szerepüket a fehér férfi fantáziájában.”¹⁰ Habár Hódosy elemzésének tétje valóban az, hogy megvizsgálja e film ökológiai szemléletét és egy lehetséges alternatíváját a környezetvédelemnek, azaz az „anyajogú berendezkedést” (175), a na’vi nők látszólag uralkodó

⁸ Sherry B. ORTNER, „Nő és férfi avagy természet és kultúra?”, in *Antropológiai irányzatok a második világháború után*, szerk. Biczó Gábor (Debrecen: Csokonai Kiadó, 2003), 195.

⁹ Csak említés szintjén kerül elő, hogy „sokan kritizálták Cameront amiatt, hogy mind feminista, mind pedig posztkoloniális szempontból újratermeli az imperialista mítoszokat” (170).

¹⁰ Slavoj ŽIŽEK, „Avatar – A bennszülöttek visszatérése”, ford. ANDRÁS Csaba, *A szem*, hozzáférés: 2019.08.08, <http://aszem.info/2017/10/avatar-bennszulottek-visszaterese/>.

státuszának analizálása elfedi a Žižek által is bírált jelenséget, azaz az őslakosok egyetemes alávetettségét az imperialista hatalmi ágensekhez képest.

Hasonló kolonizációs problémák merülnek fel az első fejezetben elemzett *Vaiana*-nal kapcsolatban (Ron Clements–John Musker, 2016). Hódosy maga is elismeri a film hiányosságait, például hogy az őslakosok életének bemutatása „idealizált és stilizált” (90), mégis úgy gondolja, hogy a különböző antropomorfizációs megoldások és a feminista aspektus révén a *Vaiana* „segíthet a bolygóhoz való hozzáállás megváltoztatásában” (95). Ida Yoshinaga azonban ezt másképp látja: a filmről szóló elemzésében azt vizsgálja meg, hogy a Disney globális médiavállalat miképpen sajátítja ki szimbolikusan a bennszülött kultúrát, hogyan hibridizálja azt nyugati vagy „modern” gyarmati műfajformákkal és homogenizálja ezeket az optimális bevétel-szerzés érdekében – mivel a *Vaiana* főként a fiatalabb generációhoz szól, kérdéses, hogy mi számukra a film valódi üzenete, ha az ökokritikai üzenet nehezen dekódolható.¹¹

A *Gynökológia: a feminizmustól az ökofeminizmus felé* az előző fejezet ökofeminista gondolatmenetét folytatja, s ez a kötet egyik legizgalmasabb része: a két elemzett film, az *Alien 4: Feltámad a Halál* és a *Solaris* (Andrej Tarkovszkij, 1972) figyelemfelkeltő újraértelmezését nyújtja az alkotások női karaktereinek vizsgálatával. Az előbbi főszereplőjének úrhajón zajló küzdelmeit emancipációs törekvéseként azonosítja: Hódosy interpretációjában a saga befejező darabja az előzőkhöz képest „jelentős elmozdulást jelent a nőiség szemléletmódját tekintve – a feminizmustól a posztfeminizmuson keresztül az ökofeminizmus felé” (200). Nemcsak az *Alien*ről, hanem a *Solaris*ról szóló diskurzust is gazdagítja a szerző erről szóló elemzése: a női karakter, Hari által képviselt ökológikus nézőpont vezethet el a fenntartható létezéshez. Hódosy a két filmet – első olvasatra meglepő módon, de – párhuzamba állítja egymással, és ezzel érdekes analógiát hoz létre: interpretációjában „a megvetett, megalázott és bántalmazott (szexuális) tárgyból mindkét karakter szubjektummá válik”, de olyan értelemben, hogy a másikkal való együttélést részesíti előnyben, és nem „a másiktól való elhatárolódás »maszkulin« individualizmusát” (229). A szerző elemzése abból a szempontból is gyümölcsöző, hogy az előző fejezetben hivatkozott Sherry B. Ortner konklúzióját is magában foglalja. Ortner rámutat arra, hogy a nő és a természet összekapcsolódásának antropológiai hagyománya ugyan biológiai okokkal magyarázható, de ez nem jelenti azt, hogy bármelyik nem közelebb állna a természethez: elemzése végén mind a férfit, mind pedig a nőt a kultúra oldalára állítja.¹²

Az ötödik, *Ökopszichózis: a betegség mint környezetpolitikai ellenállás* című fejezet a természeti katasztrófák és a pszichiátriai állapotok összefüggéseit tárgyalja. Noha Hódosy maga is megjegyzi az e részben elemzett alkotások egyike kapcsán,

¹¹ Ida YOSHINAGA, „Disney’s Moana, the Colonial Screenplay, and Indigenous Labor Extraction in Hollywood Fantasy Films”, *Narrative Culture* 6, 2. sz. (2019): 188–215.

¹² B. ORTNER, „Nő és férfi...”, 210–211.

hogy „[m]egint csak olyan filmről van szó, amely első pillantásra semmilyen ökológiai problematikát nem érint”¹³ (241), a vizsgálatok találóan mutatják be, miként értelmezhetők a filmbéli betegségek a társadalmi (főként nőikkel szembeni) elvárásokkal való szembeszegülés manifesztációiként és a fennálló társadalmi berendezkedéssel szembeni ellenállásként. Mindhárom elemzett film főszereplője olyan, első látásra „betegségnek” tűnő állapotban van, amely képtelenné teszi őket a társadalomba való beilleszkedésre és a külső nyomás által rájuk kényszerített feladatok elvégzésére. A *Melankólia* (Lars von Trier, 2011) depressziósnak tartott főszereplője a házasság intézményével szemben lázad, a *Menedék* (Jeff Nichols, 2011) skizofrénnek diagnosztizált hőse a munkahelyét hagyja ott,¹⁴ a *Safe* (Todd Haynes, 1995) női karakterének allergiás rohamait pedig a „kötelező” női szerepek megtagadásaként értelmezi Hódosy. Ezzel összefüggésben a fejezetben a Michel Foucault-féle biopolitikai szubjektum kerül a középpontba.¹⁵ Hódosy a három film emberi szereplőit befolyásoló hatalmon túl, az elemzésben párhuzamot von az államapparátus embe-
reket irányító hatalma és a természet feletti emberi uralom között, azaz „a modern agrármérnöki hatalom [...] kifinomultabb módszerekkel gyakorol(t) ellenőrzést a természet megnyilvánulásai felett – éppen, ahogyan Foucault értelmezésében az emberi természettel történt a kortárs államapparátus által” (246). Ez az analógia azonban nem helytálló, ha a biopolitikai szubjektum lényegét helyezük előtérbe, azaz a normák „bensővé tételét”, az önuralom elsajátítását és a hatalmi ideológiák sok esetben látens és tudattalan elsajátítását. Ha Foucault elméletét mindenáron a természetre kívánjuk vonatkoztatni, akkor csupán annak ellenőrzéséről, alakításáról vagy elpusztításáról beszélhetünk, de a nem emberi létező sosem fogja magáévá tenni a különböző hatalmi szemléleteket, hiszen ha ezt lehetségesnek tartanánk, akkor már antropomorf jellemzőkkel kellene illetnünk. Hódosy egy interjúban azt nyilatkozta, hogy „a »külső diszciplínák« bevonásában semmiféle szabályt nem érvényesítettem: azt használtam, ami éppen kézenfekvőnek tűnt, illetve igyekeztem minél nagyobb spektrumból meríteni, hogy a változatosság is meglegyen.”¹⁶ Foucault elméletének nem emberi létezőkre való vonatkoztatása azonban nem konzisztens, így további magyarázatokra lett volna szükség.

A *Raptorokkal suttogó* című fejezetben Hódosy Foucault felügyelet- és ellenőrzés-koncepcióját az „állatstúdiumokkal” veti össze, és elsősorban Arne Næss és Pe-

¹³ Uo., 241.

¹⁴ A *Menedék* zárójelenetének kizárólagos ökokritikai elemzését a narratológiai megközelítés árnyalhatta volna: ha a Thomas Elsaesser-féle „elmejátékfilm” felől szemléljük, már nem is olyan egyértelmű a férfi betegségének kérdése. Bővebben lásd: THOMAS ELSAESSER, „Az elmejátékfilm”, ford. FÁBICS Natália, in *Metropolis* 16, 2. sz. (2012): 8–29.

¹⁵ Bővebben lásd: MICHEL FOUCAULT, *A szexualitás története. A tudás akarása*, ford. ÁDÁM Péter (Budapest: Atlantisz Könyvkiadó, 1996), 139–166.

¹⁶ BORBÍRÓ Aletta, „Klímaválság és tömegfilm”, *Tiszatáj Online*, hozzáférés: 2019.08.09, <http://tiszatajonline.hu/?p=124199&fbclid=IwAR1xS469SrijTl-O0YVEPFTT2ZYRhfvPxNs-BUhpAwU-Pe3fmxIa1vJxPaWk>.

ter Singer¹⁷ megközelítéseit követve hozza párhuzamba a különböző marginalizált csoportok emancipációs törekvéseit az állatok felszabadításával (*animal liberation*). Az állatokhoz való hozzáállás paradigmaticus változásáról, az ember-állat viszonyrendszer és az állatkerti állatok látványosságá tételeinek történelmi és kulturális alakulásáról, az állatidomítás két iskolájáról (a konzervatív metodológiáról és a „klikkelős” módszerről) szóló ismertetője alapos és érdekfeszítő: e motívumokat a *Jurassic World* (Colin Trevorrow, 2015) diegézisében vizsgálja meg a dinoszauruszok és az őket felügyelő idomárok kapcsolatában.¹⁸

Az *Energiát a pajzsokba! Technofília és válságmanagement* című részben elemzett filmek – a *Csillagkapu: Atlantisz* (2004–2009), a *Csillagok között* (Christopher Nolan, 2014), a *James Bond: Quantum csendje* (Marc Forster, 2008) és a *Transzcendens* (Wally Pfister, 2014) – a példa arra, hogy az ökológiai válság témája és az energiához való viszony egyre több technofil műfajú alkotásban is megjelenik. Hódosy izgalmas interpretációkon keresztül veszi végig a különböző megoldási kísérleteket az idegen bolygók új civilizációi után való kutatástól a mesterséges intelligenciáig. E fejezetben sokkal nagyobb teret kap az ökológiai válság és a kapitalista gazdasági berendezkedés összefüggéseink vizsgálata. A kötet korábbi részeiben – hol központi kérdésként, hol pedig kevésbé hangsúlyosan – rendszeresen érvényesül az emberi felelősség kérdése, az antropogén¹⁹ okozta környezeti károk problematikája. Ez a fejezet azért is hiánypótló, mert a fennálló gazdasági struktúra és a jelenlegi környezeti problémák összefüggéseiről, valamint az előbbi kritikájáról ír, a kötet egészét tekintve Hódosy mégsem emeli ki úgy a *kapitalocén*²⁰ központi szerepét e téren, mint ahogy azt a *Kapitalocinema* című tanulmányában²¹ teszi. Ehelyett a kötet utolsó fejezete előtti konklúziókban az „örök emberi” mint univerzális, ahistorikus kategória jelenik meg: ez azért problémás, mert e fogalomhasználat azt sugallja, hogy a klímaválság okozóinak köre minden emberi létezőre kiterjeszthető, és nem egy adott történelmi korszak után és gazdasági berendezkedés alapján kereshetők a felelősök. Releváns lett volna a kapitalocén terminust már a *Biomozsi* elején tisztázni és alkalmazni az esetleges félreértések elkerülése miatt.

¹⁷ Peter SINGER, „All animals are equal!”, in *Animal Rights: A Historical Anthology*, ed. Andrew LINZEY and Paul Barry CLARKE (New York–West Sussex: Columbia University Press, 1990), 162–167.

¹⁸ Releváns volna továbbá behatóbban megvizsgálni azt a kérdést, hogy vajon valóban tartható-e ez az analógia? Alkothatunk-e közösséget az állatokkal, pontosabban lehet-e egy politikai közösségben az ember és az állat? Felhatalmazhatja-e az ember magát arra, hogy az állat nevében szóljon, az állatok jogait szabja meg, és így az állat „akaratát” emberi konstrukcióvá tegye? Vö. Jacques DERRIDA, *The Animal That Therefore I Am*, ford. David WILLS (New York: Fordham University Press, 2008).

¹⁹ Hagyományosan antropogénnek szokás nevezni az emberi tevékenység okozta hatásokat.

²⁰ Ehhez a kérdéskörhöz bővebben lásd: Jason W. MOORE, „Az olcsó természet vége”, ford. TILLMANN Ármin, *Fordulat* 25 (2019): 24–52.

²¹ HÓDOSY Annamária, „Kapitalocinema. A mozgóképírástudók árulása a klímaválság árnyékában”, *Fordulat* 25 (2019): 126–142.

Hódosy több szempontból is alkalmasnak tartja e filmek első, metaforikus üzenettel bíró csoportját arra, hogy alakítsák az antropocentrikus nézőpontunkat az ökoperspektíva javára (311), valamint hogy rávegyék nézőiket a cselekvésre (66). Mivel szerző maga is többször visszatér arra a problémára, hogy e filmek ökokritikai aspektusai sokszor a nagyközönség számára szinte láthatatlanok, valamint a hollywoodi blockbusterek a nézők és a piac igényeihez igazodnak, tehát alapvetően nem pusztán vagy egyáltalán nem környezetvédelmi okokból készülnek, kérdésessé válik, hogy valóban beindíthatnak-e bármilyen változást ezen alkotások. Pontosan mire szólítanak fel ezek a filmek, milyen cselekvésformákra? A fennálló gazdasági struktúra elleni küzdelemre vagy az egyéni, hétköznapi környezetvédelemre? Természetesen nem lehet elvárásunk a *Biomozival* szemben az, hogy e kérdésekre megoldásokat adjon, ám ahogy például *Az 5. hullám* interpretációjában Hódosy megjegyzi, hogy a film „az ökológiai problémák által leginkább érintett és leginkább tetteképes »fiatal felnőttek« »zöld« érdeklődésének formálását tekintve is hasznos” (88), az olvasó elgondolkodik azon, hogy vajon pontosan miképp is zajlik ez a szemléletformálás egy profitorientált blockbuster alkotás esetében? Ezzel azonban nem vitatom a *Biomoz*i jelentőségét: a kötet szélesítheti perspektívánkat az ökokritika nemzetközi irodalmának feltérképezésével, interpretációi alaposak, és a legtöbb esetben meggyőzően elemzik saját világunk filmes reprezentációinak alakzatait. A biomozi pedig segítségünkre lehet az esetleges szorongásaink leküzdésében, ám kérdés, hogy felkészít-e arra az esetre, amikor a világvége már nem csak a moziképernyőn köszön vissza ránk?

LITERATURA

„József Attila az ihletet szellemiségnek, szellemi tevékenységnek, és talán nem torzítunk, ha azt mondjuk: megismerési módnak tekintette az intuíció, tehát a közvetlen észlelés és a spekuláció, az elvonatkoztatás közegébe emelkedő fogalmi gondolkodás mellett.”

(Tverdota György)

„Raffalovich tipológiája szerint háromféle férfi létezik a »szépség szeretete, obszcén kíváncsiság, és ezek kapcsolata az uniszexualitással« tárgy körben: az első a művész, festő, szobrász és író; a második az érzékeny és érzéki férfi, aki úgy ismeri fel a szépséget, ahogy azt a művészet írja körül; a harmadik az, aki kifejezetten a katonákat, henteseket, munkásokat és a szemrevaló férfiakat kedveli.”

(Bojti Zsolt)

„Egyrészt sok esetben az abúzus identitásválságot vált ki, másrészt az ingatag identitás is kiszolgáltatottá teszi a szereplőket, a helyváltoztatás pedig egyszerre lehet menekülés az abúzustól, másrészt maga is abúzuhoz vezethet.”

(Schäffer Anett)

„Az erotikához kapcsolódó diskurzusok többnyire kötődnek egyfajta hatalmi rendszer leírásához, annak mintáját követik.”

(Nagy Hilda)

„Bár a nem-helyek egyik legfontosabb jellemzője az átmenetiség, érdekes, hogy Augé fogalmával nem írható le a Keleti pályaudvar, e terminus inkább annak az elmozdulásnak a regisztrálásában segíti a dolgozat gondolatmenetét, amely során a nem-helyekből helyek válnak.”

(Juhász Tibor)

