Benczik Vera

A város romjai: New York (poszt)apokaliptikus látlelete 9/11 után

Absztrakt

A (poszt)apokaliptikus narratívák sajátos térkezelésében központi helyet kap a városi tér pusztulása, különös tekintettel azokra az ikonikus építményekre, melyeket Kevin Lynch jelzőpontoknak hív. A kataklizma okozta rombolás, az urbánus környezet erőszakos átalakulása – hol kietlen sivataggá, hol romantikus rommá – a befogadón keresztül összetett dialógusba lép a jelen ép térbeli alakzataival, és ez a térvisszhang inherens része a (poszt)apokaliptikus narratívák hatásmechanizmusának.

A 20. század végére évszázados múltra visszatekintő műfaj kiterjed sémarendszerrel rendelkezett, és bár egyik alapvető funkciója a kollektív félelmek kivetítése, a kollektív trauma megjelenítése volt, látványos ikonográfiája elsősorban a tömegszórakoztatást szolgálta. A tanulmány azt vizsgálja, hogy milyen hatással volt a műfajra a 2001. szeptember 11-i terrortámadás és annak utóhatása, mely során a valós történelmi esemény és a fiktív szórakoztató műfaj ikonográfiája és vizuális retorikája átfedésbe került. Az elemzés középpontjában az a két film áll – Legenda vagyok (2007) és Cloverfield (2008) – mely 9/11 után leglátványosabban törte meg a lerombolt New York-hoz kapcsolódó tabut.

Szerző

Benczik Vera az Eötvös Loránd Tudományegyetem Amerikanisztika Tanszékén tanít amerikai és kanadai irodalmat és kultúrát. Kutatási területei a science fiction – különös tekintettel a (poszt)apokaliptikus SF térhasználatára –, Margaret Atwood munkássága, és a populáris kultúra különböző vetületei.

Benczik Vera

A város romjai: New York (poszt)apokaliptikus látlelete 9/11 után

A science fiction – a továbbiakban SF – 19. századi térnyerése óta a műfaj egyik kedvelt témája az emberiség pusztulása volt, mely főképp a második világháború után, az atomfegyverek hirosimai és nagaszaki bevetésével került előtérbe, és vált az egyik domináns témává a zsáneren belül. Ezek a narratívák, akár nyomtatott, akár filmes szövegekről van szó, bizonyos közös tulajdonságokkal rendelkeznek: szerepel bennük egy kataklizmikus esemény, melynek következtében az emberiség java része elpusztul; mindegyik valamilyen kollektív traumát – ember okozta vagy természeti katasztrófát, vagy valamilyen földönkívüli veszélyt – verbalizál vagy vizualizál, és a katasztrófa mértékétől függően a túlélők szembenézési taktikáival is foglalkozik.

A szövegcsoportot apokaliptikus vagy (poszt)apokaliptikus SF-nek hívják, mely terminológiai főhajtás a Jelenések Könyvének emberi *eszkaton*ja, végpontja előtt. De ahogy Mick Broderick nagyon helyesen megjegyzi, az abszolút történelmi végpont előtti tanúságtétel helyett ezek a szövegek gyakran azt taglalják, hogyan lehet „túlélni az Armageddont” [1]: tanulmányában a nukleáris katasztrófát középpontba állító (poszt)apokaliptikus filmek kapcsán megjegyzi, hogy „a nukleáris Armageddon vízióinak domináns diszkurzív módusza a túlélés” (Broderick 1993: 362). James Berger a műfajnak szentelt monográfiájában szintén kitér a paradoxon problematikájára: „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)

A jelen esszé röviden feltérképezi a (poszt)apokaliptikus szövegek térkezelését, majd azokra a 2001. szeptember 11. utáni filmekre koncentrál, melyek a kataklizmát és utóéletét New Yorkba helyezik; a fókusz a fiktív katasztrófa és a valós történelmi trauma ikonográfiai halmazainak metszete, és ezen együttállás hatása az urbánus tér filmbéli pusztulásának megjelenítésére, főképp Manhattan esetében, illetve hogy a történelmi trauma narratívája miképpen lép kölcsönhatásba a városi pusztulást szórakoztatásként használó médium narratív mechanizmusaival.

A tág értelemben vett apokaliptikus és posztapokaliptikus narratívák a biblikus kultúrkörön keresztül régtől részesei a nyugati civilizáció mitológiai kánonjának. Gondolok itt Szodoma és Gomorra, de főképp a biblikus Özönvíz történetére, mely az ókori Közel-Kelet kollektív kulturális emlékezetében már az i.e. 3. évezred írásos emlékeiben felbukkan. Az özönvíz-történet legkorábbi fennmaradt töredéke az i.e. 17. századból, Nippur városából származik (Jacobsen 1982: 513), és nem egyedülálló a globális katasztrófát vizionáló mezopotámiai szövegek sorában. Az egyik

legismertebb történet az „Átok Agade fölött”, mely az i.e. 3. évezredi mezopotámiai urbánus központ pusztulását írja le, miután uralkodója, Narám-szín – aki valós történelmi személy volt – lerombolja Enlil [2] templomát Nippurban, és így magára vonja a főisten haragját. A narratíva személetesen mutatja be az urbánus tér rommá válását:

> Palotádban, mely a szív boldogságáért épült,
>
> lakjék a szív rettegése;
>
> a puszta felől, a kihalt földről
>
> hallatsszék ártó szörnyek üvöltése;
>
> hízlaló istállódban, melyet folyton tisztogattak,
>
> omladékdombi rókák farka sepregessen!
>
> Városkapudban, mely az egész Országnak készült,
>
> kuvik rakjon fészket, a baljós madár;
>
> városodban, ahol a táncdob alvást nem engedett,
>
> ahol a szívükben boldog emberek le sem feküdtek,
>
> Nanna [3] marhái, a karámokat megtöltők,
>
> úgy bőgjenek, mintha a pusztán,
>
> a kihalt földön széllednének el!
>
> Gátjaidat, melyekről a folyóban hajót vontattak,
>
> magas fű nője be;
>
> karaványútjaid, miket kerekek vágtak,
>
> dudvát, gazt neveljenek! (Komoróczy 1983: 255-256.)

A totális emberi pusztulását már e korai időszakban is a lerombolt urbánus környezet képi világával fogták meg, és ez az ikonográfiai nyelvezet korszakokon, kultúrákon, mitológiákon, vallásokon és műfajokon át egybekapcsolja a város pusztulását a civilizáció és az emberiség alkonyával. A fent idézett többezer éves sumer szöveg nagy vonalakban ugyanazt az ikonográfiai sémát használja, melyet a 19. századtól előszeretettel alkalmazott az SF, és melyek a 20. század filmművészetének vizuális városi pusztításorgiáiban teljesedtek ki (ld. Yablon 2004 és Page 2008).

The Image of the City című klasszikus művében Kevin Lynch az urbánus tér mechanizmusait vizsgálva öt különböző formációra osztja a várost: *útvonal*akra, *szél*ekre, *körzet*ekre, *csomópont*okra és *jelzőpont*okra (Lynch 1960: 46; a terminusok fordítása Lukovich 2001: 64-65 nyomán), és ezek

együtthatása szabja meg az urbánus tér használóinak navigációs stratégiáit. Jelen tanulmány szempontjából a jelzőpontok a legfontosabb térképzetek, ezek Lynch meghatározásában „referenciapontok…[melyek] sok helyről és távolságból, alacsonyabb elemek fölött is látszanak, és radiális referenciaként lehet őket használni". (Lynch 1960: 81) Kitér arra, hogy ezek a struktúrák „feneketlenek, különös lebegő kvalitással bírnak …uralják az általános várossziluettet, de az aljuk helye és identitása semmiképp sem annyira fontos, mint a tetejüké." (Lynch 1960: 81) Lynch megállapításai Boston nevezetes építészeti tereptárgyairól érvényesek a legtöbb más nagyvárosi formációra és reprezentációs jelenlétükre a tágabb kulturális emlékezetben. Edward Casey megállapítja, hogy „[a]z épületek a hely akkulturációjának legvilágosabb példái közt vannak. Az épület egy helybe sűríti a kultúrát." (Casey 1993: 32) A távoli jelzőpontok orientációs aspektusukon messze túlmutató szimbolikával bírnak; a város esszenciájának megtestesítői, és nem csak térbeli viszonylatban, hanem abból kiragadva, a topográfiai kontextusuk nélkül is állhatnak urbánus közegük jelölőjeként: az Eiffel-torony Párizst, a Tower Londont és az Empire State Building New Yorkot hívja be azonnal a szemlélő elméjében.



A Brooklyn-híd romjai (Colliers Magazine, 1950)

Így a (poszt)apokaliptikus térben felbukkanó ikonikus, gyakran romos, diszfunkcionális jelzőpontokban ott kísért a letűnt, funkcionális város, és azon túl az urbánus lét által jelképezett emberi civilizáció egésze. Amikor a főszereplő George Taylor (Charlton Heston) összeomlik a *Majmok bolygója* (Planet of the Apes. Franklin J. Schaffner, 1968) utolsó, ikonikus jelenetében, miután rábukkan a Szabadság-szobor csonkolt maradványaira, akkor nem az ikonikus jelzőpont pusztulását siratja, hanem azt, amit szimbolizál: múltjának, kulturális közegének, az emberiség és önmaga pusztulását. Győzelme a távoli bolygó majom-civilizációja fölött vereségbe fordul, amikor az elidegenített távoli térben hirtelen a kísértetiesen ismerős otthon köszön vissza. Az évszázados távollét után megváltozott otthonukba idegenként visszatérő mesehősökkel ellentétben George Taylor nem omlik porrá, de jól láthatóan traumatikus élmény számára is, amikor beazonosítja pozíciójának pontos térbeli koordinátáit.



Majmok bolygója (Planet of the Apes. Franklin J. Schaffner, 1968)

A romos jelzőpontok kitartóan kapcsolják össze az elpusztult jövőt a jelen működő topográfiájával úgy, hogy a befogadón keresztül szintópiává – térbeli együttállássá – kapcsoldódik az azonos tér-, de eltérő időkoordinátákkal rendelkező két hely. Ez az általam térvisszhangnak nevezett jelenség abból áll, hogy a befogadó által projektált jelen működő architektúrája dialógusba lép a narratíva lerombolt urbánus terével (bővebben ld. Benczik 2013). Ezek a jövőképek a térvisszhang miatt általában az utópia-disztópia dichotómia mentén építkeznek. Vagy a múltat – a befogadó jelenét – konstruálják meg utópiaként, vagy saját negatív világképükbe építenek egy pasztorális szintet, melynek következtében a rendszernek egyensúlyoznia kell a menny-pokol szimultán létezésének paradoxonján. Az ismerős tér átalakítása-átalakulása inherens része a (poszt)apokaliptikus narratíváknak, mely gyakran a fizikai környezet lerombolásában testesül meg. Dinamikája kettős célt kell hogy szolgáljon: egyfelől radikális változást kell eredményeznie a városképben, ugyanakkor jelen van egy konzerváló törekvés is, elég hűnek kell maradnia az eredeti urbánus térhez, hogy vizuálisan meg tudja idézni a hiányban az ép városkép szellemét, hiszen ebben rejlik az térvisszhang ereje: a jelenlét és hiány kettőssége, a befogadói jelen halott múlttá való átírása, az építészeti pusztulás egybefonódása az organikus elmúlással, mely az élő, jelen idejű befogadót a nosztalgiával terhes múlt halottjává változtatja, és ennek a folyamatnak a hatása a nézőre vagy olvasóra teszi ki a jelenség egyik legérdekesebb hatásmechanizmusát.

A film mint vizuális műfaj optimális környezetet biztosít a tér destruktív átalakításának megjelenítésére: a *Terminátor 2. – Az ítélet napja* (Terminator 2: Judgement Day. James Cameron, 1991) ikonikus játszótér-jelenetében Sarah Connor álom-látomásban szemtanúja annak, amikor a termonukleáris apokalipszis átokföldjévé változtatja a gyermekkor utópikus terét. Ez a jelenet jól példázza a város pusztulásának szimbolikus jelentését: a nyitóképsor Sarah Connort mutatja, amint egy játszótér drótkerítéséhez megy, mögötte a gyermeki idill egyik jelenete, és az anyukák közt meglátja saját magát is. A háttérben Los Angeles jól felismerhető városképe, jelzőpontjai, és így rögtön létre is jön a közeli emberi test és a távoli architektúra közti kapcsolat, melynek külön hangsúlyt ad az ismert épületsor előtt hintázó kislány alakja. Ahogy a bomba tűzvihara pusztulást hoz a városra, először az ikonikus épületeket rombolja le, majd a játszótér addigra mumifikált áldozatait szedi atomjaira, és csak a kerítésbe kapaszkodó tehetetlen (befogadó) Sarah Connor csontváza marad meg mementóként.



Terminátor 2. – Az ítélet napja (Terminator 2: Judgement Day. James Cameron, 1991)

Ez az egy jelenet kiválóan sűríti magába az apokaliptikus vizuális retorika működési mechanizmusait: Sarah Connor egyrészt a befogadó helyzetének minden magányával és tehetetlenségével kell hogy szembenézzen a látvány okozta traumával, bár a passzív szemlélőt és a katasztrófát a vászon hermetikusan elválasztja egymástól, itt viszont a drótkerítés egyfajta porózus vászonként átengedi a pusztító erőt. Szekvencialitásában jeleníti meg a térvisszhang jelenségét, hiszen Sarah és rajta keresztül a néző a funkcionális, utópisztikus jelen tér disztópikus jövővé alakulásának szemtanújaként nézi végig a pusztulást. Mind fölött azonban az emberi test és az épített környezet egymásra vetítésével a város rommá válása egyben az emberi élet végét is jelöli. És bár ez a jelenet vizuális hasonlatként minden borzalmában megjeleníti a test/épület konstellációt, számos (poszt)apokaliptikus film csupán metaforikusan utal a kapcsolatra, az épített környezet testté válik. Talán ez az egyik forrása a (poszt)apokaliptikus narratívák okozta feszültségnek, hiszen a város pusztulását a néző kiterjeszti az emberi faj és az időeltolódás miatt a saját halálára is.

De a globális pusztítás keltette érzelmek komplexitása és ambivalenciája messze túlmutat az egyszerű horroron, hiszen a nézőkben a rombolás örömérzetet is kelt, ahogy Susan Sontag már 1965-ben megállapította *A pusztulás képei* című, máig időszerű tanulmányában, melyben a katasztrófafilmekkel kapcsolatban boncolgatta a pusztítás esztétikáját. Megállapította, hogy ezek a filmek a hátborzongató szórakoztatáson túl egyfajta magasztosságot is hordoznak ikonográfiájukban. Ezek a kataklizmikus víziók mindig saját koruk kollektív szorongásainak projekciói – a millenarista félelmek, a hidegháborús paranoia vagy a 80-as évek germofóbiája mind tükröződik a mozivásznon, ugyanakkor a szórakoztatóipar termékeiként kiszolgálják a közönség igényét a pusztulás és az enyészet fétisének megélésére. A romos épített környezet vizuális reprezentációit közkeletűen „rompornónak” (ruin porn; De Silva 2014) nevezik, utalva a romokban rejlő vonzerőre és az örömérzetbe vegyülő lelkiismeret-furdalásra. Az öröm érzését eleve az teszi lehetővé, hogy a befogadó nézőként a narratíván kívülről, biztonságból szemléli a pusztulást, és így a túlélő pozíciójába is helyezkedhet, mely központi nézőpont a műfaj szempontjából, ahogy fentebb említem Broderick kapcsán.

A szórakoztató és a társadalmi önreflexiós, projekciós funkción túl James Berger *After the End* (A vég után) című könyvében azzal érvel, hogy a (poszt)apokaliptikus narratívák olyan szimbolikus

nyelvet kínálhatnak, mely lehetővé teszi más, valós történelmi vagy személyes traumák reprezentációját, „a trauma ütötte hiány feltöltését". (Berger 1999: 28) Az empirikus valósághoz való közelségük és ezzel egyidejű elidegenítettségük révén a (poszt)apokaliptikus szövegek lehetővé teszik a II. világháborúhoz vagy a holokauszthoz hasonló kollektív traumák megjelenítését. A 20. század végére sematikussá vált pusztítás-formula a rituális ismétlés biztonságával megfelelő közeget teremt a trauma – mely lényegénél fogva ellenáll a kimondásnak – textualizálására, és így elősegítheti a kollektív tudattalanban gennyedző sebek tisztulását és gyógyulását. A szövegek fikcionalitása biztonságot jelent, azonban a (poszt)apokaliptikus filmek ikonográfiai közelsége a valós történelmi pusztításhoz hasonló szintopikus kapcsolatokkal – az ép és a sérült épített környezet egymásra vetülő képeivel – operál. A második világháborús Budapest felrobbantott Lánchídját nézve fényképeken a magyar néző emlékezetből rávetíti az ép, működő híd képét, ahol vannak konvergencia- és divergenciapontok – a híd struktúrájának azonosságai és a rombolás okozta különbségek –, és a keletkező térvisszhang nagyon hasonlóan működik a (poszt)apokaliptikus narratívák esetében tapasztalható jelenséghez. [4]



Lánchíd (1946)

Míg a történelmi katasztrófák vizuális reprezentációi múltbéli eseményeket jelenítenek meg, a jelen és jövő palimpszesztje egy meg nem történt történelmet visszhangoz, egy olyan komplikált időbeli konfigurációt, melyet Nick Yablon „elmúlt jövőnek" (*future anterior*) nevez. (Yablon 2004: 312) Ez a paradox szimultaneitás a befogadót egyszerre teszi jelen és múlt időbe, egy meg nem történt történelmi emlékezet részeivé. A jövő romjai a lét múlandóságainak emlékműveivé válnak, és halandóságunk is ott visszhangzik a romokban. Visszatérve a Lánchídra, mára annyira közkeletűek kultúránkban a katasztrófafilmek, hogy a Dunába robbantott híd képe nemcsak a második világháború borzalmait hívja elő, hanem ikonográfiájában klisészerűen is behivatkozza az emberiség eljövendő fiktív pusztulásának sémáit is. Ikonográfiai közelségük, a térvisszhang hatásmechanizmusainak hasonlósága miatt így könnyedén transzponálható és ezáltal kifejezhető a valós katasztrófa a fiktív, elidegenített környezetben, ugyanakkor azonban a reprezentációt megtagadó trauma ikonográfiai tabuiban egybecseng azzal a szimbolikus képi nyelvezettel, mely reprezentálhatóvá teszi azt. Ez látszólag viszonylag ritkán okoz gondot, és jelen esszé épp egy ilyen

problematikus ikonográfiai egymásravetüléssel foglalkozik: New York pusztulásának fiktív megjelenítése és a 9/11 traumatikus ikonográfiájának ütközésével. Azt próbálom elemezni, hogy mi történik, ha a New York építészeti pusztulását tabuként konstruáló esemény ikonográfiájában egyezik a (poszt)apokaliptikus műfaj szórakoztató és a traumát reprezentálhatóvá tevő ikonográfiájával. Hogyan válik a Város ismét rommá, és miképp reflektálnak ezek a filmek képi világukban a terrorcselekményekre? A folyamatot két nagyjából egyidőben bemutatott film, a *Legenda vagyok* (I Am Legend. Francis Lawrence, 2007) és a *Cloverfield* (Matt Reeves, 2008) példáján mutatom be.

2001-re az urbánus környezet lerombolása az SF katasztrófafilmek egyik legbevettebb vizuális kliséjévé vált, és New York már a 19. század végétől fogva a leggyakrabban elpusztított városok élbolyában volt. (Page 2008: 4) Nick Yablon megjegyzi, hogy az iparosodás és a műszaki fejlődés szimbólumaként enyészete alkalmassá vált arra, hogy kritikusan reflektáljon a gyorsan változó társadalmi struktúrák és mechanizmusok vélt vagy valós árnyoldalaira. (Yablon 2004: 317-319.) Univerzális láthatósága miatt ideális helyszíne lett a kataklizmikus pusztulás panoptikus látványosságának, és New York nevezetes építményeinek romjai a század végére a (poszt)apokaliptikus műfaj vizuális közhelyeivé váltak. A katasztrófafilmek az 1990-es években új virágkorukat élték az ezredforduló generálta millenáris szorongások miatt, és a speciális effektek fejlődése új szintre emelte a város pusztulásának vizuális reprezentációját, és az apokalipszistől való félelem megjelenítése mellett látványos szórakozást is ígért a mozikba látogató közönségnek. 1996-1998 folyamán New Yorkot négyszer is lerombolták különböző szuperprodukciók: *A függetlenség napja* (Independence Day. Roland Emmerich, 1996), *Godzilla* (Roland Emmerich, 1998), *Deep Impact* (Mimi Leder, 1998) és *Armageddon* (Michael Bay, 1998). A pusztítást legtöbbször ismert felhőkarcolók (World Trade Center, Empire State Building, Crysler Building), ikonikus szerkezetek (Brooklyn-híd, Szabadságszobor), illetve az egész manhattani panoráma lerombolásán keresztül mutatták be.

Ezek után 9/11 nemcsak történelmi traumaként rázta meg a világot, de olyan esemény volt, melyet élőben közvetítettek és azon nyomban esztétizáltak is a hírcsatornák és más médiumok: a második repülő becsapódása, a World Trade Center összeomló tornyai, a mentési munkálatok és az utóhatás mind részt vettek a katasztrófa vizuális reprezentációjának kialakításában, és az esemény nem csak ikonográfiájában került átfedésbe a (poszt)apokaliptikus műfaj képi nyelvezetével, de a közvetítő médiumon is osztozott vele. A világot bejárták az égő ikertornyok képei, a felhőkarcolók ablakából magukat a mélybe vető / eső emberek fotói, és ezek a felvételek a maguk megkomponáltságában hátborzongató esztétikával ruházták fel a terrortámadást. Fókuszpontjukban – a (poszt)apokaliptikus ikonográfiához hasonlóan – az épített környezet állt, ez jelképezte a roncsolt emberi test publikálhatatlan látványát. A két narratív séma egymásravetülésének közvetlen utóhatásaként az apokaliptikus formula betüremkedett 9/11 narratívájába, mivel túlélők és tanúk ismétlődően katasztrófafilmként írták le a velük történteket. (Young 2010: 105) Az egyik tanú beszámolója szerint: „Egy másodpercig teljes döbbenettel álltam, és aztán azt mondtam, Mi a f___? Őszintén azt hittem, Hollywood vesz körül." (Lucy 2002) Ez a

kapcsolat azonban azt is jelentette, hogy az apokalipszis fiktív narratíváit visszamenőleg átírták 9/11 eseményei. A térvisszhang által szabályozott szöveg-befogadó viszonyrendszer új szereplőt kapott: a romba dőlt New York narratíváiban ott visszhangzottak 2001 eseményei. Az elpusztult Város szórakoztatásból szent szöveggé és így tömegfogyasztásra alkalmatlanná vált. A szórakoztatóipar „nem hivatalos öncenzúrája" azonnal hónapokra levette a katasztrófafilmeket a mozik és a tévék műsoráról (Page 2008: 204), és egy időre befagyasztották az ilyen tematikájú sikerprodukciók gyártását is. Ez az események fényében természetesen tökéletesen logikus következmény, és engem is inkább az izgat, hogy hogyan alakította át a (poszt)apokaliptikus filmek vizuális retorikáját a történelmi trauma az után, hogy újra elkezdték gyártásukat.

A filmgyártóknak ugyanis 2001 után tekintettel kellett lenniük közönségük újfajta érzékenységére, és bár ez nem jelentette, hogy nem gyártottak katasztrófafilmeket (Page 2008: 219), a városi tér pusztulásának helyszínéül érthetően nem New Yorkot választották. A *Holnapután* (The Day After Tomorrow. Roland Emmerich, 2004) volt az első szuperprodukció, mely New Yorkot használta fő helyszínként, de építészetileg megkíméli a várost: a betörő ár körbefolyja az épületeket, nem pusztítja el azokat. A radikális hőmérséklet-esés befagyasztja a várost, és így intakt állapotban konzerválja a jövő számára. Los Angelest ugyanakkor mindenféle lelkifurdalás nélkül rombolja porig a filmben óriási tornádók sora, éles ellentétben a kifogástalan állapotban tartósított Manhattennel. Tehát New York megmenekül, de ez általában véve nem igaz a metropoliszra mint urbánus képződményre, és ez arra utalhat, hogy némi idő elteltével a tabu már nem vonatkozott mindennemű szórakoztató pusztításra, hanem földrajzilag behatárolódott Manhatten szigetére. „A pusztítás esztétikája" (Sontag 1965: 44) élvezetes látványossággá vált ismét, ha nem sértették meg a romos New York tilalmát. A filmkészítőknek további három évbe telt, míg a pusztulás ismét ellátogathatott a Városba. Az esszé záró részében két korai példát, a *Legenda vagyok* (2007) és a *Cloverfield* (2008) című filmeket szeretném elemezni, és megvizsgálni, hogy vizuális és narratív retorikájukban hogyan reflektálnak 9/11 eseményeire, különös tekintettel (poszt)apokaliptikus térpolitikájukra.

A *Legenda vagyok* (a továbbiakban *Legenda*) Richard Matheson 1954-es, azonos című regénye alapján készült, és 2007-ben került a mozikba. A film klasszikus robinzonád, azaz SF terminológia szerint utolsó ember narratíva, melyben egy magányos férfi (és társa, Sam[antha], a németjuhász) küzd a túlélésért egy magányos szigeten, ez esetben Manhattanben. Az emberiséget a rák gyógyítására kifejlesztett mesterséges vírus pusztította el, a kitörés epicentruma New York központja, és azok, akik túlélték a betegséget, éjszakai zombiszerű lényekké változtak. [5] Robert Neville (Will Smith), a betegséggel szemben immunis katonai virológus Manhattanban maradt, hogy a zombik ellen harcolva kifejlessze a betegség antiszérumát. Kirk Boyle azon a véleményen van, hogy a *Legenda* a „késő kapitalizmus utópikus fantasy-jét" dicsőíti (Boyle 2009), melyet Neville pasztorális nappali léte is alátámasztani látszik: a békés természet által visszafoglalt urbánus tér – egy Simmel értelmében vett kollektív „romantikus rom" – a késő-nyári sziget szinte idillikus vadász- és gyűjtögetőjeleneteivel testesíti meg az egyszerű, természetközeli pasztorális utópiát. Ezzel szemben véleményem szerint azonban a traumatikus árnyak két rétege kellő

egyensúlyt ad: a posztapokaliptikus jelenbe *flashback*ként ritmikusan betüremkedő pre-kataklizmikus események emlékei egyfelől szépen ellensúlyozzák kaotikus tömegjeleneteikkel, Neville személyes traumájának kibontásával [6] és a téli Város meteorológiai antitézisével az örök nyár jelenének utópikus ürességét. Másfelől kezdettől jelen van a harmonikus utópia-felszín alatt meghúzódó szinkronikus disztópia-réteg, mely először csak a sötét helyeken lakó szörnyűségek sejtetésével operál, később viszont egyre explicitebben hatol be Neville nappali életébe, mígnem a végére teljesen lerombolja azt. A látszólag intakt urbánus felszínt véletlenszerűen, egyre gyakrabban áttörő horror-szubtextus a posztapokaliptikus városi dzsungel-utópiát olyan illúzióként leplezi le, melyet Neville személyisége egybentartása érdekében hozott létre és tart fenn.

A 2008-as *Cloverfield* című filmben Manhattan szigetét egy Godzilla-szerű szörny támadja meg, mely káoszt és rombolást hoz a szigetre, és a narratíva implikációi szerint végül csak egy nukleáris csapás állítja meg. A néző egy kis csapat menekülését követi Manhattanen keresztül, és a film kézikamera segítségével narrálja az eseményeket. Így egyrészt megmarad a közelség illúziója a befogadó és az események közt, másrészt a film metanarratív szinten reflektál katasztrófák teljes medializációjára az elmúlt években, bár a film a mindenütt jelenlevő okostelefonok és közösségi oldalak elterjedése és a privát / publikus szférák totális egybemosása előtt készült. A film kiinduló zsánere a *dramedy* (dráma + komédia), [7] és ezt a műfaji kettősséget – romantikus film és katasztrófamozi – a narratíva végig megtartja, részben a főszereplő Rob és Beth szerelmi történetén keresztül, részben pedig a kézikamerában levő korábbi felvétel, Rob és Beth randevú-töredékeinek bevillanásával a katasztrófa képsoraiba. Érdekes megfigyelni, ahogy mindkét film a trauma előtti események diegetikus betüremkedéseivel fragmentálja saját narratíváját, hasonló hatást érve el: a diakronikus kettősség nem-lineáris módon fonódik egybe, létrehozva egy időbeli (*Cloverfield*) és egy térvisszhangot (*Legend*), de a két narratív idősík szaggatott egymásbaszövése a narratív jelen töréséhez vezet. Véleményem szerint ezek a betüremkedések hatékonyabbak a *Cloverfield* esetében, mert itt a két réteg műfajilag is elkülönül – a múlt romantikus dráma, a jelen pedig katasztrófafilm –, és épp ezért szinte lehetetlenné válik a két réteg szintézise. A *Legenda* viszont két időben elkülönülő, de egyazon narratív sémát és topográfiát használó réteget ötvöz, és így sokkal inkább emlékeztet a térvisszhang működési mechanizmusára.

Időbeni és ikonográfiai közelségük miatt mindkét filmnek szinte kötelezően reflektálnia kell 9/11 eseményeire és az utóhatásra, és mindkettőt lehet a trauma narrativizálhatóságának kommentárjaként olvasni, bár más válaszokat kínálnak a kérdésre. A trauma *locus*a mindkét esetben Manhattan szigete, és a katasztrófafilmek sémáit követve a kollektív és egyéni trauma szorosan összekapcsolódik, hogy a globális katasztrófát a közönség intim közelségből nézhesse végig. Mindkét film 9/11 topográfiáját használja, de míg a *Legenda* megőrzi a Város építészeti épségét – bár romantikus rommá konstruálja, melyet visszafoglalt a természet, és benőtt a vegetáció –, a *Cloverfield*del visszatér az igazi pusztítás a városba. A két film nézőpontjában is felfedezhetünk egy érdekes különbséget: a *Legenda* posztapokaliptikus nyitó képsora a katasztrófafilmek által közkedvelt panoráma-nézőpontot választja, mely kiválóan alkalmas a

nagymértékű pusztulás minél látványosabb bemutatására, azonban ódzkodik attól, hogy Manhattan szigetéhez nyúljon. A kamerakezelés által behívott séma és a hozzá tartozó látvány elmaradása egyfajta vizuális impotenciát hordoz magában, egy katasztrófa nélküli katasztrófafilmet láthatunk; a pusztítás hiányként konstituálódik a narratívában, egyedüliként a lerombolt manhattani hidak – melyeket a vírus kitörésekor a katonaság robbantott a folyóba a betegség megállítására tett sikertelen kísérletként – hordozzák magukon a tér elleni erőszak jegyeit. Ahogy korábban kifejtettem, a híd olyan lynch-i jelzőpont, konkrét és szimbolikus összekötő elem, mely diszfunkcionalitásában az izoláció mementójaként is áll.

A rommá válás ebben a kontextusban az emberek hiányát jelenti, a kihalt város toposza a 19. századtól része a (poszt)apokaliptikus narratíváknak, Wells üres Londonja a *Világok harcá*ból az egyik legjobb példa erre. A *Legenda* elhagyatott Manhattanjében ugyan nincsenek haldokló marslakók, de Neville kísérletei arra, hogy kirakati bábukkal népesítse be az emberi használattól megfosztott urbánus teret, éppoly hátborzongatóak. Élettelen szimulákrum-kísérletként mozgásképtelenségükben végletesen passzívak és így kontrollálhatók, és ez csak tovább fokozza a nappali idill illuzórikusságát és mesterkéltségét. [8] A kontroll a film egyik központi szervezőeleme, és teljességgel áthatja Neville nappali tevékenységeit: megszállottan térképezi fel a sziget „természeti erőforrásait", már-már túlzó pedantériával rendezi sorba az ételeket a konyhájában, szigorúan ABC-sorrendben kölcsönzi ki a DVD-filmeket. Mindez látszólag a rend és a működő urbánus tér fenntartását szolgálja a posztapokaliptikus entrópiában, és a pre-apokaliptikus lakott Manhattan halvány illúzióját erősítendő vacsora közben felvételről nézi a letűnt világ híradóját.



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

Ugyanakkor a kontroll iránti erős vágy az obszesszív-kompulzív viselkedés a poszttraumatikus stressz szindróma tüneteiként is értelmezhetőek. A nappal romantikus robinzonádjának működő gépezetébe egyre több homokszem kerül: a bábuk nem válaszolnak Neville kérdéseire, a felvett hírműsorok nyüzsgő téli városképe éles ellentétben áll a jelen kihalt nyarával, és a konzervek Neville polcán inkább mániáról, mintsem rendről árulkodnak. Ez a hatékony rendszeresség Neville földalatti laboratóriumában is jelen van – ahol egy újabb archetipikus sémát szubvertálva,

őrült gótikus tudósként dolgozik az ellenszeren, amihez zombifikálódott patkányokon és embereken végez kísérleteket. [9] Tünet az is, ahogy obszesszíven sorrendben térképezi fel környezetét, és X-szel jelöli az átvizsgált épületeket. A térképre tekintve érdekes korreláció fedezhető fel 9/11 és a film vizuális retorikája között. Neville bázisa a Hudson-tér Manhatten Tribeca nevű részében, a vizsgált házak kiikszelve, a World Trade Center helye délre található, de Neville keze eltakarja. Fizikailag tehát láthatatlan, hiánya mégis annyira nyilvánvaló, hogy a rátett kéz éppoly evidens jelölője, mint az X-ek.



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

A másik fontos elem, mely egybekapcsolja az emberi testet az épített környezettel, Neville szóhasználata a kataklizmával kapcsolatban: a „This is Ground Zero. This is my site. I can still fix this" [Ez a Ground Zero. Ez az én helyszínem. Még rendbe tudom hozni] [10] (Lawrence 2007) mondatsor kétszer hangzik el a film során, és mind a kollektív, mind a személyes traumára vonatkozik. Míg a 'ground zero' közkeletű kifejezés a World Trade Center helyének megnevezésére 9/11 retorikájában, a 'site' (helyszín) szó pedig térbeli koordináták közé helyezi az absztrakt kataklizmát: a vírus hellyé válik, és a hely Manhattan. És az élettelen Manhattan holttestté válik, melyet egyetlen lakosa boncol rigorózus módszerességgel, miközben elkerüli, sőt, gondosan elfedi a legnagyobb tér-seb helyét. New York utolsó emberi lakosa a poszttraumatikus stressz szindrómától hajtva megpróbálja eltörölni 9/11 vizuális jelölőit a térkép adta manhattani panorámáról. Kijelentése ellenére, hogy 'rendbe teszi' a helyzetet, Neville a traumájának foglya marad: az ismétlés megakadályozza a haladást, és a test-szellem-tér egybekapcsolásában a lerombolt hidak a totális fizikai és szellemi izolációt jelképezik. 9/11 narratívájára projektálva a film konklúziója, hogy a trauma reprezentálhatatlan és feldolgozhatatlan marad a túlélők számára, melyet véleményem szerint tovább erősít, hogy a tesztközönség a második befejezést preferálta, azaz Neville halálát és az átalakult lények végletes és sematikus gonoszságát (a részletekért ld. az 5. lábjegyzetet).

A *Legenda* sértetlen, de kísérteties építészeti terével szemben a *Cloverfield*ben visszatér a rombolás, a film azonban elveti a panoramikus-panoptikus nézőpont használatát: a látvány lent marad a felszín közelében, és a kézikamera képkerete adta határok közé szorul. A horror távoli robajként tör be a mindennapi élet trivialitásába, melyet 9/11-re utalva az egyik szemtanú rögtön terrortámadásként kategorizál, ezzel is utal arra, hogy a mennydörgés hangja elvesztette ártatlanságát a Városban, és narrativizálása is immáron csak negatív, sőt, katasztrofális felhanggal

lehetséges. Az akusztikus zavart vizuális és fizikai sokkhatás követi, amikor a Szabadságszobor feje az utcába csapódik. Arp és Brace ezt a jelentet tekinti „9/11 legdirektebb vizuális idézetének" (Arp és Brace 2014: 300); az egyik ikonikus jelzőpont pusztulását nem távlati képeken vagy utóhatásában figyelhetjük meg, hanem a szemtanúk nézőpontján keresztül – hirtelen már nem George Taylort nézzük, amint a Majmok bolygójában felfedezi saját Földjét, hanem mi magunk válunk Taylorrá. A jelzőpont pusztulásában a Város, a civilizáció, az emberiség és saját magunk pusztulását is tetten érhetjük. A térvisszhangban azonban nemcsak az ép Manhattan és a fiktív rom van jelen, hanem betüremkedik a másik, 2001-es katasztrófa-sújtotta városi látkép is, és így nemcsak a sosemvolt (szórakoztatóan borzongató) trauma elszenvedőivé válunk, hanem a valós tragédia szemtanúinak kényelmetlen nézőpontjába is belekényszerülünk.



Cloverfield (Matt Reeves, 2008)

A filmben a (poszt)apokaliptikus formulát használó ikonikus építészeti jelzőpont rombolása ugyanakkor a limitált, földhöz ragasztott nézőponton keresztül bizonyos mértékig szubvertáló jelenet után a godzillaszerű szörny elkezdi pusztítását a Város testén. A narratíva végig használja a (poszt)apokaliptikus kliséket – a Brooklyn-híd például ismét megsemmisül –, ugyanakkor nyíltan hivatkozza 9/11 ikonográfiáját is: az egyik szereplőt az összeomlás szélén ingadozó ikertonyokból kell kimenteni; az épületegyüttes látványa vizuális triggerként azonnal behívja a World Trade Center sérült épületeinek képét, és így a fiktív felhőkarcolók összeomlása a valós tragédia ismétléseként hat. A *Legenda* vizuális hárításával szemben a *Cloverfield* nyíltan rámutat a 2001-es New York-i terrortámadásra, és aktívan használja vizuális retorikájában, érdekesen ötvözi az elmondhatatlant a verbalizációra használható vizuális nyelvezettel.

Mindkét filmben fontos szerepet kapnak a hírműsorok, melyek szintén inherens részei 9/11 medializációjának. A *Legendá*ban a felvételek kapcsot képeznek a jelen és a kataklizma előtti múlt közt, és szimptomatikus ismétlésként hatnak, mely mechanikus ciklikusságával és magába zártságával akadályozza az esemény feldolgozását. A trauma pontja előtti karácsonyi New York idillikus látképe hangsúlyosan nem tartalmazza a kataklizmát, és ezzel a traumát törli a közvetíthető médiaesemények közül, hasonlóan Neville kezéhez, mely elfedi a Ground Zero koordinátáit. A *Cloverfield* fragmentált szövetében ismételten feltűnnek az esemény hírcsatornákon közvetített képsorai, kettősen eltávolítva, hiszen a kézikamera lencséjén keresztül láthatjuk a tévéközvetítés szilánkjait. A *Legendá*ban a távolság biztonságba ringatta a befogadót, a *Cloverfield*

ben azonban az állandó klausztrofób kamerába zártság miatt nincs távolság és nincs menekvés az események elől. Itt a befogadó számára a mentsvárat az jelenti, hogy a felvétel eleve flashbackként jelenik meg, a katasztrófa után megtalált felvételt láthatjuk. 9/11-hez hasonlóan tehát a szemtanú bezártságát enyhíti a túlélő pozíciójába helyezkedés.

Ez az időbeli és vizuális távolság biztosítja, hogy élvezni tudjuk a látványt, és az elidegenítés mértéke segít a 9/11-es idézetek befogadásában anélkül, hogy túlzottan szélsőséges reakciót váltana ki. A *Cloverfield*et minden szinten átjárja 9/11 ikonográfiája, és a film kihasználja a szörnytámadás és a terrortámadás alatt szenvedő város közti térvisszhangot: az utcai pánikhangulat, a hamulepte emberek, a milícia, a hadsereg és főképp a rendőrök és a tűzoltók heroikus küzdelme a mentési munkálatok során mind vizuális idézetek 9/11-ből. [11] A kézikamera remegése tovább hangsúlyozza a civil áldozat/szemtanú nézőpontját, ugyanakkor reflektál a dokumentációs kényszerre is, mely egyre inkább része társadalmunknak: „Az embereknek látniuk kell", mondja Hud (T. J. Miller), miközben filmre veszi a Város pusztulását, ezzel is utalva korunk vizuális fixációira. Az akusztikus tanúságtétel kiment a divatból, immáron azt jelenti, hogy fel kell vennünk az eseményeket, mely a közbeiktatott lencse adta illuzórikus biztonságérzeten túl eltolja a trauma megélését is, és a jelenben hátborzongató látványként írja újra a katasztrófa narratíváját.

A zsánerkonvenciókkal szembehelyezkedve egyik film sem a túlélés krónikája, mind Neville, mind a *Cloverfield* szereplői meghalnak. A néző abba a furcsa helyzetbe kerül, hogy filmbéli referenciapont nélkül kell a túlélő pozíciójából szemlélni az eseményeket, mely szintén idézi a 9/11-et befogadó néző helyzetét. A szereplők halála a film zárt szintjén természetesen megtagadja mind a tanúságtételt, mind a trauma feldolgozását, lehetővé teszi azonban a nézőnek a fiktív és valós kataklizma közös helyszínének használatán és az ikonográfiai halmazok metszetének hangsúlyozásán keresztül. És míg mindkét film feloldja a globális traumát – Neville elkészíti az ellenszert, és a szörnyet elpusztítja a hadsereg –, a személyes feldolgozást megtagadja szereplőitől; a túlélő-eposzok helyett mindkét film 9/11 vizuális emlékművévé válik. Végszóként elmondhatjuk, hogy 2001 után Hollywood furcsa kapcsolatba került a romba dőlt Várossal. Míg New York pusztulásának tabuját fokozatosan feloldotta az időbeli eltávolodás 9/11 epicentrumától, az ikonográfiai átfedés sokáig problémássá tette New York urbánus terének kataklizmikus használatát. Az ilyen filmekben a közös topográfián keresztül mindig ott kísértenek 9/11 eseményei: a trauma vizuális reprezentációján túl a trauma ismétléseként is funkcionálhatnak. Ennek az ellentmondásnak a feloldása csak 9/11 vizuális retorikájának felvállalásával és narratívájának a fiktív kataklizmikus kontextusba való nyílt integrációjával sikerülhet, és így ezek a filmek egyszerre a szórakoztató látvány közvetítői és 9/11 vizuális emlékművei.

Jegyzetek

1. A magyarul nem publikált szövegeket saját fordításomban közlöm.
2. Enlil volt a sumer pantheon feje, legfontosabb szentélye Nippur városában állt.
3. Nanna a sumer holdisten neve.

4. A lerombolt hidak a (poszt)apokaliptikus szcenáriók közkedvelt eszközei, nyomtatásban és filmen is: a Colliers magazin 1950. augusztus 6-i számának borítóján a Brooklyn-híd csonka maradványai láthatók, a szerkesztők így illusztrálták a közelgő nukleáris apokalipszist. A hidak az ép urbánus tér összekötő elemeiként kiválóan alkalmasak a könnyedén beazonosítható diszfunkcionalitás szimbolikus megjelenítésére, ikonográfiailag legtöbbször a pillérek maradnak meg, és a romok így a cilizációs vég emlékműveiként hirdetik az emberiség pusztulását.
5. Matheson regényében vámpírszerű lények jönnek létre a vírusfertőzés következtében. A fényérzékenység mindkét fajra jellemző, de a film alacsonyabbrendűként bemutatott lényeivel szemben a regény vámpírjai komplex társadalmat hoznak létre, és megalkotják saját kulturális narratívájukat. Csak a főszereplő narrátor tekint rájuk szörnyekként, és vadászik a lényekre a végső epifániáig, amikor kivégzésére várva rájön, hogy a vámpírok ugyan radikálisan más, de mégis teljesen funkcionális emberi társadalmat képviselnek. Arra is ráébred, hogy ez a társadalom őt szörnyként integrálta saját mitológiájába, és az anyák vele riasztgatják gyermekeiket. Miután megérti és elfogadja „legenda"-státuszát – innen a cím – önként aláveti magát a büntetésnek az általa elkövetett gyilkosságokért, és elfogadja az áldozatok ember-voltát. Ez az árnyalt interkulturális érzékenység és önreflexió a *Legenda* első változatában is jelen volt, ahol a végén Robert Neville rájön az általa zombiknak hitt lények cselekedeteinek tudatosságára, és szabadon engedi a foglyul ejtett fertőzött női lényt, akin addig kísérletezett. A tesztközönség azonban, akiknek az első változatot vetítették, nem reagált pozitívan a befejezésre, és így a film második, kanonikus végében Neville feláldozza magát a hozzá csapódott túlélő nőért, gyerekért és a szérumért, és magával rántja a pusztulásba a hangsúlyosan nem-emberi szörnyeteg zombikat. A közönség első, negatív reakcióinak egyik magyarázata talán az lehetett, hogy a terrorellenes háború retorikájának a barát-ellenség dichotómia egyértelmű, fekete-fehér megjelenítéséhez hozzászokott, traumatizált befogadó-közeg nem tudott mit kezdeni ezen fogalmak relativizálásával.
6. A film folyamán fokozatosan kiderül, hogy Robert Neville felesége és kislánya Manhattan evakuálásakor halt meg.
7. A fiú meglát lányt, fiú (látszólag) elveszt lányt séma az archetipikus meseformulát hívja be, és így előre vetíti a próbatételek utáni kötelező happy endet, melyet azonban brutálisan szétzúz a katasztrófafilm nem-annyira happy végjátéka.
8. A film egyik fordulópontja, amikor a zombik átrendezik Neville 'babaházát'. A tudós inkább saját épelméjűségét kérdőjelezi meg, mintsem hogy ágensséget feltételezzen szomszédjairól.
9. Áldozatainak arcképei tablóba rendezve függnek a falon, melynek ikonográfiája zavaróan emlékeztet a holokauszt áldozatainak képsoraira a koncentrációs táborok falán.
10. Az egzakt szóhasználat miatt angolul idézem, és a saját fordításomban közlöm.
11. Érdekes megfigyelni, hogy még az olyan végletesen a szórakoztatás irányába eltoldódott filmek, mint a *Bosszúállók* (The Avengers. Joss Whedon, 2011) is szinte kötelezően reflektálnak a civilek szenvedéseire és a manhatteni rendőrök és tűzoltók hősi kiállására a lakosság megmentésének érdekében.

Irodalomjegyzék

- Arp, Robert és Patricia Brace (2014): Cloverfield, Super 8, and the Morality of Terrorism. In *The Philosophy of J. J. Abrams*. Szerk. Robert Arp és Patricia Brace. Lexington, The University Press of Kentucky, 293-312.
- Benczik Vera (2013): Re/membering Now: The doubling of Space in Post-Apocalyptic Dystopian Narratives. In *Re/membering Place*. Szerk. André Dodeman és Catherine Delmas.

Frankfurt am Main, Peter Lang, 327-340.
- Berger, James (1999): *After the End: Representations of the Post-Apocalypse.* Minneapolis London, Minnesota University Press.
- Black, J. A., Eleanor Robson, G. Cunningham, E. Fluckiger-Hawker és Zólyomi Gábor (é.n.): *The Electronic Text Corpus of Sumerian Literature.* http://etcsl.ox.ac.uk.
- Boyle, Kirk (2009): Children of Men and I Am Legend: The Disaster-capitalism Complex Hits Hollywood. *Jump Cut: A Review of Contemporary Media,* 51.
- Broderick, Mick (1993): Surviving Armageddon: Beyond the Imagination of Disaster. *Science Fiction Studies,* 20.3. 362-382.
- Casey, Edward S (1993): *Getting Back into Place: Toward a Renewed Understanding of the Place-World.* Bloomington, Ind., Indiana Universtiy Press.
- De Silva, Shayari (2014): Beyond Ruin Porn: What's Behind Our Obsession with Decay? 2014. augusztus 15. http://www.archdaily.com/537712/beyond-ruin-porn-what-s-behind-our-obsession-with-decay/ hozzáférés: 2015 február 28.
- Jacobsen, Thorkild (1982): The Eridu Genesis. *Journal of Biblical Literature,* 100.4. 513-529.
- Komoróczy Géza (1983): Átok Agade fölött. In *„Fénylő ölednek édes örömében": A sumer irodalom kistükre*. Budapest, Európa Kiadó, 247-256.
- Lucy, Jim (2002): Broadway Electrical Supply's Jeff Birnbaum recounts his experience as an EMT at the World Trade Center on 9-11. 2002. február 13. http://911research.wtc7.net/cache/wtc/evidence/account_birnbaum.htm hozzáférés 2015. március 1.
- Lukovich Tamás (2001): *A posztmodern kor városépítészetének kihívásai*. 2. javított, bővített kiadás. Budapest, Pallas Stúdió.
- Lynch, Kevin (1960). *The Image of the City.* Cambridge és London, MIT Press.
- Page, Max (2008): *The City's End: Two Centuries of Fantasies, Fears, and Premonitions of New York's Destruction.* New Haven és London, Yale University Press.
- Sontag, Susan (1965): The Imagination of Disaster. *Commentary* 1965 január: 42-48.
- Yablon, Nick (2004): The Metropolitan Life in Ruins: Architetctural and Fictional Speculations in New York, 1909-1919. *American Quarterly,* 56.2. 308-347.
- Young, Allison (2010): *The Scene of Violence: Cinema, Crime, Affect.* New York,

Filmográfia

- *Armageddon* (Michael Bay, 1998)
- *Bosszúállók* (The Avengers. Joss Whedon, 2011)
- *Cloverfield (*Matt Reeves, 2008)
- *Deep Impact (*Mimi Leder, 1998
- *Godzilla* (Roland Emmerich, 1998)
- *Holnapután* (The Day After Tomorrow. Roland Emmerich, 2004)
- *Legenda vagyok* (I Am Legend. Francis Lawrence, 2007.)
- *A függetlenség napja* (Independence Day. Roland Emmerich, 1996)
- *A majmok bolygója (*Planet of the Apes. Franklin J. Schaffner, 1968)

© Apertúra, 2015. tavasz-nyár | www.apertura.hu
webcím: https://www.apertura.hu/2015/tavasz-nyar/benczik-a-varos-romjai-new-york-posztapokaliptikus-latlelete-911-utan/