

## Az üdvtörténeti struktúra

A Murray és Heumann által elemzett *Az Omega ember* (1971, rend. Boris Sagal) a Matheson *Legenda vagyok* című novellájából készült 1964-es *Az utolsó ember a földön* újabb feldolgozása a 2007-es Will Smith-féle kasszarobbantó előtt. A film egyrészt azért érdemes itt különös figyelemre, mert a vámpírfilmek (mely kategóriába ezek a művek legalábbis részben besorolhatók) az itt következő könyvben egy egész fejezetet érdemeltek ki azon jellemzőjüknek köszönhetően, hogy különösen alkalmasnak tűnnek az ökológiai érzékenység áttételes, szubliminális vagy éppen szublimált megjelenítésére. Másrészt a film erőteljesen felvet bizonyos vallási témákat is, narratívája pedig a kereszténység egyik legalapvetőbb struktúráját, a megváltástörténetét követi, ami ezúttal azért figyelemreméltó, mert a keresztény eszmerendszer számos hangadó ökokritikus szerint meghatározó módon járult hozzá a természetszemlélet uralmi modelljének dominánssá válásához.<sup>35</sup> E kérdéskör Noé figurája kapcsán a következő fejezetben kerül még részletesebb tárgyalásra. *Az Omega ember* ugyanakkor számos filmmel osztozik az eddig említettek és az ezután sorra következők között is abban, hogy az apokaliptikus narratíva mintaszerű példájának tekinthető. De arra szintén jó példa, hogy a téma különböző adaptációinak összehasonlítása milyen jól kiemeli azt a retorikai eszköztárat, ami elősegíti a természeti problematika felszínre kerülését.

A Matheson-mű mindegyik feldolgozása egy vírus által okozott járvánnyal és annak katasztrofális hatásával foglalkozik. Az 1964-es verzióval szemben és a 2007-es verzióhoz hasonlóan azonban *Az Omega ember* a járvány kirobbantását antropogén hatásoknak tudja be – amennyiben a világméretű pusztulás a (fiktív) háborús helyzetet megoldani kívánó vegyi hadviselés következménye. A cselekmény ezen megoldásában persze legalább annyira érzékelhető a hidegháború miatti szorongás, mint az ökológiai problematika, és az is felmerül, hogy az ezredforduló utáni film (a várakozásnak megfelelően) talán jobban

tükrözi a kortárs ökoperspektívákat. Itt ugyanis egy „minden-napi” tudományos invenció, egy ártatlannak tűnő beavatkozás, egy gyógyszer váltja ki a kór végzetes mutációját – igen jól szemléltetve az ezredforduló utáni korszellemnek a „fejlődés-sel”, az embernek a természetbe történő „javító” szándékú beavatkozásaival szembeni erősödő gyanakvását. A filmeket uraló apokaliptikus narratíva ugyan semmiképp sem *azonosítható* az ökológiai katasztrófát prognosztizáló elbeszélésekkel, ez a két szűzsé mindazonáltal egyre több ponton kapcsolódik össze:

„Az ezredvégi gondolkodás a világ minden részének kultúráira jellemző, és végigkövette a történelem egészét. Eredendően a vallásos narratívák része volt, amelyekben egy természetfeletti erő (Isten vagy az ősök) megjutalmazza a hívőket és igazakat, és a béke és igazság új világába vezeti át őket. A szekuláris apokalipticizmus (Barkun 1986) újabb jelenség, amelynek a »zöld ezredvégiség« az egyik jellemző megnyilvánulása. A zöld ezredvégiség, amely sokat köszönhet Thomas Malthus eszméinek (Linnér 2003), a zöld mozgalmak 1960-as évekbeli ébredésével vette kezdetét. Az évtized leghatásosabb szövege a *Néma tavasz* (*Silent Spring*, Carson 1962) a természetnek az ember által növényvédő szerekkel való elpusztításáról szól. A *bezáruló kör* (*The Closing Circle*, Commoner 1972), A *népesedésh bomba* (*The Population Bomb*, Ehrlich 1971), A *növekedés határai* (*The Limits to Growth*, Meadows et al. 1972) mind a közelgő krízisre figyelmeztetnek, ami a mérgezőhulladék-felhalmozás, az éhezés vagy épp az erőforrások megcsappanása miatt fog várhatóan bekövetkezni. E vélemények szószólói mindannyian a modern tudományhoz folyamodtak igazolásért az általuk javasolt teendők tekintetében. E tradíciónak megfelelően a klímaváltozás egyes elbeszélései gyakran alakulnak az apokaliptikus elbeszélés-mód szerint.”<sup>36</sup>

Ennek a beszédmódnak a retorikáját számos kritikus demonstrálta a szakirodalomban és a médiában,<sup>37</sup> illetve fikciós művekben<sup>38</sup> – a posztapokaliptikus filmek már említett környezeti utalásai pedig szintén ékesen tanúskodnak a világvége-hangvétel és az ökológiaiválság-tematika szoros összefüggéséről.<sup>39</sup> Ez a struktúra többnyire nem merül ki egy „elpusztult” világ ábrázolásában, hanem a keresztény üdvtörténeti narratívával öt-

vöződik, amelyben a gondolkodás megváltoztatását a krisztusi főhős vállalja fel, aki úgy „váltja meg” embertársait, hogy példát mutat a helyes gondolkodásra, miközben feláldozza magát a többiekért.

A zsidó-keresztény eszmerendszer azon központi gondolata, hogy Isten az embert – minden egyéb lénytől eltérően – a saját képmására teremtette, egészen biztosan nem tett jót az ember és a tőle különbözőnek látott létezők közti egalitáriánus kapcsolatnak.<sup>40</sup> A test megvetése és a szellemiség alá rendelése azal járt, hogy e két „szférát” élesen megkülönböztették, és a közöttük lévő kapcsolatot szigorúan ellenőrizték – a testhez való viszony története így szintén szoros összefüggésben áll a természethez való viszony történetével. A korai ökokritika a keresztény eszmerendszer (illetve a tudományos forradalom ezt követő) hatásait többnyire a bennszülött mitológiák ciklikus világmépeivel hasonlította össze és ítélte meg azokhoz képest negatívan. Újabbban azonban számos olyan filmmel találkozhatunk, amelyek nem a keresztény mítosz hatásával magyarázzák az ökológiai krízishez vezető nyugati szemléletet. Ehelyett a bibliai szöveget a természethez való helyes viszony letéteményesének tekintve, az antropocentrikus szemléletet a bűnbetés következményeként ábrázolják a környezetvédő keresztény teológia tanításaival összhangban.<sup>41</sup> A későbbiekben ezt a fordulatot két film: a *Noé* és a *Halhatatlan szeretők* kapcsán közelebbről is megvizsgálom. A keresztény hagyomány hatása azonban ennél közvetettebb módon, ugyanakkor hatékonyabban érvényesül az üdvtörténeti narratíva struktúrájában – ami számos ökológiai érdeklődésű film csontvázát alkotja, az öko-disztópikus jellegű posztapokaliptikus filmek esetében pedig megkerülhetetlen kiindulópontja az elemzésnek.

Az üdvtörténeti utalásrendszer a '70-es évek legtöbb kanonikus környezetvédelmi tárgyú filmjében nagy szerepet kap. Azt gondolhatnánk, hogy ennek talán az az oka, hogy a világ fenyegetővé válásáért felelőst kell találnunk: „ha a föld az állandóság modelljéből a kiszámíthatatlan hirtelenség és a pusztító változás modelljévé válik, akkor megnő azoknak a száma, akik a

Szentíráshoz vagy a holtakhoz fordulnak útmutatásért”.<sup>42</sup> A megváltástörténet struktúrája azonban az általam vizsgált esetekben mégsem arra szolgál, hogy természetfölötti magyarázatot adjon a riasztó eseményeknek, hanem inkább arra, hogy egy jól ismert morális keretbe helyezze az emberi fajnak a természettel szembeni vétségeit, és példát adjon a felelősségvállalásra. Az 1953-as *Zöld szója* (szintén Charlton Heston által alakított) főszereplője és a *Kína szindróma* (1979) kulcsfigurája azért hal meg, hogy rámutasson az igazságra (amely mindannyiszor a környezet szándékos tönkretételét jelenti a hatalommal bírók által a profit érdekében). A *Csendes vágta* (1972) főhőse a film első jeleneteiben ferences csuhában beszélget az állatokkal,<sup>43</sup> hogy azután (szintén) életét adja a természet megmentéséért/megváltásáért (e magyar kifejezéseknek angolul ugyanaz a szó – ‘save’ – a megfelelője). A kissé későbbi *Fakó lovas* (1985) szintén a keresztény szimbolikát használja fel, amikor a hegyvidéket tönkretévő úrhatnám vállalkozó ellenfeleként az apokaliptikus egyik bosszúálló angyalához hasonlított protestáns prédikátort léptet színre. Az apokaliptikus narratíva önmagában azonban – mint *Az utolsó ember a Földön* is mutatja – nem képes létrehozni az ökoproblematikát. Ehhez egy „környezeti fabula” is szükségeltetik, amely a *Legenda vagyok* első és utolsó verziójából is hiányzik, annak ellenére, hogy az üdvtörténeti utalások ezekben a feldolgozásokban a megszokottnál is erősebbek.

A *Legenda vagyok* különböző verzióiban a főszereplő először azt gondolja, nem maradt élő vagy legalábbis egészséges embertársa, csak a szörnyyé változott betegek (akárha egyedül volna a pusztában a Sátánnal). A cselekmény során azonban kiderül, hogy vannak még egyéb túlélők is, közöttük olyan fertőzöttekkel, akiket a betegségre rezisztens hős saját vérével (az abban található antitestek segítségével) meg akar és meg is tud(na) menteni. A krisztusi áldozat azonban a többség részéről visszautasításra talál: a betegek nem akarnak az élőhalott állapottól megszabadulni, mert ezt az emberi evolúció egy új állomásának tekintik.<sup>44</sup> Az Omega ember halálának jelenete *Az*

*utolsó ember a földön* főhősének passiójához hasonlóan egyértelműen idézi fel a krisztusi szenvedéstörténet jellegzetes képeit: Neville kereszt alakban támaszkodik egy szökőkút oszlopához, oldalán a vizet vérré változtató sebbel [2. kép]. Mielőtt meghalna, az oldalzsebében tartott, orvosságként szolgáló vérkészítményt még átnyújtja tanítványának, a megmaradt egészséges/megváltásra érdemes embercsoport vezetőjének (aki a szó szoros értelmében tanítvány, lévén volt egyetemi hallgató, aki az orvos-főszereplőt mesterének vallja).

Az *Omega emberben* ugyanakkor az üdvtörténeti utalásrendszer nem pusztán az apokaliptikus narratívát erősíti, hanem egyszersmind egy környezet szemléleti konfliktust körvonalaz. Az albínóvá vált, fényérzékeny (de leginkább zombiszzerűnek nevezhető) külsőt kapott fertőzöttek úgy vélik, hogy a járvány Isten büntetése azokért a bűnökért, amelyeket az ember a technológiai fejlődés segítségével követett el. Az élőhalott állapot viszont a megbocsátás jele, amelyet a „Testvériségnek” (ahogy magukat nevezik) a technika elutasításával, a civilizáció vívmányaitól való elfordulással kell folyamatosan kiérdemelni. Az ő szemükben Robert Neville az Antikrisztus megtestesülése, amit az is bizonyít, hogy ő nem kapta meg a „bélyeget” – mely elképzelésben a krisztusi „sebek” váratlan módon az albínók hegeivel asszociálódnak. Számukra az is Neville bűnösségét jelzi, hogy a férfi a technológia eszközeivel pusztítja gondolkodás nélkül a soraikat.

A Neville-hez csapódó túlélő csoport szintén gondolkodás nélkül felhasználja a technika vívmányait (fegyver, motorke-rek-pár) az élőhalottak ellen. Mégis, Neville-lel szemben, aki a város főépületét foglalja el, és látható élvezetét leli a hatalom és a luxus rátestálódott maradványaiban, a többi egészséges túlélő (mindannyian fiatalok vagy gyerekek) egy falusias házban ütnék tanyát a város szélén, és azt tervezik, hogy az ellenszer birtokában a távoli hegyekben kezdenek új életet. Mint Murray és Heumann is rámutat, Robert Neville „civilizált” figurája köztes helyet foglal el a két szélsőség, az élőhalottak által képviselt fanatikus technofóbia és a Neville tanítványa által vezetett egész-

séges csoport természetközeli életmódra való törekvése között. Ugyanakkor Murray és Heumann magától értetődőnek tekinti, hogy az egészséges csoport hippiszerű szemlélete a *hippiszerű szemlélet egészségességét* jelenti; hogy a film a hegyekbe való visszahúzódtást, a '60-as évek ellenkultúrája által propagált „természethez való visszatérést” tekinti az üdvösség letéteményesének.<sup>45</sup> Pedig ez korántsem ilyen magától értetődő.

A film többféle igazságot mutat fel, még ha nem is mondható elfogulatlanak. Az világosnak tűnik, hogy az albínókat nem lehet elhamarkodottan „elvakultnak”, még kevésbé ostobának minősíteni – a különbség sokkal inkább azt a kiélesedett természetszemléleti különbséget dramatizálja, amit a film a nézők és a zöld aktivizmus első hullámai között tételezett, a mai néző számára viszont az ezredforduló utáni ökológiai irányzatok közti, olykor radikális különbségeket idézi fel. A nyugati civilizáció életmódjának és episztemológiájának visszautasítása és főleg technológiájának okolása a környezeti problémák kiváltásában számos mai ökológiai irányzatnak is alapeleme. Hiszen, mint azt a tudomány mérésekkel is igazolja, a tudományos és ipari forradalmak korától a környezeti károk mutatói radikálisan emelkedtek meg (az exponenciálisan növekvő fosszilis energiahasználat, az emiatt fokozódó népesség és urbanizáció, illetve az ezek miatt kiváltott számos terhelés miatt). Mint pedig azt Carolyn Merchant és mások igazolták, mindez korántsem csak a hiányos tudományos ismereteknek köszönhető, hanem inkább a gondolkodás átalakulásának, a természetre életelen anyagként, erőforrásként tekintő szemléletnek – ami a profitorientált tőkés gazdaságban ma sem kevésbé jellemző.

Az albínók technofóbiája egy olyan világban, amelyet a modern technológia és az erőforrásokért folytatott mohó küzdelem pusztított el, talán nem is olyan delíriumos ostobaság, mint ahogyan a film sugallja pontosan *azáltal*, hogy zombiszerű lényként ábrázolja és démonizálja a technofóbia szószólóit. Neville viselkedéséről hasonlóképpen elfogult képet kapunk: bár a férfi részéről a luxusautók és ruhák folyamatos, már-már mániákus váltogatása erőteljesen felidézik a „tüntető fogyasztás és

pazarlás” („conspicuous consumption and waste”) fogyasztói társadalomra jellemző tünetét, mindez megintcsak normálisként, pontosabban az abnormális helyzetre való normális reakcióként, a békés múlt nosztalgikus felidézéseként van bemutatva. Elvégre is Neville egyedül van egy ipari termékkel (még) teli világban, és úgy tűnhet, nincs más, amivel elfoglalhatná magát (az öldöklésen kívül). Ennek a normalizáló retorikának a felfedése viszont rámutathat, hogy a Neville által képviselt életmód pontosan a természethez való viszony azon „uralmi modelljének” felel meg, amely a pusztulást eredményezte. Sőt, még a „tanítványoknak” a természetközeli életről szőtt álmait sem lehetetlen úgy felfogni, mint az „imperialista” természet-szemlélet újraérvényesítését – a hegyekbe való kiköltözés ugyanis is a gyarmatosítás retorikájának megfelelően úgy fogalmazódik meg, mint egy addig járatlan vidék felfedezésének és meghódításának kezdete. De az a feltételezés sem teljesen alaptalan, hogy a fiktív világ albínóinak és hippijeinek összeugrasztásában a film voltaképpen a (kortárs) gazdasági elitnek kedvező „oszd meg és uralkodj” elvet alkalmazza a környezetvédő mozgalmak különböző irányzataival szemben, és az albínók által felidézett „harcias” környezetvédelmi aktivizmust démonizálja és állítja oppozícióba a virággyerekek békés természetszemléletével – akik ha elvonulnak a hegyekbe, várhatóan úgyszemint zavarnak majd sok vizet.

Ha így nézzük, Neville szerelmének az árulása talán nem is a júdási tett megfelelője, hanem sokkal inkább a *pálfordulás*, a *megtérés* mozzanataként értelmezhető. Annak az álomszerű jelenetnek az elején, amely ezt a fordulatot ábrázolja, a lány „vásárolni” megy, majd amikor visszatér, lassan lehúzza a fejéről a turbánját, hogy látni lehessen az albínókhöz hasonló fehérre színeződött haját, bőrét és elhomályosult szemét. Azért áll át a „sötét” oldalra, mert albínóvá vált, vagy a film azért tette albínóvá, hogy ezzel jelezze: a lány rádöbben, hogy éppen eddig állt a „sötét” oldalon? Miért éppen a „vásárlás” után, miért éppen olyan külsővel, amely (ebben az esetben) az öregedést idézi fel? Vajon nem lehetséges-e, hogy ez a jelenet a vásárlás-

ban/fogyasztásban rejlő nárcizmus és hedonizmus értelmetlenségét próbálja érzékeltetni? És akkor vajon nem merülhet-e fel az is, hogy a film végül maga sem tud vagy akar döntení a felvontatott környezetszemléletek között, hanem inkább a nézőre bízza a választást?

Az üdvtörténeti utalásrendszer ebben a filmben és a hozzá hasonlóknak nem egyszerűen arra szolgál, hogy egyetemes szimbólumok használatával tegye lehetővé a cselekmény megértését. Az „áldozat” és az „önfeláldozás” a ’70-es évektől kezdve integráns része az ökológiai diszkurzusnak, és éppen ez a rész az, ami a legkevésbé méltányolható a nagyközönség számára. A környezetvédelmi felhívásokban újra és újra megjelenik, hogy áldozatokat kell hoznunk a nagyobb jó érdekében, kisebbre kell vennünk karbon lábnyomunkat, kevesebbet kellene pazarolnunk, nem a materiális javakban kellene látnunk önnön kiteljesedésüket, és ami a legfontosabb, „fel kellene végre áldoznunk a természettől különálló felsőbbrendűségünk kollektív illúzióját”.<sup>46</sup> Efféle áldozatot nehéz hozni:

„Kevesen mondanának le az autójukról vagy a repülőgépes utakról, amelyek segítségével meglátogathatják szétszóródott családjuk tagjait. Kevesen fogadnának el alacsonyabb életszínvonalat, mint amilyen a szüleiké volt. A középosztály küzdeni fog, hogy fenntartsa magát, és visszaverje »a lesüllyedés félelmét«. Ezek az igények mélyen belevésődtek az emberi pszichébe, és még a gazdasági válság és a pénzügyi nehézségek közepette is érvényesülnek. Néhány szerencsés egyén kivételével a legtöbben hitelekkel is megpróbálják majd fenntartani a státuszukat egészen a végelszámolásig.”<sup>47</sup>

Sandra White szerint a keresztény mítoszra való utalás, az archetípusok alkalmazása (mint akár a „végelszámolás” is az iménti idézetben) egy ilyen kontextusban arra szolgál, hogy elősegítse az efféle lemondáshoz szükséges tudatállapotot és létérzést: „a krisztusi áldozat keresztény hagyománya egy olyan közös referenciapontot kínál, ahonnan nézve az áldozat célját és jelentőségét mindenki megérti, részvétellel kíséri és elismeri”.<sup>48</sup>



Az ökológiai tematikájú filmekben az apokaliptikus narratíva mellett a megtérés-narratíva is gyakran előfordul, olykor mintegy metonimikusan tartalmazva azt a katasztrófa-forgatókönyvet, amely az „ébredés” (elvi) kontextusát adja. A *Kína szindróma* fiktív, ám realiztikus történetében például a (nukleáris) katasztrófa csak mint elvi lehetőség jelenik meg, amelynek közelsége váltja ki a főszereplő mérnök (Jack Lemmon) *pálfordulását*: a hibák leleplezése melletti elköteleződését és végül vértanúhalálát. Egészen más műfajban működteti ugyanezt a narratívát a *Blackfish* (rend. Gabriela Cowperthwaite, 2013) című dokumentumfilm, amely egy delfinidomár halála ügyét feltárni kívánó oknyomozó riportsorozat keretében az orkák fogságban tartása ellen emel szót. A film rendkívül meggyőzően tárja fel azokat a körülményeket és okokat, ami miatt a „balesetek” szükségszerűvé váltak. A megszólaló delfinidomárok mind tanúskodnak a haláleset ügyében, és egyszersmind *tanúbizonyoságot* is tesznek az állatfelszabadítás ügye mellett. Mint a bemutatott videókból kiderül, mindannyian a delfinbemutató szórákkoztató „iparágának” lelkes képviselői voltak, míg át nem látták, milyen ostoba és káros az a rendszer, amit segítenek fenntartani. Az ökológiai megtérés e történeteit tökéletesen zárja az a befejezés, melynek során a megszólaltatott gondozók szabad orkákat figyelnek a természetben, s az egyik tréner bevallja, az élmény hatására könnyek csorogtak a szeméből.

A film ügyes stratégiájának köszönhetően a tréner, akinek a halála adta a dokumentumfilm kiindulópontját, egy baleset figyelmetlen áldozatából mártírrá válik, a többi „megtért” idomár krisztusi „tanítójává” avanszál. Mindennek együttes hatására sokkal valószínűbb, hogy az emberek a delfinek ügye mellé állnak, mintha a film csak racionális érveket sorakoztatott volna fel az állatok fogvatartása ellen. A szabadon eresztett delfinek látványa a filmben a földi mennyország megvalósulásaként jelenik meg, ami itt több, mint a „jó” hiperbolikus színónímája: az idomárgyilkos orkák az üdvtörténeti struktúrának köszönhetően a Krisztust megfeszítő zsidókkal (azaz a még-meg-nem-tért emberiséggel) asszociálódnak, s így szabadságuk, amelyért a

megváltó „fizetett”, mindannyiunknak ugyanezt az üdvöt ígéri – már amennyiben tartjuk magunkat a „tanításhoz”.

## A klímaválság mint utalási keret

Nemcsak az üdvtörténeti narratíva, hanem egyes műfaji konvenciók is kitűnően alkalmasak rá, hogy strukturális alapot biztosítsanak a környezeti üzenet számára. A „zöld ezredvégiség” apokalipszis- és megváltás-víziói mellett a horror is megfelelő lehet ahhoz, hogy érzékletesen, sőt „zsigerig hatóan” közvetítse azt a mindennapi valóságunk mögött kísértő és egyszer majd előtörő *életveszélyt*, amit a folyamatos természetrombolás hozhat magával. Az Ingram könyvének előszavában röviden elemzett *Állatok napja* (*Day of the Animals*, rend. William Girdler, 1977) című horrorfilm egy efféle megközelítésben kifinomultabb és következetesebb alkotásnak mutatkozik, mint amilyennek Ingram tartja.<sup>49</sup> Kétségtelen, hogy a cselekmény, amelynek során az erdei állatok megtámadják az embereket, kiirtják egy kisváros szinte teljes lakosságát, és levadászzák a főszereplő turistacsapat legtöbb tagját, első pillantásra nem különbözik a horrorfilmek általános struktúrájától. Az, hogy misztikus szörnyek vagy pszichopata gyilkosok helyett tébolyult (vagy túl okos?) állatok a főszereplők, látszólag olyan változó, amely mit sem változtat a mélystruktúráján. Főleg, hogy messze nem is az első az ilyen filmek sorában. Ingram is csak amiatt tartja figyelemre méltónak a filmet, hogy a főcím előtti felirat egy valós tudományos felfedezéssel, a freongáz ózonlyukkeltő hatásával igazolja saját magát: az alkotók szerint a film azt mutatja meg, miféle eddig még nem ismert hatással lehet a megnövekedett UV-sugárzás az állatokra. Ingram szerint ez a felirat, bár figyelemre méltó mint a környezeti károkozás iránti feléledő érdeklődés bizonyítéka, egyszersmind annak is jó példája, miképp hiteltelenítődik vagy tűnik egyenesen paródiának a valós referencia azáltal, ha túl nagy marad a diszkrepancia a való világ tudományos eredményei és a filmbéli lehetséges világ fantaszti-