

Végre vége: az apokalipszis ökopozitív lenyomata

Absztrakt

Az antropocén korszakát az emberiség meghatározó környezeti jelenléte jellemezte és jellemzi. Bár jelenlétünk a föld bioszférájában mindig kiemelt súllyal bírt, az ipari forradalom, a közlekedés ugrásszerű fejlődése, a technológiai vívmányok sokasodása és az urbanizáció ezt a hatást teljesen új szintre emelte a tizenkilencedik század folyamán. A környezetben okozott károk, a klímaváltozás mára társadalmunk egyik égető problémájává vált, mely a politikai, kulturális és gazdasági szereplők sokféle reakciója mellett központi művészeti témává is vált, ahol az élhető emberi jövő környezeti esztétikája egybeesik egy zöldebb világ eszményképével. Ez a változás megfigyelhető a science fiction műfajában is, ahol – főképp az ökokritikus narratívákban – a huszadik század első kétharmadának technocentrikus, steril és letisztult utópiáival szemben előtérbe kerülnek azok a fiktív világok, melyben az ember harmóniában tud létezni a környezetével. Jelen tanulmány középpontjában a posztapokaliptikus science fiction műfaja áll, mely igen hatékonyan reflektál a bolygónk épségét, sőt fennmaradását fenyegető emberi jelenlétre. Azokra a momentumokra koncentrálok, melyek szembemennek a műfaj által közvetített disztópikus jövőképpel, és olyan alternatívákat tárnak elénk, melyben a természettel nagyobb összhangban létezés pozitív kiutat kínál az emberiségnek a globális pusztulásból, már-már utópisztikus lehetőségként. Ezek a példák egy ökopozitív olvasat lehetőségét kínálják fel: a halott városok romantikus romként új, pozitív esztétikai üzenethordozókká válnak, a műfajt jellemző technológiai regresszió környezetkímélő alternatívát jelent, és az egyének és közösségek a posztantropocén létezés újfajta formáit fedezik fel. A tanulmányban kortárs filmeket és sorozatokat elemzek, többek közt a *Logan futása* (1976), *Legenda vagyok* (2007), *Z mint Zakariás* (2015) című filmeket és a *Tizenegyes állomás* (2021-) c. sorozatot.

Szerző

Benczik Vera az ELTE BTK Amerikanisztika Tanszékének adjunktusa, az amerikai és kanadai irodalom, kultúra és populáris kultúra témakörében tart órákat. Fő kutatási területe a science fiction, tanulmányai többek közt a posztapokaliptikus science fiction különböző aspektusaival, Margaret Atwood disztópiáival, a James Bond-filmek férfikonceptiójával és testképével, Ursula K. Le Guin prózájával és a kortárs magyar filmes fantasztikummal foglalkoznak.

Végre vége: az apokalipszis ökopozitív lenyomata

*Tán mind elpusztulunk, s az elcsitult világon
Csak miriád virág szelíd sajkája leng:
Szivárvány lenn a fűben, szivárvány fenn az ágon,
Egy néma ünnepély, ember-utáni csend,
Egy boldog remegés, és felpiheg sohajtva
A fájó ősananyag: immár a kinnak vége!
S reszketve megnyilik egy lótusz szűzi ajka,
S kileng a boldog légből a hőszi szárnyu Béke.
(Tóth Árpád: *Elégia egy rekettyebokorhoz*, 1917)*

I. A zöldebb jobb?

Egy fiatal pár üldözői elől menekülve a föld alatti disztópiából kijut a felszínre. A zárt mesterséges térből kiérve először pillantják meg a napot, és Washington zöldellő romjai közt találják meg a megoldást társadalmuk égető problémáira. Egy férfi egyedül él a kutyájával Manhattan szigetén, és miközben az emberiség többségét elpusztító vírus ellenszerét kutatja, növénytermelő-vadászó-gyűjtögető életmódjával egyszerre modern Robinson és az önfenntartó egyén sikerén alapuló amerikai álom megtestesítője. Egy fiatal lány a posztapokaliptikus nyárban színitársulatával járja a Michigan-tó vidékét, hogy Shakespeare-rel némi örömet és szépséget csempésszen a maroknyi túlélő életébe.



Logan futása (Logan's Run. Michael Anderson, 1976)

A fenti filmek vagy sorozatok – *Logan futása* (Logan's Run. Michael Anderson, 1976), *Legenda vagyok* (I Am Legend. Francis Lawrence, 2007) és a *Tizenegyedik állomás* (Station Eleven. Lucy Tcherniak, 2021) – közös nevezője, hogy egy olyan, alapvetően disztópikus környezetben képzelik el az emberiség jövőjét, melyben a Föld valamilyen kataklizma következtében elnéptelenedett. A

katasztrófa gyakran környezeti változásokkal is jár, vagy épp azok miatt következnek be, így a *Mad Max* filmek világában egy elsivatagosodott Ausztrália szolgáltatja a történet háttérét, a *Holnapután* (The Day After Tomorrow. Ronald Emmerich, 2004) amerikai szereplői a tengeri áramlatok leállását követő extrém időjárás miatt jéggé fagyott keleti parton próbálnak biztonságba jutni, a *Vízvilág* (Waterworld. Kevin Reynolds, 1995) címéhez méltóan olyan társadalmat mutat be, mely a szárazföld elsüllyedése után az egész világot beborító óceán felszínén próbál túlélni. E három film jól példázza, hogy a science fiction (a továbbiakban SF) műfajában a második világháború után egyre inkább teret nyert az ember környezetre gyakorolt hatása, és főképp az 1970-es évektől igen hangsúlyossá vált az emberiség pusztító környezeti tevékenységére adott műfaji reflexió. Ursula K. Le Guin *A világ neve erdő* [*The Word for World is Forest*] című kisregénye vagy Kim Stanley Robinson *Mars*-ciklusa mind az ember környezetre gyakorolt hatását vizsgálják a kapitalizmus és az imperializmus keresztmetszetében, míg N. K. Jemisin *A megtört föld* sorozata a másság problematikáját járja körbe a végletekig kihasznált távoli jövő Földjén.

A SF extrapoláló eszköztára kiválóan alkalmas arra, hogy a mindenkori kulturális kontextusának jelenségeit elkülönítve és kinagyítva vetítse egy elidegenített jövőbe (vagy akár párhuzamos jelenbe, esetleg múltba), és így reagáljon korának egyéni és kollektív félelmeire. Az extrapoláció és az elidegenítés teszi kiválóan alkalmassá arra, hogy a kizökkentett közönség fogékonyabbá váljon olyan üzenetekre – jelen esetben környezetünk állapotának egyre gyorsuló és immáron visszafordíthatatlannak tűnő hanyatlására –, melyekre egy realista narratíva esetében nagyobb eséllyel elutasítással vagy hitelenséggel válaszol. Az klímaváltozás, a globális felmelegedés és a környezetszennyezés akut problematikájára adott válaszként létrejövő fiktív világok így nem csupán disztópiák, hanem ökodisztópiák, olyan környezeti hatásokra fókuszáló alkotások, melyek „ötvözik a posztapokaliptikus hagyomány kataklizmikus képi világát a ... disztópikus móddal” (Malvestio 2022: 26).

Az (poszt)apokaliptikus SF-narratívák konvenciói a műfaj történet során igen korán, már a 20. század első felére kialakultak, és a nyugati kultúrkörben elterjedt, alapvetően biblikus – kontextusában ókori közel-keleti – végtörténetek mintázatára alapoznak. Bár a műfaj nevében a Jelenések Könyvére utal, ahol az apokalipszis nem csak az emberiség, hanem a teremtett világ lineáris történetének végállomásként jelenik meg, az SF narratív formuláját tekintve inkább túléléstörténet, ahogy erre Mick Broderick tanulmányában rámutat (Broderick 1993: 362). James Berger hasonló következtetésekre jut, amikor a név által sugallt végpont és a túlélésre fektetett hangsúly látszólagos ellentmondását taglalja: „A vég sohasem a vég. Az apokaliptikus szöveg a világ végét írja le, de a szövegnek nincs vége, sem a szövegben megjelenített világnak, sem a világnak magának. Szinte minden apokaliptikus prezentációban valami marad *a vég után*.” (Berger 1999: 5-6.; kiemelés az eredetiben) Általánosságban kijelenthető, hogy a SF tekintetében szinte mindegyik posztapokaliptikus történet utóhatás-történet is egyben, mely még akkor is előrevetíti egy jövő lehetőségét, ha maga a cselekmény csak a katasztrófával magával foglalkozik. Akár nyomtatott, akár vizuális médiumról legyen szó, a kataklizma leggyakrabban feltételezi, hogy maradnak túlélők, akik akár csoportosan, akár egyéni szinten valamilyen működő rendszerben élnek tovább.

Természetesen vannak kivételek: Mordecai Roshwald *A hetedik szint* (1959) című regénye a totális atomháború után a sugárfertőzésben lassan elpusztuló utolsó ember naplója, Cormac McCarthy *Az út* (2006) című regénye pedig középtávon sem kecsegtet élhető jövővel, bár a regény végén a fiútól túlélőként búcsúzunk el. Filmekben még ritkább, hogy a globális katasztrófa egyben végpont is legyen, legutóbb talán a *Ne nézz fel* (Don't Look Up. Adam McKay, 2021) fogalmazza meg ilyen formában nem csak az emberiség, hanem az egész földi ökoszisztéma pusztulását, metaforikus reakcióként a Covid-19 pandémia alatti információs káoszra, és a média és a tudományos közösség közti kommunikáció kudarcára.



Legenda vagyok (I Am Legend. Francis Lawrence, 2007)

A posztapokaliptikus SF középpontjában általában egy olyan globálisan traumatikus esemény áll, mely drasztikusan megtöri a világ megszokott rutinját. Ez lehet világháború, pandémia, környezeti katasztrófa, techno-apokalipszis, vagy valamilyen földönkívüli fenyegetés; a pusztulás oka pedig gyakran tükrözi a kortárs szorongásokat. Így a második világháború utáni hidegháborús környezetben az atomkatasztrófa volt a legnépszerűbb kataklizma, míg a 2000-es években a klímakatasztrófa és a világjárvány állnak a slágerlista élén. Az emberiséget megtizedelő esemény lenyomatát hangsúlyosan magán viseli a természeti és az épített környezet is, ez a műfaj vizuális képviselőinek ikonográfiájában kiemelkedő jelentőséggel bír. A kihalt, romos nagyváros, melyet lassan visszafoglal a növény- és állatvilág, az elhagyatott, enyészetnek átadott települések, a klímaváltozás miatt radikális átalakuláson keresztülment természet mind a műfaj eszköztárának alapvető darabjai. A disztópikus környezet figyelmeztető üzenetet hordoz, és mint ilyen kellően félelmetesnek kell lennie. Azonban sok narratíva így is tartalmaz olyan elemeket, melyek kilógnak a szörnyűséges jövő kontextusából. A jelen tanulmány célja, hogy bemutassa, hogy a posztapokaliptikus jövő disztópikus pusztasága hogyan jelenít meg mégis gyakran olyan ökopozitív üzeneteket, melyek egyfajta utópisztikus rétegeként lehetséges kiutat villantanak fel jelenünk destruktív mintáiból. Tézisem, hogy ezekben a filmekben és sorozatokban a technológiai regresszió nem (csak) feltétlen negatív esemény, hanem lehetőség arra, hogy újragondoljuk az ember és természet kapcsolatát. Az alábbiakban három ilyen visszatérő elemre térek ki: a

romantikus romra, a robinzonádra és a túlélők által kialakított élhető közösségek által képviselt életmódra, melyek mind közvetlen reflexiónak tekinthetők korunk túltechnicizált, környezetpusztító életmódjára.

II. A romantikus rom

Az első ökopozitív tartalommal is bíró képződmény a romantikus rom. A motívum kultúrtörténeti elemzése Georg Simmel nevéhez fűződik, aki a természet és a pusztuló építmények kombinációjából születő új jelentéstartalomról beszél: „A romnak azonban az a jelente[ése], hogy a műalkotás eltu[nt] e[és] lerombolt berkeiben ma[is] ero[ss] e[és] forma[k], a terme[ly]zet ero[ss] e[és] forma[í] sarjadtak, i[gy] abbo[tt], ami a műve[ly]zetbo[tt] me[ly] benne e[st], e[és] ami ma[ra] a terme[ly]zetbo[tt] benne e[st], u[gy] ege[ss]z, jellegzetes egyse[gg] keletkezett.” (2021: 106) Simmel a 19. század múltfetisizta nézőpontjából tekint az épített környezet lassú erodálódására: ekkortájt fordul az európai közönség az ókori római és görög, de különösképp az ókori keleti – mezopotámiai és egyiptomi – kultúra felé, ekkor kezd kialakulni a régészet és az epigráfia tudománya, és ekkor keletkeztek azok a gyűjtemények – jórészt az engedély nélkül Európába szállított műtárgyak segítségével –, melyeket ma a nyugati világ legjelentősebb múzeumaiként tartunk számon. Simmel a növényzettel benőtt történelmi emlékekre nem csak a múlandóság megtestesítőjeként, diszfunkcionális térként tekint, hanem új esztétikai jelentéssel bíró műalkotásként értelmezi azokat.

2014-es, *Eco-Aesthetics: Art, Literature and Architecture in a Period of Climate Change* című könyvében Malcolm Miles kijelenti, hogy „a klímaváltozás korszakának értelmében a jobb világ egy zöldebb világ, egy olyan világ, ami törődik a tájjal és a teremtményeivel és az ökológiáival, ami megőrzi ezeket, és nem egy olyan világ, ami azzal intézi el, hogy ez »csak« környezet” (1). A „zöldebb jobb” nem csak a modern városépítészet szerves része, hanem egybecseng a romantikus rom által közvetített kép esztétikai tartalmával, melynek így óhatatlanul részévé válik a „vissza a természethez!” rousseau-i üzenete.

A halál és élet, mesterséges és természetes kettősségeit ötvöző romantikus rom bevett toposzként, polivalens szimbolikájú elemként van jelen a posztapokaliptikus műfajban is. Egyfelől kiválóan jelzi a globális kataklizma utóéletét és az antropocén korszakának leáldozását, múltba tűnését. Mondhatjuk úgy is, hogy esztétizáltan jeleníti meg a tömeges pusztulást, és a holtak és a közönség közé ékelődve biztonsági hálót képez a felfoghatatlan trauma és a befogadó közt: érzékelhetővé és átélhetővé teszi katasztrófát, de tisztes távolságot nyújt a néző / olvasó számára azáltal, hogy tárgyak révén metaforizálja a szörnyűséget. A romantikus rom képzetén keresztül a növényzettel benőtt városok és épületek egy letűnt kor – általában a befogadói jelen – mementóiként is funkcionálnak, és mint ilyenek, nosztalgikus jelentéstartalommal bírnak. A néző saját, működő épített környezetének ismeretén visszaverődő térvisszhang ezt a nosztalgikus színezetet vetíti rá a befogadói jelenre; a posztapokaliptikum pusztuló nagyvárosaiban saját jövőnkre tekintünk, és a jövő romjaiban saját múlandóságunk is testet ölt. A posztapokaliptikus narratívákban a romantikus rom ekképp a diszfunkcionalitás esszenciája, ahol az emberektől megfosztott üres épített tér

kísértetjárta helyként őrzi a kataklizma traumatikus lenyomatát. Ennek egyik hatékony képi megjelenítése a *Tizenegyes állomás* nyitóepizódjában, amikor a téli város tömött metrószerelvényéről hirtelen snittel a nyárba váltunk, ahol ugyanaz a szerelvény növényzettel benőve, üresen és elhagyatottan pihen az állomáson. Egyszerre félelmetes és békés, szomorú, mégis bizarrul idilli látvány.



Logan futása (Logan's Run. Michael Anderson, 1976)

Ugyanezt az érzékavalkádót váltja ki a *Logan futásának* Washington-látképe. A Michael York és Jenny Agutter által alakított főszereplő pár a fiatalságot fetisizáló és államideológiává emelő technofuturista kupolavárosból menekülve bukkan Washington romjaira. A posztapokaliptikus hagyományhoz híven az épített környezet bemutatása a szimbolikus tartalommal bír, jól ismert épületekre koncentrál: ezek egyrészt széles körű ismertségük, átmediatizáltságuk miatt olyanokban is álemlékként élnek, akiknek személyes tapasztalataik magával a várossal nincsenek, és így felbukkanásuk azonnal lokalizálja a történetet. Másrészt a buja növényzettel benőtt város épületei jól ismert zarándokhelyek: a Lincoln-emlékmű, a Washington-emlékmű és a Capitolium az amerikai történelem ikonikus szereplőit, eseményeit és intézményeit idézik meg, és így az amerikai identitás és az amerikai ideál térbeli kivetülései. A filmben a zöld növényzet kontrasztban áll a hófehér épületekkel, és az egyébként is klasszicizáló, ókori építészetre hivatkozó emlékművek kiválóan megidézik a romantikus rom toposzát. Egyetlen lakójuk az Öregember (Peter Ustinov), aki idős korát tekintve anomália ebben a világban, ugyanis a film társadalmának alaptétele, hogy tagjai 30 éves korukig maradhatnak csak életben. Az öreg ember és az idős épületek egybecsengő szimbolikája azt közvetíti, hogy az egészséges társadalom korfája túlnyúlik a harmincon, és a korra, a múltra szükség van ahhoz, hogy gyógyuljanak a disztópia által okozott sebek. Washington romantikus romtengere ikonográfiájából fennkölt és béke árad, a növényzet mintegy megtisztította ellentmondásos politikai tartalmától a helyet, míg csak az amerikai utópia ideálja maradt. Ezt az egyértelműen pozitív üzenetet viszi vissza a kupolavárosba a két főszereplő, hogy kiutat nyújtsanak a technokrata disztópiából.

III. Az új határvidék Robinsonjai – a magányos túlélő ökopozitív útja

A *Legenda vagyok* (2007) Manhattanje éppúgy elhagyatott romtenger, mint Washington a *Logan futásában*, itt azonban a romantikus rom toposza nem erősít rá növények lepte, klasszicizáló épületek látképével, a nézőt a modern metropolisz ürességébe betüremkedő növény- és állatvilág

fogadja. A film nyitó képsorain az aszfaltot áttörő facsemeték és virágok, Manhattan utcáin futó szarvascsorda és a parkok derékig érő fűvében rájuk vadászó oroszláncsalád jelzi, hogy itt egy visszavaduló városban járunk. Az üres metropolisz nem árasztja ugyanazt az esztétikailag is vonzó békességet, amit Washington romjai, inkább testesíti meg az új amerikai határvidék eszményét, ahol civilizáció és vadon találkozik egymással, és ebből a találkozásból születik az egyik alapvetően amerikai hősfigura, az „érdes individualista” (rugged individualist) alakja. Az elnevezés olyan önfenntartó egyént jelöl, aki a világban mások, főképp felsőbb, intézményes hatalom nélkül is kiválóan boldogul, sőt, kifejezetten igényli is ezt a fajta szabadságot és önállóságot.



Legenda vagyok (I Am Legend. Francis Lawrence, 2007)

Történelmileg a határvidék (Frontier) Amerika talán legfontosabb földrajzi és kulturális képződménye, jelentőségére talán először Frederick Jackson Turner 1893-as tanulmánya hívja fel a figyelmet. Liminális és változékony területről van szó, mely a telepes jelenlét nyugatra vonulásával együtt mozgott, az állandóság hiánya pedig nem csak földrajzi, hanem kulturális értelemben is fluiditást eredményezett. Olyan köztes helyet jelöl, ahonnan hiányoznak a kialakult és megszilárdult jogi, politikai és társadalmi keretek, és a közösségek védőhálójával nélkülözhető felelősség hárul az egyénre. Embert próbáló táj ez, a hangsúly a kiteljesedés helyett gyakran a puszta túlélésen van. Számos amerikai toposz és műfaj kötődik ehhez a környezethez: ez a western eredeti élettere, ahol az igazságszolgáltatás rendfenntartó szervezet híján az egyén kezébe kerül, itt található a nemes vadember figurája, aki az integrálható és fetiszizálható másság megtestesítője, és itt lovagol el a naplementébe a magányos vadnyugati hős is. Az érdes individualizmus képviselőinek természetes közege ez, hiszen a túlélés tematikája szinte kultúrhérosszá avatja az egyszerű telepet is, a tájjal és természettel a puszta fennmaradásért folytatott epikus küzdelemből születik az önfenntartó egyén amerikai ikonja.

Az amerikai egyén mítosza érdekesen cseng egybe a posztapokaliptikus narratívák „utolsó ember” toposzával. Utóbbi tragikus hős, hisz az emberi faj egyetlen túlélőjeként felfoghatatlan magány és kilátástalanság a sorsa. Ugyan kapaszkodik még a létezésbe, talán még a túlélés motivációja is hajtja, életének azonban nincs kifutása, halála pedig nem csak egyéni, de kollektív értelemben vett végpont is. Az utolsó emberbe oltott érdes individualista egyfajta Robinson-alak, és ezek a történetek nagyon gyakran idézik meg a robinzonád formuláját. A robinzonád műfaja szorosan kötődik a földrajzi felfedezések korához, helyileg pedig a csendes-óceáni szigetvilághoz, mely az

utazásnarratívák küldetés- és kalandtartalmán túl az európai kultúra megöltött egyfajta „bűnbeesés előttiséggel és nemes vademberséggel” (Kinane 2016: 3). Történelmi és földrajzi beágyazottsága miatt ezeknek a történeteknek fontos kapcsolatuk van a gyarmatosításhoz is, épp ezért a műfaj a későbbiekben a „posztkoloniális ellenállás eszköze” (Phillips 1997: 146) válik.

A robinzonád hagyományainak megfelelően a posztapokaliptikus Robinson el-szigetelten él, és önerőből tartja magát életben a visszavaduló tájban. Az életmód szempontjából megfigyelhető egyfajta regresszió, hősünk gyakran nyúl vissza korábbi korszakok önellátó eszközeihez, a növénytermesztő vagy a nomád vadászó-gyűjtögető életformákhoz. A formula a hagyományos patriarchális maszkulinitás szkriptjeinek érvényességét is megerősíti, és bár ökokritikai szempontból nem igazán releváns, de ezeknek a történeteknek a vonzereje részben abból is adódik, hogy a kataklizma utáni lét visszaútként is felfogható egy olyan illuzórikus aranykorba, ahol a férfiak még „igazi férfiak” voltak. A vadnyugati mítoszhoz hasonlóan az ilyen jellegű posztapokaliptikus történetek maszkulin fantáziák is egyben, melyek a sivár jövőt patriarchális utópiaként jelenítik meg.

A maszkulinitás hangsúlyozása mellett gyakori motívum vidék/város kettősség megjelenése is (Gifford 2001: 2), mely egy másik nagy hagyománnyal rendelkező műfaj, a pasztorális narratíva mintáihoz nyúl vissza. A két, egymással szembeállított környezet a posztapokaliptikus narratívákban nem térben, hanem időben különül el: a metropolisz urbánus múltja kerül szembe a visszavaduló város jelenével, mely a természet betüremkedésével az építészeti rombolás ellenére pozitív üzenetet is hordoz. A motívum ökopozitivizmusa a helyzet romantizálásában rejlik: a robinzonád szereplőit a magányos lét idilli pillanataiban látjuk, a nehézségek megoldandó és megoldható feladatként jelennek meg, a sikeres leküzdésük pedig tovább erősíti az egyéni helytállás narratívájának sikerességét. A pasztorális állapot képi megjelenítése több módon történik, és érdekes átfedéseket mutat. Az egyik legegyszerűbb eszköz az évszakok szimbolikus és kontrasztív használata: a posztapokaliptikus környezet jellemzően a nyárba helyeződik, gyakran oppozícióban a kataklizma előtti téllal; ez figyelhető meg a *Legenda vagyok* és a *Tizenegyes állomás* esetében is. Mindkét film képi retorikájában és ritmikájában erőteljesen épít erre a kontrasztra, a múlt és jelen közti gyors ugrások egyértelműsítésében nagy szerepe van a természeti környezet ellentétes időjárás ikonográfiájának. Szimbolikájából fakadóan a nyári táj reményt sugall, és agrárius környezetben ez a mezőgazdasági bőség évszaka is, így pozitív felhanggal jelenik meg a technocentrikus, urbánus léttől visszafelé tett lépés.

A *Legenda vagyok* első fél órájának hangsúlyos motívuma a főszereplő, Robert Neville (Will Smith) túlélési rutinja. Neville a pre-apokaliptikus világban virológusként dolgozott a hadsereg kötelékében, New Yorkban élt családjával, markáns távolságra bármitől, ami a természeti léttel összeköthető. A film elején őt követjük, ahogy vadászik, a környező elhagyatott házakban módszeresen gyűjtöget, és láthatjuk a szomszéd park termőföldre alakított területén is, ahol kukoricát takarít be. Neville – traumatizáltsága és paranoiája ellenére – egyben a sikeres telepes, az amerikai Robinson megtestesítője, aki Manhattan lakatlan szigetének mostoha körülményei ellenére megteremti a túlélés körülményeit. A kukoricatábla szimbolikája is visszacsatol a

telepesélményhez, hiszen ez az egyik olyan Amerikában őshonos növény, amit az indiánok ismertettek meg az európai bevándorlókkal. A filmen végigvonuló pillangómotívum is hangsúlyosan megjelenik a kukoricajelenetben, és míg a film egészét tekintve a metamorfózis fogalmát hívja be lehangsúlyosabban, itt inkább egy idilli nyári nap békéjének kelléke. Megjegyzem, hogy a *Legenda vagyok* esetében kifejezetten a 2007-es filmváltozat hordozza az ökopozitivitást. Az eredeti regény Robert Neville-je depressziós alkoholistaként éli meg posztapokaliptikus magányát, nappal vámpírokat – mutáns poszthumán lényeket – öl, éjjel iszik, és életét saját traumájának foglyaként tengeti napról napra. A regény főszereplője utolsó, önreflexív pillanatában felismeri saját szörny-mivoltát és idejétmúltságát, és szinte megváltásként üdvözli, amikor az általa szubhumánként kezelt vámpírtársadalom kivégzi bűneiért.



Z, mint Zakariás (Z for Zachariah. Craig Zobel, 2015)

Robert Neville-hez hasonlóan a *Z, mint Zakariás* (Z for Zachariah. Craig Zobel, 2015) Ann Burdenje (Margot Robbie) is a számkivetettek életét éli a vidéki Amerikában egy nukleáris katasztrófa után. Az ő „szigetét” nem víz határolja, hanem sugárfertőzés, ez megakadályozza ugyan abban, hogy elhagyja a területet, de egyben védgátként is szolgál a betolakodók ellen. A mélyen vallásos háttérű főszereplő női Robinson, aki Robert Neville-hez hasonlóan földművelésből, gyűjtögetésből és vadászatból tartja fenn magát. Egyszerű, idilli életét először John (Chiwetel Ejiofor), majd Caleb (Chris Pine) érkezése zavarja meg. Johnnal társaság és a párkapcsolat ígérete érkezik, a második férfi azonban óhatatlanul háromszögge alakítja a kapcsolatrendszert, és az idill rémálommá válik. Érdekes megfigyelni, hogy hagyomány és innováció ambicionálása a nemi határvonalak mentén rendeződik; Ann életmódja illeszkedik a környezet adta lehetőségekhez, míg John fejleszteni akar: a templom lebontásával épületfához szeretne jutni, hogy a közeli vízesést áramfejlesztésre használja, és végső soron ez a projekt vezet Caleb halálához. A film egyszerűbbnek, stabilabbnak és elégedettebbnek is mutatja Ann elszigeteltségét: mondhatnánk azt is, hogy a posztapokaliptikus ürességben, megszabadítva a patriarchátus normarendszerétől, Ann-nek lehetősége van független (női) individuusként megalkotnia önmagát, hiszen ebben a világban, utolsó emberként ő is lehet érdekes individualista anélkül, hogy a maskulin szkripteket kellene követnie. Ann ágenciája a férfiak érkezésével sérül. Egyrészt visszakényszerül a nemi binaritás rendszerébe, ahol nőként az egyetlen sikeres életút a párkapcsolaton keresztül vezet, másrészt veszélybe kerül autonómiája saját környezetének alakításában: bár ellenkezik világvégével a számára szakrális aurával bíró imaház lebontása, végül az így kinyert faanyagból megépül a vízerőmű, és bár a film végére ismét ketten maradnak Johnnal, a pasztorális látszatabékét gyanakvás hatja át.

A gazdasági, társadalmi és kulturális regresszió gyakori disztópikus elem a posztapokaliptikus kánonban: a túlélők ősi(bb) társadalmi mintákhoz nyúlnak vissza, az agresszió, erőn és elnyomáson alapuló önkényuralmi rendszer, a szigorú patriarchális társadalmi berendezkedés, a nemi szerepek éles elkülönítése jelzi, hogy a fejlődés nemhogy megakadt, de a globális trauma következtében az emberiség egy olyan állapotba került vissza és szorult bele, melyből nincs kiút. A fent elemzett filmek mind számolnak a világvége utáni regresszióval, az agrárius, vadászó-gyűjtögető létet azonban nem zsákutcaként jelenítik meg, hanem ökopozitív kiútként, élhetőbb alternatívaként. Hatványozottan igaz ez annak fényében is, hogy a *Logan futása*, a *Legenda vagyok* és a *Z, mint Zakariás* esetében a túltechnicizált, túlfejlesztett, rohanó emberi társadalom okozza a saját végét, és ez áll oppozícióban a lassú, békés, természetközeli léttel.

Az utóbbi két film ennek közvetítéséhez a robinzonád formuláját használja, ami addig legitim narratív minta, amíg a főszereplő emberként egyedül van. Amint azonban megtörik az elszigeteltség, és megbomlik az izolációban kialakított egyensúly, a narratív minta is összeomlik. Robert Neville „utolsó ember” identitását kell hogy megkérdőjelezze, amint a mutáns poszthumán közösség tagjai emberi intelligenciát mutatnak, és így a helyzet teljesen más olvasatát villantják fel, egy olyan történetét, melyben ő az új emberi közösséget félelemben tartó szörnyeteg. Ann saját

robinzonádjában Péntek szerepébe szorul, és az alávetett, kiszolgáltatott szubaltern helyzetébe kényszerül, amint megérkezik a két férfi. Az utolsó emberi pár Édenkert- és újrakezdés-szimbolikája megbukik, így ez a film is az egyén – ebben az esetben a nő – izolációs önkiteljesedése mellett teszi le a voksát. Bár a regresszív önellátási gyakorlat pozitív mintázatát ez a negatív spirál nem érinti, az üzenetnek mégis része, hogy ha a civilizáció, az emberi kapcsolatrendszer utoléri a határvidék érdes individualistáját, akkor sérül a lét pasztoralitása. Felmerül a kérdés, hogy a posztapokaliptikumban az ökopozitív létforma csak az egyedülletben valósítható-e meg, vagy kialakítható-e egy olyan zöldebb világ, amely emberi közösségekre épít?

IV. Fenntartható közösségek – új élet az apokalipszis után

Erre a kérdésre már Ursula K. Le Guin *Always Coming Home* című, 1985-ös kísérleti könyve is pozitív választ adott. A kataklizma utáni évszázadok alatt az USA nyugati partjainál, Kaliforniában élő *kesh* nép decentralizált, kis közösségekben valósítja meg a posztapokaliptikus jövő ökopozitív utópiáját, melyet egyedül az erőteljesen központosított, patriarchális, urbánus *dayao* nép expanziós politikája fenyeget. Annak ellenére, hogy globális katasztrófa kellett az új társadalom létrejöttéhez, a hangsúly itt nem a múlt eltörlésén és a regresszió van, hanem inkább azon, hogy az ember-természet viszonyrendszerének számbavétele után tudatos, ökopozitív döntés születik a különféle gazdálkodási módok és technológiai szintek ötvözésére, a városi lét elutasítására és egy önfenntartásra berendezkedett, kooperáción alapuló társadalom létrehozására.

Le Guin kötetében a kommunális ökopozitív alternatíva a távoli jövőbe helyeződik, ahol már volt idő arra, hogy a kollektív trauma okozta sebek begyógyuljanak. Mi a helyzet azonban azokkal a narratívákkal, amelyek közvetlenül a kataklizma túloldalán vannak? Egy kortárs filmet és egy sorozatot szeretnék megnézni ilyen szempontból. Az első a 2017-es ausztrál *Cargo* (Ben Howling és Yolanda Ramke, 2017), amelyben a zombiapokalipszis után egy család – anya, apa, kisgyerek – az ausztrál *outback*-ben keres menedéket. Először az anya fertőződik és hal meg, majd az apát éri zombiharapás. Átváltozása közben, emberiségének utolsó szikráját kihasználva próbálja juttatni gyermekét és a hozzájuk szegődött őshonos kislányt. A küldetés sikerrel végződik, bár a főszereplő (Martin Freeman) végül átváltozik és meghal: a két gyermek az ausztrál őslakosok közösségébe kerül, akik a történet során sikeresen és biztonságosan navigálnak a zombifertőzött területen. A film érzékelteti, hogy a természettel harmóniában élő – és ilyen szempontból a nemes vadember archetípusát megtestesítő – őslakosok sokkal hatékonyabban tudják elkerülni a fertőzést és a fertőzötteket, sok ezer éves hagyományaik, ökopozitív életvitelük olyan tudással vértézi fel őket, melyek nemcsak a túlélést, hanem a prosperálást is lehetővé teszi. A film megenged egy olyan ökokritikus, posztkoloniális olvasatot, mely a zombiapokalipszist nem tragédiaként, hanem a nyugati kapitalista fogyasztói társadalom jogos, sőt elkerülhetetlen bukásaként értelmezi, és a nyugati kultúra vége a Földnek és a természettel összhangban élő közösségeknek is lehetőséget ad egy szebb, boldogabb jövő építésére.

A *Tizenegyes állomás* (2021) című sorozat nem von éles határokat kulturális vagy etnikai

hovatartozás alapján, és nincs olyan allegorikus rétege, mely a kataklizmát az elnyomás alóli felszabadító erőként értelmezné egyes csoportok vagy individuumok számára. Az Emily St. John Mandel 2014-es regényéből adaptált sorozat valós, húsba markoló kollektív és individuális traumaként mutatja be az emberiség 98%-át megsemmisítő világjárványt. Mindenki veszít: barátok, családtagok, egész közösségek pusztulnak el – ilyen szempontból a befogadó itt is saját potenciális halálával kényszerül szembenézni –, és a hátramaradottak gyászukban és magányukban vergődnek, miközben a pusztta túlélés a tét. A történet több szálon mutatja be a halál és az életben maradás nehézségeit. Kirsten (Mackenzie Davis), a sorozat főszereplője kislánként éli meg a járványt, melyben elveszti szüleit. Gyerekszínészként, a *Lear király* premierje után véletlenül sodródik Jeevan (Himesh Patel) mellé, akivel együtt tölti a pandémia kitörése utáni első évet. Jeevan megsebesül, és útjaik szétválnak: Kirsten az Utazó Szimfónia nevű vándortársulattal tölti az elkövetkező majd két évtizedet, Jeevan pedig családot alapít, és gyógyítónak válik. A másik szál a fiktív Severn City repterén rekedt csoport életét mutatja be, köztük Elizabeth (Caitlin Fitzgerald) és a fia, Tyler (Daniel Zovatto), valamint Clark Thompson (David Wilmot) életét láthatjuk a járvány előtt és után. Mindkét szál szereplői szorosán kötődnek Arthur Leanderhez (Gael García Bernal), aki híres filmszínészként a *Lear király* színpadi premierjén, a pandémia előestjén hal meg szívrohamban. Arthur Clark legjobb barátja, Elizabeth második férje és Tyler apja, aki fiával pont azt a kapcsolatot nem tudta kialakítani, ami a gyerekszínész Kirstennel sikerül, és a kislány számára egyfajta apafigurává válik. Része még a kapcsolati hálónak Miranda (Danielle Deadwyler) is, Arthur első felesége. Miranda nem éli túl a járványt, így tőle a történet a maláj hotelszobában búcsúzik el, de képregénye, a *Tizenegyedik állomás* fontos szöveggé válik Kirsten és Tyler számára, mely segít nekik eligazodni a pusztulás utáni világban.

A pandémia összetett szimbolikája jól illeszkedik az ökokritikus narratívák hagyományába: a mesterséges kórokozók révén kiválóan mutat rá az ember természetére gyakorolt hatásának veszélyeire, ugyanakkor ritkán van kihatással az ökoszisztéma egészére, és így megmarad az ember utáni, ember nélküli világ gyógyulásának lehetősége. Jelen esetben azért is hatásos szimbólum, mert atomizálja az egyébként kooperációra és kommunalitásra építő társadalmat: az emberi kapcsolódás, találkozás és kommunikáció a megfertőződés, és ekképp a halál esélyét hordozza magában. Ebben a világban a paranoia és az izoláció az egyetlen dolog, ami az egyén túlélését rövid távon garantálni tudja, így a sorozat az apokalipszist alapvetően magányos élményként mutatja be, melyet vagy egyedül, vagy kisebb, elszigetelt csoportokban vesznek át a túlélők. A halál az orosz rulett véletlenszerűségével sújt le, így a pandémia utáni valóságban teljességgel lehetetlen a hagyományos kötelekek – család, barátok, lakóközösségek vagy szervezetek – biztonsági hálójához visszatérni, a túlélőknek a véletlenszerűen létrejött közösségeik viszonylatában kell új életet kezdeni.

A katasztrófa okozta sokkból magához térő hátramaradottak helykereséséről is szól a sorozat, illetve a társadalom újragondolásának és újjáépítésének lehetséges útjairól, összefoglalva arról, hogy egy ilyen méretű traumát miképp lehet sikeresen feldolgozni egyéni és kollektív szinten is. Ami a lakhatás térbeliségét illeti, a *Tizenegyedik állomás* sok szempontból radikális szakítást vizionál a

járvány előtti világgal. A városok, hagyományos települések lakhatatlanná válnak, részben a technológiai infrastruktúra teljes összeomlása miatt, részben pedig azért, mert a lakóházakat és középületeket a halottak foglalják el, és így az urbánus tér nekropolisszá válik. A város a trauma helyeként csak rövid időre közelíthető meg, ide a túlélők csak sírt rabolni, azaz gyűjtögetni járnak. Az új közösségeknek új tér kell, és ezek a területek jellemzően a Marc Augé által exponált „nem-helyek” közül kerülnek ki. Augé munkásságában ezek olyan helyek, „melyek bizonyos célok (utazás, tranzit, kereskedelem, szórakozás) érdekében létesültek” (Augé 1997: 94), és az otthon fogalmával ellentétben, kifejezetten átmeneti tartózkodásra, bizonyos, a fogyasztói társadalomhoz szorosan kapcsolódó folyamatok elvégzésére hivatottak. A sorozatban ezek a nem-helyek helyé válását figyelhetjük meg, a bevásárlóközpontok, benzinkutak, elhagyatott ipari létesítmények, golfklubok és egy reptér lépnek elő az emberi letelepedés új helyszíneivé. Ezek a pre-pandemikus területek mind a nyugati kapitalista fogyasztói társadalom ikonikus átmeneti helyei, ellentétesek mindennel, ami az „otthon” szimbolikus fogalomkörébe tartozik. Lakhatóvá tételük épp ezért az új társadalom kialakításának egyik alapvető fontosságú feladata, és mint ilyen, rituális jelentőséggel is bír.



Tizenegyes állomás (Station Eleven. Lucy Tcherniak, 2021)

Az átmeneti terek, a „nem-helyek” és a tárgyi környezet radikális átértelmezése és átalakítása önmagában is ökopozitív irányba mutat. Az irányt egyfelől az organikus és gépi környezet fúziója, célzott hibridizációja segíti elő. Az Utazó Szimfónia nomád közösségként kapcsolja össze a túlélők letelepedett csoportjait, mozgó településük benzinüzemű járművekből – lakókocsikból, kisteherautókból – áll, üzemanyag híján azonban lovak húzzák ezeket. A lóerő eredeti értelemben vett használata nem csak a káros környezeti hatásoktól mentesíti a gépjárműveket, de emberléptékűre lassítja vissza a technocentrikus társadalom rohanó mindennapjait, ami a „slow life” (lassú élet) filozófiájának fizikai értelemben vett beteljesítése. A sorozat másik komplex ökobaráttérátalakítási projektje a reptér lakóhellyé alakítása. A reptér nem csak átmeneti „nem-hely”, hanem koncentráltan és sokrétűen jeleníti meg a fogyasztói társadalom környezetszennyező mintázatait. A felgyorsult, globalizált életmód ikonikus helyszíne szorosan kapcsolódik a manapság oly sokat kritizált pazarló fogyasztási szokásokhoz – a műanyag mindent átható jelenléte, a gyorsétkedés dominanciája, az egyszerhasználatosság életmóddá emelése és a repülés,

mint kiemelten környezetszennyező közlekedési mód a repteret halmozottan ökonegatív nem-hellyé változtatják. A Severn City reptéren rekedt egy gépnyi ember eleinte átmeneti állomásként kezeli a helyet, és csak lassan nyugszanak bele, hogy ez lesz az új életterük. Ez a mikroközösség marad talán a legközelebb a technocentrikus nyugati társadalmi mintához, mind infrastruktúrájában, mind intézményrendszerében, az életszínvonal fenntartásához azonban környezetbarát technológiákhoz kell fordulniuk: az energiaellátást napelemekkel sikerül megoldani, a kifutópályák környezete termőfölddé változik, és a repülőgépek melegházaként is hasznosulnak. A műanyagot felváltják a természetes anyagok, az előcsomagolt ételt pedig a helyben termelt idényzöldség és -gyümölcs. Tizenkilenc évvel a járvány után ez az új közösség is az ökopozitív hibridizáció eredménye, a település vázát a pre-pandemikus technológia adja, azt azonban a csoport túléléséhez új, környezetbarát tartalommal kell megtöltenie az itt lakóknak.

A színtársulat nyári útján keresztül bepillantást nyerhetünk egy-egy közösség életébe, ahol jellemzően agrárius, önfenntartó kommunákat látunk. A sorozat természeti ikonográfiájában visszanyúl a fentebb már említett tél/nyár oppozícióhoz, és ezáltal a pandémia utáni világot zöldségével, nyári hangulatával eleve barátságosabbnak, békésebbnek, idillikusabbnak mutatja. A téli nagyváros pezsgő életét a pandémia káosszá változtatja, a nyári posztapokaliptikum családias méretű települései kifejezetten oldják a metropolisz klausztrofób haláltáncát. A sorozat a kisközösségi létet örömei közepette ábrázolja, a pandémia utáni fosztogatás és erőszak jórészt említés szintjén kerülnek csak elő. A sorozat regényhez képesti legnagyobb változtatásai is a végső utópia irányába mutatnak: Tyler, a Próféta a filmes változatban nemhogy nem pszichopata vallási fanatikus, hanem gyerekeket oltalmazó erő, aki Kirsten és Shakespeare segítségével saját traumáit is fel tudja dolgozni. A sorozat egy másik szálát is elvarr: Kirsten és Jeevan, akik a regényben csak a legelején, a színházban találkoznak, a képernyőn járvány utáni első évet egymás társaságában töltik, majd szétválnak, de a sorozat végére ismét egymásra találnak. Jeevan, aki újságíróból gyógyítóra és sikeres, önfenntartó telepessé válik, szintén a természetközeli életmódban találja meg saját kiteljesedését. A sorozat az ökopozitív fordulatot az egyes közösségekre bízva, üzenete azonban az, hogy a túlélés végső soron csak kapcsolódásban lehetséges, az izoláció mind egyéni, mind csoportos szinten halálos ítélet. Így hiába lesz a reptér a világjárvány után a legfejlettebb ökopozitív mintatelepülés, paranoid elszigetelődése miatt stagnálásra van ítélve, és arra, hogy lakói az itt megélt és ide hurcolt traumák fogságában vergődjenek, amíg vissza nem kapcsolódnak a többi közösség által alkotott hálóba.

Megoldást és feloldozást csak a világ felé nyitás hozza meg, illetve a múlt és a hagyomány, valamint a jelen közti helyes egyensúly megtalálása. Az egyensúly része, hogy a túlélők hogyan viszonyulnak a tárgyi környezethez. Bill Brown *dologelméletét* érdemes ide bevonnani, mely a világot tárgy/dolog, funkcionalitás/diszfunkcionalitás válaszvonal mentén húzza meg:

Egy *dolog* [...] nem képes ablakként működni. Akkor kezdünk szembesülni a tárgy dologiságával, amikor működésképtelenné válik számunkra: amikor a fűró elromlik, a kocsni lerobban, amikor az ablak koszos lesz, amikor mozgásuk a gyártás és forgalmazás, a

fogyasztás és kiállítás körforgásában, ha csak pillanatokra is, de megakad. (Brown 2001: 4; a kiemelés az eredetiben)

Ekképp a sorozat világában csak a tárgyoknak van helyük, ha diszfunkcionálissá, dolgokká váltak, akkor muszáj reintegrálni, újra tárgyiasítani őket, hogy az új világ hasznos részeivé válhassanak. Jól illusztrálja a „dologi” környezet visszatartó erejét a Civilizációs Múzeum tárlata, melyben a kiállított dolgoknak a múltba mutató fétséggyűjteményen túl semmilyen funkciójuk nem maradt. A múzeum tárgyiasíthatatlan kollekciójának pusztulása szimbolikusan a reptér közösségének felszabadulását is jelzi.

A gépi és organikus világ hibridizációja, a nem-helyek lakóhelyé tétele mind ennek az újrahasonosítást idéző folyamatnak a része. A színház, mint kulturális objektum szintén átalakuláson megy keresztül, szervesen belesimul az új társadalomba, gyógyírként, kapocsként működik a közösségek számára. A sorozatban a színpadi tér külön ökopozitív üzenetet közvetít azáltal, hogy a kellékek dolgokból reciklálva tárgyakká lényegülnek a jelmezekben: golfkesztyűk, függönyök, üres sörösdobozok és műanyag flakonok találják meg új helyüket és funkciójukat a Shakespeare által színpadra álmódott történetekben. Maguk a színdarabok is új tartalommal telítődnek: Shakespeare drámái a szórakoztatáson túl nem csak a múlt és a jelen közti szakadékot hidalják át, hanem olyan eszközzé válnak, mely segít a túlélőknek saját identitásuk és helyük megtalálásában. Ez a folyamat a sorozatban az utolsó rész Hamlet-előadásában csúcspontot ér el, ahol a tragédia rituális újrajátszása hordozza magában a Clark-Elizabeth-Tyler hármasság kapcsolati sebeinek gyógyulását. A sorozat másik ikonikus szövege a címadó *Tizenegyes állomás* című képregény. A Miranda magánkiadásában megjelent mű a science fictioneszközeivel beszél a magányról és az elszigetelődésről. Kirsten és Tyler is ebbe kapaszkodik a járvány kitörése utáni káoszban, és Tyleren keresztül olyan nyelvezetté válik a posztapokalipszis gyermekei számára, mely lehetővé teszi, hogy az őket ért borzalmat szavakba öntsék, és új mitológiaként morális kerettel, iránnyal lássa el őket a pandémia utáni világban.

V. Konklúzió

Mind a *Cargo*, mind a *Tizenegyes állomás* a decentralizált, a természettel összhangban létező kis közösségeken alapuló új világrendben látja az egyetlen lehetséges jövőt. Nem fojtják el az oda vezető út veszteségeit és a traumáit, de a katasztrófában mindkét történet szerint ott lapul egy új társadalom születésének lehetősége is. Ha jobban megnézzük, akkor az individualista túlélésre épülő történetek, a *Z, mint Zakariás* vagy a *Legenda vagyok* is az emberi kapcsolódás szükségességének kérdését taglalják, és talán az előbbi az egyetlen film a felsoroltak közül, mely végső soron pozitívabb lehetőségként mutatja be az egyén egyedül-létét a közösségi életformával szemben. Még a *Logan futásában* megjelenő, gyermekkorától magányra berendezkedett Öregember is örömmel csatlakozik a két főszereplőhöz és ezzel a fiatalok társadalmához, amikor alkalma nyílik rá. Hasonlóképp viszonyulnak a narratívák a múltból itt maradt tereptárgyakhoz: a romantikus romok jelenléte szinte mindegyik filmben pozitív ikonográfiával bír, legyen szó

ismert műemlékekről vagy mindennapi tárgyokról, melyeket bekebelezett a természet. Bár kísértetjárta helyekről van szó, a zölddel benőtt épületek mégis békét sugároznak, és ezzel igennel felelnek Miles kérdésére, hogy vajon a zöldebb világ jobb világ-e.

A tárgyi környezethez való viszonyt mindegyik film másképp kezeli. A *Logan futásában* a könyvtár jelenik meg múltból itt maradt relikviaként, a kötetek az emberiség felhalmozott és az örökifjúság tiszavirág-táncában élő disztópikus közösség számára elveszett tudást jelképezik. A *Z, mint Zakariás* óvatosan a fejlődés ellen teszi le a voksát, hiszen John technológiai fejlesztései nem feltétlen bírnak pozitív felhanggal. A *Legenda vagyok* nem tér ki különösebben a hátramaradt dolgokra, a főszereplő használja a rendelkezésre álló infrastruktúrát, az ökopozitív termelési folyamatok bevonása főképp a körülmények és a lehetőségek eredményeképp történik. Talán a *Tizenegyes állomás* foglalkozik a legkomplexebb módon a tárgyi környezet átalakításának és újragondolásának szerepével a posztapokaliptikus világban. Legfőbb üzenete, hogy a túlélés a közösségi lét és az ökopozitív életmód együttesével lehetséges csak, ahol a múltból ittragadt, de integrálhatatlan, diszfunkcionális „dolgokká” merevedett környezetnek igazából nincs helye. Mindegyik filmről elmondható, hogy a posztapokaliptikus narratívák mélyen disztópikus ikonográfiáját az utópia ígéretével lazítják, sőt, a katasztrófában látják és láttatják azt az ökopozitív jövőképet tartalmazó potenciált, mely kiutat jelenthet az emberiség ön- és környezetpusztító életmódjából.

Irodalomjegyzék

- Augé, Marc (1997): *Non-Places: Introduction to an Anthropology of Supermodernity*. Ford. John Howe. Verso, New York és London.
- Berger, James (1999): *After the End: Representations of Post-Apocalypse*. University of Minnesota Press, Minneapolis és London.
- Broderick, Mick (1993): Surviving Armageddon: Beyond the Imagination of Disaster. *Science Fiction Studies* 20.3. 362-382.
- Brown, Bill (2001): Thing Theory. *Critical Inquiry*, 28.1. 1–22.
- Gifford, Terry (2001): *Pastoral*. London és New York, Routledge.
- Kinane, Ian (2016): *Theorising Literary Islands: The Island Trope in Contemporary Robinsonade Narratives*. New York és London, Rowman & Littlefield.
- Le Guin, Ursula K. (1988): *Always Coming Home*. HarperCollins, New York.
- Malvestio, Marco (2022): Theorizing Eco-Dystopia: Science Fiction, the Anthropocene, and the Limits of Catastrophic Imagery. *CPOL European Journal of Creative Practices in Cities and Landscapes*, 5.1. 24-38.
- McCarthy, Cormac (2010): *Az út*. Ford. Totth Benedek. Magvető, Budapest.
- Miles, Malcolm (2014): *Eco-Aesthetics: Art, Literature and Architecture in a Period of Climate Change*. Bloomsbury, London.
- Phillips, Richard (1997): *Mapping Men and Empire: A Geography of Adventure*. New York és London, Routledge.
- Roshwald, Mordecai (1999): *A hetedik szint*. Ford. Bars Sándor. Móra Könyvkiadó.
- Simmel, Georg (2021): A rom. Esztétikai kísérlet. Ford. József és Nagy Erika. *Orpheus Noster*, 13.3. 105-110.

- Stableford, Brian (2008): Science Fiction and Ecology. In *A Companion to Science Fiction*. Szerk. David Seed. Oxford, Blackwell. 127-141.
- Tóth Árpád (1986): Elégia egy reketyebokorhoz. In *Tóth Árpád költeményei*. Budapest, Helikon Kiadó. 100-101.
- Turner, Frederick Jackson (1921): *The Frontier in American History*. New York, Henry Holt and Co.

Filmográfia

- *Cargo* (Ben Howling és Yolanda Ramke, 2017)
- *Holnapután* (The Day After Tomorrow. Roland Emmerich, 2004)
- *Legenda vagyok* (I Am Legend. Francis Lawrence, 2007)
- *Logan futása* (Logan's Run. Michael Anderson, 1976)
- *Ne nézz fel* (Don't Look Up. Adam McKay, 2021)
- *Tizenegyedik állomás* (Station Eleven. Patrick Somerville, 2021–)
- *Vízivilág* (Waterworld. Kevin Reynolds, 1995)
- *Z, mint Zakariás* (Z for Zachariah. Craig Zobel, 2015)

© Apertúra, 2022. Ősz | www.apertura.hu

webcím: <https://www.apertura.hu/2022/osz/benczik-vegre-vege-az-apokalipszis-okopozitiv-lenyomata/>

<https://doi.org/10.31176/apertura.2022.18.1.4>

