

FARKAS BOGLÁRKA ANGÉLA

TE KINEK AZ OLDALÁN ÁLLSZ?

(Poszt)antropocén science fiction filmek
a klímatrauma korában¹



**Ezért a sci-fi film
lényegében
a behelyettesítés
módszeréhez nyúl
akkor, amikor a nem
emberit hivatott
hangsúlyozni. Tehát egy
másik, nem emberi
lényből farag karaktert,
egy paradox módon
antropomorfizált
karaktert, akivel
a néző azonosulhat.**

Helen Shaw, az amerikai *New Yorker* színikritikusa megdöbbentő felismeréssel szembesült 2023 januárjában. A szerkesztőktől kiadott feladata eredendően az volt, hogy írjon egy beszámolót egy nemzetközi, kísérleti színház legjavát felvonultató színházi fesztiválról (*Under the Radar, New York*).² Shaw körbejárta a fesztivál kínálatát, és nemes egyszerűséggel arra jutott, hogy az általa látott előadások olyan világot vizionálnak, amelynek már nem része az emberi faj. Ennél is meghökentőbbnek vélte az előadások hangulatát, a belőlük áradó derűt. A markánsan ökokritikus színdarabok és performanszok szokatlan megoldást (egyben feloldozást) kínáltak a klímakrízis korában. Dramaturgiai logikájuk szerint a Földnek igenis van esélye a termékeny újrazedésre és a gyógyulásra, ehhez csak annyi kell, hogy mi, emberek, tűnjünk el végleg.

Az antropocén korban meg kell tanulnunk nem individuumként, hanem civilizációként meghalni³ – jelentette ki Roy Scranton 2015-ben, és a jelenből nézvést úgy tűnik, mintha a Shaw által látott előadások is éppen a végesség elfogadására szeretnék felkészíteni nézőiket. E tanulmány pedig abból a feltevésből indul ki, hogy a fent említett kísérleti színpadi produkciókat és a kortárs science fiction filmek egy szeletét meghatározó hasonlóság köti össze. Világaikban a *Homo sapiens* egyre inkább másodosztályú, lejárt szavatosságú entitás. Ezzel párhuzamosan a kortárs sci-fi filmben a karaktereket

illető szimpátia mérlege is megbillent. **Egyre gyakoribb, hogy nem emberi lényeknek drukkolunk a moziterem sötétjében, sőt vágyunk arra, hogy felülmúlják az emberi karaktereket.** Persze kiemelendő, hogy jelen tanulmány keretei között tendenciáról, semmint a műfajt alapjaiban megrengető paradigmaváltásról beszélünk. Más szóval, továbbra is akadnak vérmes űrlények és romlott robotok, amelyek nem vívhatják ki szimpátiánkat – ld. *A holnap határán* (Doug Liman, 2014), a *Prometheus* (Ridley Scott, 2012) vagy a *M3gan* (Gerard Johnstone, 2022) példáját.

Bevezetőként egyszersmind tisztáznunk kell azt, hogy miként határozzuk meg az antropocén fogalmát és ennek kapcsolatát a sci-fi műfajával. Eugene F. Stoermer ökológus ugyan már az 1980-as évek elején „aktiválta” a fogalmat, széles körű elterjedésére még az ezredfordulóiig várni kellett – ekkor indítványozta Stoermer és Paul Crutzen meteorológus-légkörkémikus a fogalom felvételét a nemzetközi geoszféra-bioszféra programba.⁴ Stoermer értelmezésében az antropocén egy új földtörténeti korszak, amelyet az ember Földbolygóra kifejtett hatása határoz meg. Az antropocént megelőző holocén korszakban is – ami alatt nagy vonalakban az elmúlt 12 000 évet értjük – jelen volt a *Homo sapiens*, de anélkül, hogy a Föld ökoszisztémájára radikálisan kihatott volna. Az antropocénban éppen ez a hatás kulcsfontosságú, bár napjainkban is tudományos viták táptalaját képezi az, hogy pontosan mikor kezdődött el ez az új földtörténeti korszak. A legelterjedtebb nézet szerint (ezt osztja Stoermer is) az antropocén origója az ipari forradalom idejére, a 18. századra tehető.⁵

Az elmúlt bő két évtizedben az antropocén olyan interdiszciplináris fogalomná nőtte ki magát, amely alkalmazhatóvá vált nemcsak a természettudósok, hanem a humán területen tevékenykedő kutatók számára is. Másrészt azáltal, hogy az antropocén már önmeghatározásában felvállalja az ember Földre gyakorolt hatását, egyszersmind a klímakrízis szólamaait sűrítetheti magába. Az antropocén így lett napjaink megkerülhetetlen fókuszfogalma, amely a természet és az emberi kultúra között feszülő destabilizált viszonyra, valamint ennek kihívásaira hívja fel a figyelmet.⁶

Esetünkben az antropocén legrelevánsabb jegye az általa felvetett hangsúlyeltolódásban keresendő. Narratológusi eszköztárból merítve olyan történetként definiálhatnánk az antropocént, amelynek legfajsúlyosabb szereplője immár nem az ember. Traumakutatói perspektívából pedig a következőképpen árnyalhatnánk meghatározásunkat: az antropocén egy új típusú trauma narratívája, a klímatraumával való szembesülés színtere, amely az áldozatnak (legyen az maga a Föld vagy ember) ad hangot. Megjegyzendő, hogy a klímatrauma fogalmát Zhiwa Woodbury értelmezésében használom, aki szerint a klímatrauma nem illeszthető bele a traumakutatás egyetlen korábbi kategóriájába sem (ld. kulturális trauma), mert az már *önmagában* új kategóriát jelöl.⁷ Érvelésének központjában az a megállapítás áll, miszerint a klímatrauma az első olyan traumaforma, amely vitathatatlanul globális, és minden emberre, az emberi fajra hat ki, egyszerre pozicionálva elkövetőként és áldozatként a *Homo sapiens*-t.⁸

Az antropocén perspektívát, amelyhez a fent tárgyalt klímatrauma is hozzátartozik, a *cli-fik* – klímakrízist tematizáló fikciós művek – és a gyakran ökokritikus *sci-fik* örökítik át a (tömeg)kultúra vérkeringésébe, utóbbiak képezik e tanulmány filmes korpuszát. Esélyes, hogy az antropocén „fikciós lefordításának” legkomolyabb kihívása kivonni az embert és/vagy destabilizálni az ember központi helyét az elbeszélés terében. Karakter nélkül narratíva sincs, bár – ahogy azt későbbi példáink is szemléltetni fogják – egy karakternek nem feltétlenül szükséges embernek lennie, már ami a történet belső logikáját illeti.

Imagining Geological Agency: Storytelling in the Anthropocene című tanulmányában Alexa Weik von Mossner azt vizsgálja, hogy miként jelenik meg az antropocén a történetmesélésben. Meggyőződése, hogy a történetmesélés segíthet a befogadónak abban, hogy megértse: az ember hatással bíró geofizikai erőként van jelen a Föld életében.⁹ E reprezentáció egyik kihívása, hogy a geofizikai folyamatok emberi léptékben nehezen kifejezhetőek, ellenben a sci-fi kihelyezett jövő ideje részben megoldást nyújthat azáltal, hogy megmutatja ezen folyamatok egy-egy drámaian kiélezett lehetséges végpontját. Arra vonatkozólag, hogy miként nyer formát az antropocén a fikciós művekben, Adam Traxler a cli-fi irodalmat hozva példaként kiemeli, hogy ezekben a művekben egyre gyakrabban nem emberi tényezők formálják a narratívát.¹⁰

A kortárs sci-fi film az antropocén cli-fi irodalom szemléletmódját – értendő ezalatt az ember lefokozása vagy háttérbe szorítása – ugyan átveszi, a *nem emberi* komponens beiktatását máshogyan közelíti meg. A természetet és a klímát „világépítő,” fikciós világot magyarázó erővel vértézi fel, de alapvetően továbbra is passzivitásra kényszeríti. Még nem érett meg arra a fősodor nagy költségvetésű sci-fije, hogy a természetből faragjon szereplőt,¹¹ a kasszasikereknek így jelenleg *értő-érző* karakterekre van szükségük. Ezért a sci-fi film lényegében a behelyettesítés módszeréhez nyúl akkor, amikor a nem emberit hivatott hangsúlyozni. Tehát egy másik, nem emberi lényből farag karaktert, egy paradox módon antropomorfizált karaktert, akivel a néző azonosulhat.

A 21. századi filmtörténet egyik legnagyobb sikere volt James Cameron 2009-es sci-fije, az *Avatar*, amely kilenc éven át a legnagyobb bevételt elért mozifilm címével is büszkélkedhetett. Cameron rendezése eredendően a 3D-technikával készített fényképezése miatt vált megkerülhetetlen moziélménnyé, de a spektakuláris túl egy valóban gazdag filmszöveget bontakozik ki benne. Az *Avatar* jövője 2154-be repít minket, egy olyan korba, amikor a Földnek már nincs kiaknázzható nyersanyaga. A jövő embere ellenben nem csügged, mert a távoli Pandóra holdjában megtalálja az ipari kitermelés újabb helyszínét. Az üzleti terv szépséghibája, hogy Pandórának őslakosai is vannak – kék bőrű, természettel harmóniában élő na'vik –, akik készen állnak harcolni az emberek ellen bioszférájuk, otthonuk védelméért. A forgatókönyv alapszituációja nemcsak ökokritikus, de a posztkolonialista szemléletet is tükrözi azáltal, hogy párhuzamot von a na'vi őslakosok és történelmünk őslakosai (ld. amerikai indiánok, ausztrál őslakosok) között.

Az *Avatar* egyik legfontosabb narratív motívumaként a *határátlépés aktusát* jelölhetnénk meg. A történet „sci-fije” éppen abban nyilvánul meg, hogy a kolonizáló ember képes arra, hogy a leigázandó faj bőrébe bújjon – a szó legszorosabb értelmében. A végtagbénulástól szenvedő tengerészgyalogos, Jake Sully (Sam Worthington) avatárként esélyt kap arra, hogy egészséges na'vi testben ébredjen újra. Karakterbéli fejlődéstörténete pedig lényegében arról szól, hogy megtanul másik fajként létezni. A tanulás ideje alatt újabb nyelvi, kulturális és spirituális határátlépéseknek veti alá magát. Az asszimilációs folyamat legkritikusabb pontján saját emberi identitását tagadja meg azért, hogy köztiszteletben álló na'vi váljék belőle. Túl Sully asszimilációs folyamatán, az *Avatarban* nem is kérdés, hogy kikkel szimpatizálunk: mindazokat, akik a na'vik ügyéért harcolnak (legyen őslakos vagy ember) *jóként* dekódolunk, míg az erőszakos és haszonelvű emberi szereplőket elítéljük.

A 2009-es *Avatar* tehát a határátlépések filmje, legyen szó Sully „fajváltásáról” vagy a szimpátiacseréről – a na'vik javára, az emberi faj kárára. A történet

2022-es folytatása, a szintén Cameron rendezte *Avatar: A víz útja* továbbra is ökokritikus (ld. a Tulkun-bálnák mézszárlását), narratíváját pedig ismételten érdemes a határátlépés fogalmán keresztül megközelíteni. Az ún. avatártechnológia (emberi testből a na'vi testbe való utazás) ezúttal kimondottan a rosszakarók hadászati eszköze. Mindazonáltal a második rész eleve adottnak tekinti, hogy a néző a természetet tisztelő na'vik és nem a vadkapitalista emberek oldalán áll – ergo *A víz útjában* a szimpátiacsereére vonatkozó határátlépés már *elvégeztetett*. Mindezt a két film hivatalos filmplakátja is szemléletesen tükrözi. Míg a 2009-es film plakátján egy emberi (Sully) és egy na'vi (Neytiri) karaktert figyelhetünk meg, addig a 2022-es filmplakáton kizárólag na'vi karaktereket látunk, abszolút alulreprezentálva a történet emberi szereplőit.

A szimpátiacsere folyamata még átütőbb a *Szárnyas fejedelmű* szerény, két nagyjátékfilmből álló mikrokozmoszában.¹² Ridley Scott cyberpunk klasszikusa, a *Szárnyas fejedelmű* (*Blade Runner*, 1982) és Denis Villeneuve ambiciózus folytatása, a *Szárnyas fejedelmű 2049* (*Blade Runner 2049*) között 35 év telt el, ami lehetővé teszi, hogy távlati perspektívából szemléltessük az antropocén szemléletmód megerősödését. A *Szárnyas fejedelmű*¹³ képzelt jövőjében, 2019-ben, az emberiség szerencsésebb fele *off-world* (Földön kívüli) kolóniákban él, míg az itt maradtak egy gépesített, természet nélküli disztópiában álmodoznak egy élhetőbb világról. A távoli kolóniák „piszkos munkáját” replikánsokkal – mesterségesen gyártott szuperemberekkel – végeztetik el, míg a Földön tevékenykedő fejedelmű, Rick Deckard (Harrison Ford) feladata, hogy a megszökött, engedetlen replikánsokat kiiktassa. Neo-noir lévén a *Szárnyas fejedelmű* világában a szereplők megítélésében nagy szerepet játszik az ambiguitás. Főhősünk, Deckard egy kiábrándult, megkérdőjelezhető munkamorállal rendelkező figura – ennek ellenére bízunk abban, hogy megtalálja az emberekre veszélyes replikánsokat.

A noir jegyében vászonra kerülő ambiguitás a replikánsok reprezentálásán is nyomot hagy. Noha az alapszituáció eredendően ellenségként identifikálja őket, Scott rendezése fokozatosan rávilágít arra, hogy értő-érző lényekről van szó – kétségbe vonva az ember és replikáns megkülönböztetésére alkalmazott Voight-Kampff-tesztet. A *femme fatale* ikonográfiáját megtestesítő Rachael, aki replikáns léte embernek képzelet magát, azért is kulcsfontosságú szereplő, mert identitás-zavara e fiktív világ bizonytalanságáról árulkodik. Ahogy a legjobb detektívtörténetekben, úgy válik Scott filmjében is minden szereplő gyanússá: ember, nemlét replikáns áll velünk szemben? Ez az ambiguitás és bizonytalanság teszi lehetetlenné a néző számára azt, hogy elítélje a replikánsokat.

A replikánsok iránt érzett „vegytisztá” empátiát a film dramaturgiai csúcspontja hozza magával. Deckard, az emberként azonosított üldöző és Roy (Rutger Hauer), az üldözött replikáns párharca tárul elénk ebben a jelenetben. A sci-fi történet egyik legbátrabb gesztusa az, hogy ebben a harcban az emberi komponens egyértelműen alulmarad. Roy krisztusi megbocsátást tanúsítva menti meg emberi üldözőjét, hogy aztán monológban vallja meg előtte a replikánslét minden kínját és csodáját. Roy – ahogy a többi Nexus-6 típusú replikáns – lejáratí dátummal teremtett: létezése mindössze négy évre korlátozódik. A hosszabb élettartamért lázadó Roy utolsó perceiben feladja a harcot, és elfogadja halandóságát. A szemünk előtt válik léte nemlétté, meghatóan *emberi* tapasztalatai pedig olyan titokká, amit többé sohasem bogozzhatunk ki.

Az 1982-es *Szárnyas fejedelmű* nyilván nem kortárs science fiction film, azonban a rá való reflexiót nemcsak a 2017-es folytatás teszi elengedhetlenné,

hanem az emberi faj felsőbbrendűségét elbizonytalanító szemléletmódja, amely egyszersemind legitimizálja helyét az antropocén diskurzusban.

A 2049-ben játszódó folytatásnak immár a főhőse is replikáns. K (Ryan Gosling) Deckard figurájához hasonlóan szárnyas fejedő, ami kifejezetten morbid munkakör, hiszen „sajátjainak” hódérja. Ahogy Rachael az 1982-es filmben, úgy a 2017-es folytatásban K kerül identitáskrizisbe. A történet tétje, hogy K megtalálja az egyetlen ismert ember-replikáns hibridet – az első olyan lényt, akit *szültek* és nem *gyártottak*. A nyomozásba belegabalyodó K – engedve az interpretálás csábításának – maga is elhiszi, hogy önmagát keresi, hogy ő a kiválasztott. Tragédiája, hogy *csak* replikáns. Vele együtt a nézőt is félrevezeti Villeneuve rendezése, ismételtén rámutatva a karakterek besorolását nehezítő ambiguitásra.

A *Szárnyas fejedő 2049* tehát tudatosan átvesz elődjétől narratív motívumokat, mindazonáltal világa radikális hangsúlyeltolódásról is tanúskodik. Míg Scott rendezésében a replikáns, a *nem emberi*, számszerűen alulreprezentált volt, Villeneuve-nél inkább az a kérdés, hogy egyáltalán ki nem szintetikus? A 2049-ből már kihalt az a Homo sapiens, amit ma ismerünk. A főszereplő replikáns, szerelme egy holografikus MI, felettese „replikánsmódra” viselkedő ember, a főellenség pedig egy augmentált szuperember, aki vakságát drónszemekkel kompenzálja – a görög mitológia sokszemű óriását, Argoszt idézve.¹⁴ A karaktereken túl az ember-nem ember közötti szimpátiacsere hordozója nyilván a 2049 cselekménye, amelynek hátterében a replikánsok ember elleni lázadása bontakozik ki. A forradalom ügyének szimbóluma pedig értelemszerűen az a karakter, akit ember nemzett, és replikáns hozott a világra. Születni emberi dolog – vallják az úgy zászlóvivői, a faji egyenlőség jegyében.

Az *Avatar*- és a *Szárnyas fejedő*-univerzum az antropocén perspektíva hangsúlyos láthatósággal rendelkező filmjei, hiszen olyan nagy költségvetésű produkciók, amelyek a nagyközönség előtt is ismertek. Az antropocén szemlélet ellenben a kis költségvetésű, „csendesebb” sci-fikben egyaránt kitapintható.

A Kogonada szerzői filmeként készült *Búcsú Yangtól* (*After Yang*, 2021) kis léptékben, családi közegben konceptualizált sci-fi, amely alapvetően a gyászt – az elfogadás és a feldolgozás folyamatát – tematizálja. Ami az antropocén diskurzusban relevánssá teszi, hogy a *Búcsú Yangtól* emberi szereplői – apa, anya és örökbe fogadott gyermekük – Yangot (Justin H. Min) gyászolja, a robotot, akit családtagként szerettek, de egy technikai meghibásodás folytán többé nem lehet közöttük. Kogonada filmjében egyértelműen Yangon van a dramaturgiai hangsúly, dacára annak, hogy javarészt flashback jelenetekben jelenik meg. A robot audiovizuálisan tárolt emlékeinek és ártalmatlan titkainak feltárása érzékeny, empatikus figurát rajzol ki előttünk, akit ugyanolyan illékony személyiségként azonosíthatunk, mint bármelyik hús-vér embert. Ráébredünk arra, hogy e család Yangnak köszönhette egyensúlyát. Ha kellett testvér volt, ha kellett szülő, és ezen emberi szerepeket valójában következetesebben is teljesítette embertársainál.

Jonathan Glazer *A felszín alatt* (*Under the Skin*, 2013) című filmjében a nem emberivel való szimpátia megdőbbszerűen szubverzív formát ölt. A történet főszereplője a Nő (Scarlett Johansson), aki valójában egy női testbe bújt idegen életforma. A csinos testben lakozó úrlény kegyetlen *femme fatale*-ként csábít el gyanútlan férfiakat, majd olyan absztrakt térbe vezeti őket, amely szó szerint megemészti áldozatait. Azonban idővel a Nő egyre fogékonyabbá, érzékenyebbé válik az őt körülvevő világra. Nem öl többé, hanem csak tapasztal, megfigyel. Emberivé szeretne válni, a néző pedig vele tart felfedezése során, és szorít neki,

mert furcsamód azonosulni tud vele – a ráaggatott nemi sztereotípiák súlyával vagy éppen kirekesztettségével.

Külön tanulmányt érdemelne, hogy az élő szereplős sci-fiken túl hogyan mutatkozik meg az antropocén a sci-fi elemeket tartalmazó animációkban – ld. a *Szuper haver* (*The Iron Giant*, Brad Bird, 1999); *Wall-E* (*Wall-E*, Andrew Stanton, 2008); *Hős6os* (*Big Hero 6*, Chris Williams – Don Hall, 2014) példáját – amelyekben a robot a „tökéletes barát” képében jelenik meg. Csupán a felsorolás is szemlélteti, hogy napjainkban a gyermekvilág ugyanúgy szemtanújává válik annak a hangsúlyváltásnak, ami az antropocént meghatározza.

Ha az antropocén egyrészt az ember Földre gyakorolt (káros) hatását, másrészt az emberi faj hegemoniájának megtörését jelzi, mit hozhat majd a posztantropocén kor? E tanulmány példái alapján talán egy embernél emberibb lényt. Láthatuk, hogy az emberi-nem emberi karakterek közötti szimpátiacsere valójában antropomorfizálást jelent. A na'vik, a replikánsok vagy a robotok olyan pozitív jegyek képviselői, amelyek a 21. század emberéből – a klímatrauma korában – eltűnni látszanak. Legyen szó a természettel való harmonikus viszonyról, empátiáról vagy szabadságvágyról, a kortárs sci-fiben a *nem emberi* egyre gyakrabban azt mutatja meg, ami – ezen narratívák szerint – fajunkból már hiányzik. Így szórakozunk mi a kortárs sci-fi csodálatos látványvilágán és történetein – félig eltemetve, popcorn után nyúlva, örökké a legemberibb karaktereknek drukkolva.

■ JEGYZETEK

1. *Kulturális traumák kortárs európai kis nemzeti mozikban* (Ezt a munkát a PN-III-P1-1.1-TE-2021-0613, PNCDI III számú projekt révén a Kutatási, Innovációs és Digitizációs Minisztérium és a CNCS-UEFISCDI támogatta).
2. Helen Shaw: *New York's Theatre Festivals Imagine a World After Mankind*. New Yorker, 2023. január 17. web: <https://www.newyorker.com/culture/the-theatre/new-yorks-theatre-festivals-imagine-a-world-after-mankind> (2023. 05. 16)
3. Roy Scranton: *Learning to Die in the Anthropocene: Reflections on the End of a Civilization*. City Lights, San Francisco, CA, 2015. 21.
4. A. Milner – Jr. Burgmann – R. Davidson – S. Cousin: *Ice, fire and flood: Science fiction and the Anthropocene*. Thesis Eleven, 2015. 1–16. web: <https://doi.org/10.1177/0725513615592993> (2023.05.16).
5. Uo. 7.
6. Pieter Vermeulen: *Future readers: narrating the human in the Anthropocene*. Textual Practice, 2017/5. 867–885. <http://dx.doi.org/10.1080/0950236X.2017.1323459> (2023. 05. 16).
7. Zhiwa Woodbury: *Climate Trauma: Toward a New Taxonomy of Trauma*. Ecopsychology, Vol. 11, No. 1, March 2019. 1–8. <https://doi.org/10.1089/eco.2018.0021> (2023. 05. 16).
8. Uo. 4.
9. Alexa Weik von Mossner: *Imagining Geological Agency: Storytelling in the Anthropocene*. RCC Perspectives, No. 2, Whose Anthropocene? Revisiting Dipesh Chakrabarty's "Four Theses", 2016. 83–88. https://www.researchgate.net/publication/296705217_Imagining_Geological_Agency_Storytelling_in_the_Anthropocene (2023. 05. 16).
10. Adam Trexler: *Anthropocene Fictions: The Novel in a Time of Climate Change*. University of Virginia Press, Charlottesville, 2015. 16.
11. Alex Garland *Expedíció (Annihilation)*, (2018) című sci-fije volt ehhez a legközelebb, de a film megbukott a mozikasszáknál.
12. A *Szárnyas fejedelmű 2049* bemutatóját több élő szereplős és animációs rövidfilm keretezte, amelyek tovább árnyalják a *Blade Runner*-univerzumot: *Black Out 2022* (Shinichiro Watanabe, 2017); *2036: Nexus Dawn* (Luke Scott, 2017), *2048: Nowhere to Run* (Luke Scott, 2017).
13. A film Philip K. Dick *Álmodnak-e az androidok elektromos bárányokkal?* című regényének adaptációja (*Do Androids Dream of Electric Sheep?*, Doubleday, Garden City: N. Y., 1968).
14. Nigel Shadbolt – Paul Smart (2020): *The Eyes of God*. In: Timothy Shanahan – Paul Smart (szerk.): *Blade Runner 2049: A Philosophical Exploration*. Routledge, London, 2019. 213.