

*Hódosy Annamária*

## **Miért estünk ki az Anyatermészet lágy öléből? A környezeti retorika látens tartalmai**

### A női természet

A természet „női” princípium. Northrop Frye szerint a legkorábbi teremtéstörténetek valószínűleg „anya-központú mítoszok voltak, szexuális jellegűek, és formájukat tekintve ciklikusak, azt feltételezván, hogy az ember és a világ egész egyszerűen ugyanúgy jöttek létre, mint ahogy a gyermekek születnek, és ahogy tavasszal a magok kihajtanak” (Frye, 1983, 5-6). A nő és a termőföld ezen archetipikus egymásra vonatkozása a biológiai reprodukció képességében áll tehát, amely – legalábbis a patriarchális ideológiákban – a férfi kulturális teremtő vagy alkotóképességével kerül szembe, illetve annak rendelődik alá (Ortner, 2004, 203-204). Erich Fromm szerint a föld és a nő e közös lefokozódása (paradox módon) éppen a mezőgazdasági kultúra kialakulásával veszi kezdetét:

„Az élet és a teremtőképesség immár nem a föld termékenységétől függött, hanem az emberi elmétől, amely az új találmányok, a technikát, az absztrakt gondolkodás és a törvények által működő államrend szülője volt. Többé nem az anyaméh, hanem az elme lett a kreativitás forrása, és ennek megfelelően a társadalom irányításában is a férfiak kerültek a nők fölé.” (Fromm, 1973, 163.)

Ez a folyamat nyomon követhető már az ismert ókori mítoszokban is, s a nyugati kultúrában a keresztény eszmerendszer véglegesíti azáltal, hogy a természetet a szellemiséget képviselő Atya teremtményévé írja át, sőt, alárendeli azt a legfőbb alkotásaként prezentált Embernek (White, 1996, 8-9). Merchant híres elemzése szerint a Természet mint kozmikus Anya képze (1. ábra) a tudományos forradalom korában felejtődik el véglegesen azáltal, hogy a természet „halott, mozdulatlan, lelketlen materiává” minősül át, amelyet éppen ezért erkölcsi aggályok nélkül lehet használni és kizsákmányolni. A fordulópontot Bacon híres eszmefuttatásával szokás jelölni, amelynek értelmében az emberiség feladata nem más, mint hogy akár erőszakkal is, de a technológia segítségével

elvegye „a leláncolt (női) természettől [her bosom] annak rejtett kincseit” (Merchant, 2006, 515).



1. ábra

A természet Bacon számára még női figuraként jelenik meg, a vele kapcsolatos – Merchant szerint szexuális felhangokkal bíró – erőszak viszont elvileg már a következő, és azóta is érvényben lévő paradigmát jelzi. Ebben a Természet már nem személyként, sőt még csak nem is organikus entitásként, hanem tárgyként, illetve gépként értelmeződik (Kheel, 1993, 258; Séllei, 2002, 90-92). A környezetvédelmi, a zöld mozgalmak gyakran sugallják azt, hogy pontosan ez a változás, a Természet anyaként való szemléletének és az ebből következő tiszteletnek a *háttérbe szorulása* okozta a jelen ökológiai problémáit. „Technológiailag kifinomult városi társadalmainkban elfeledkeztünk a természettől való függésünkről – már nem tekintjük a földet szentnek.” Ennek köszönhető az a – vizuális kultúrában manapság rendkívüli jól érzékelhető – törekvés is, hogy az élet iránti tisztelet „megújításának” és az ökológiai katasztrófa elhárításának feltételeként (vö. Willoquet-Maricondi, 2010, 4) felélesszék a Természetanya ezen (vélt) archaikus koncepcióját (2-3. ábra).

A populáris vizuális ábrázolásokban, az internet által közreadott képeken szembeötlő a természet megszemélyesítésének ez a fokozódó igénye: a zöld

aktivisták közötti művészek romantikusabbjai a Természetet többnyire gondoskodó anyaként avagy gyönyörű fiatal nőként ábrázolják. Az antropomorfizáció és a természet felértékelődése együttesen óhatatlanul egyfajta mitikus-misztikus matriarchális eszmerendszert állít ringbe a jól ismert patriarchális világlátással szemben. A természet efféle megjelenítésének egyes aspektusai, retorikai megnyilvánulásai mindazonáltal azt sugallják, hogy nem valamiféle rég elfeledett, vagy soha nem is létezett (csak a képzeletben élő mitikus) „rend” igényéről van szó, hanem jól ismert és a pszichoanalízis által alaposan leírt pszichoszexuális attitűdöknek a környezetre való kivetítéséről.



2-3. ábra

Pszichoanalitikus jellegű terminusok előfordulnak a természettudományos alapú ökológiai és a kultúrtörténeti-ökokritika diszkurzusban is: György Lajos Theodore Roszakot idézi, amikor a környezetünkkel való helytelen bánásmódunkat annak tudja be, hogy „a természettől örökölt, bennünk létező, magunkkal hozott ökológiai tudattalant elnyomja bennünk a társadalom, a piac által irányított iskola, sőt elnyomják gyakran a szülők is, hogy a gyerek a társadalomnak minél alkalmasabb, illeszkedőbb fogaskereke legyen.” (György, 2000, 198). A természet „fenséges” képeiben való álméltkodásnak a romantikában csúcspontra kerülő (és azóta is érvényes) trendjét az ökológia-történetben vitathatatlan tekintélynek számító William Cronon magától értetődően „fetiszizálásnak” nevezi (Cronon, 1996, 22). Ez persze csak ártatlan *metafora*; a természetfilmek furfangosan lenyűgözőre készített képeinek hatásmechanizmusát vizsgáló kritikusok viszont tudatosan játszanak rá a szó szexuálpszichológiai jelentésére, amikor ezt az – üzleti célúnak tekintett – trendet „ökopornográfiaként” aposztrofálják (Welling, 2009).

Az utóbbi időben ökopszichoanalízisként kristályosodott ki az az irányzat, amely ezeket az elszólásokat és szólásokat összerakva, a klímaváltozáshoz és a környezetpusztuláshoz való viszonyulásainkban komplex pszichológiai folyamatok nyomait térképezi fel. Joseph Dodds szerint a „környezeti katasztrófával való pszichés foglalkozásnak már a gondolata is túlságosan apokaliptikus, túl nehéz vagy fájdalmas. Ezért inkább leegyszerűsítjük, és leszakításhoz, projekcióhoz, tagadáshoz folyamodunk” (Dodds, 2011, 59). A környezeti retorika egyes jellemzői, például a „klímatagadás” vagy éppen az ezen való élcelődés olyan (racionálisan gyakran teljesen ellentmondásos) védekezési mechanizmusként értelmezhető, amelyek azt az igényt szolgálják, hogy a pusztulásért kollektív felelősséggel „vádolt” emberek „ártatlannak találtassanak, elhárítsák a felelősséget, és megelőzzék a helyzet megoldásához szükséges erőfeszítés szükségességét” (Dodds, 2011, 42).

Arra, hogy ez a szorongás miért ölthet ilyen kollektív méreteket, és miért az adott formákban nyilvánul meg, szintén adódik pszichoanalitikus magyarázat – méghozzá éppen az anya és a Föld közötti összefüggés révén.

„Empirikus tanulmányok bizonyítják, hogy a korai kötődéssel kapcsolatos folyamatok erősen befolyásolják a későbbi életet, ami segíthet megérteni az »anyaföld« fogalmát mint olyasvalamit, ami azt sugallja, hogy a bolygóval kapcsolatos tapasztalataink valamiképpen az anyánkkal való tapasztalatainkat tükrözi vagy azzal kapcsolatos, ami ugyanakkor nemcsak a szeretet és a biztonság érzését foglalja magában. A csecsemő többnyire nem reagál pozitívan a szopásról való leszoktatásra, sem az anyai magyarázatokra, hanem haraggal, irigységgel vagy agresszióval válaszol.” (Dodds, 2011, 58.)

Éppen úgy, ahogyan az emberek jó része a fogyasztás visszafogására irányuló érvekre reagál. Mindez segít megérteni nemcsak az (anya)földdel kapcsolatos frusztrációink mintáit, de a hozzá fűződő történeti viszonyok kultúrspecifikus voltát is. Rosemary Randall szerint a nyugati norma a felnőttiséget (főleg a férfi-felnőttiséget) az anya kihasználásával és a fölötte való uralommal kapcsolja össze nemcsak az interperszonális viszonyok terén, de a „környezet-anyával” kapcsolatban is. Ennek következtében alakul ki az a vágy, hogy „kibújjunk az ellenőrzése és hatása alól”, ahogyan az a fantázia is, hogy „az anya többé nem számít, sőt, soha nem is számított” (Randall, 2005, 173), ami világossá teszi a természettel való vetélkedésben rejlő heroizmus hagyományát és a következmények iránti nemtörődömséget is.

E tanulmányban ezt az anya/föld analógiát és az abból adódó problémákat próbálom körüljárni. Mint megkísérlésem bemutatni, a nyugati kultúra domináns ter-

mészetképzeteinek alakulása jól leírható annak a mintájára, amit a pszichoanalízis az egyén pszichoszexuális fejlődéséről mond el. Ezek a természetképzetek az egyén „szubjektummá válásának” az eredményeképpen alakulnak ki annak tükrésként, ahogyan az egyénnek a nőről, a nőiségről alkotott fogalma is kialakul a patriarchális kultúrában. A következőkben néhány internetes mémén kívül két, ökokritikai szempontból már elemzett filmen próbálom demonstrálni, hogy (amúgy tipikusnak mondható) természetábrázolásaik megfelelnek annak, amit Laura Mulvey a nők ábrázolásának jellegzetességeiről mond el (Mulvey, 2002). Ezekben az alkotásokban a természet uralmának és kizsákmányolásának, illetve az érintetlen természet felmagasztalásának az igénye a kasztrációs fenyegetés elhárításának azon két módjával analóg, amit Mulvey Freud után a nők (filmes) ábrázolásának alapjaként ír le, s amit én a környezeti retorika látens tartalmának nevezek. A legújabb ábrázolásokban, amelyre megint csak mémeket és egy filmet hozok példaként, a természetnek egy harmadik reprezentációs sémája is egyre gyakoribb, amit Barbara Creed után a természet „kasztráló anyaként” való bemutatásaként lehetne jellemezni. Azon túl, hogy a természethez való különböző viszonyulások ekként pszichoanalitikus magyarázatot nyernek, ez a megközelítés alternatív magyarázatot adhat nem csak a környezet feletti uralom máig jellemző igényére, hanem a környezetvédelmi retorika Dodds és mások által panaszolt hatástalanságára is.

## Idegen a Paradicsomban

A már idézett William Cronon a természethez való viszony „elképesztő átalakulását” a 20. század elején azoknak az alapvető oppozícióknak a felcserélődésével demonstrálja, amelyek a nyugati kultúrtörténet során a természet és a kultúra mitikus referenciapontjaiként működtek (1996, 9-10). Az új episztémé a vadont ruházza fel az ismerőség, boldogság, otthonosság konnotációival, és az attól elidegenítő – elsősorban technológiai – kultúrát látja el a fenyegető másság, gyakran a szörnyszerűség kritériumaival. A környezetvédő diszkurzus egyik leggyakoribb – gondolhatnánk, racionálisan tényszerű – terminusa, a „környezetszennyezés”, szintén bír olyan szimbolikus konnotációkkal, amelyek a kifejezés használatát már önmagában is szembeállítják az évezredek óta fennálló kulturális hagyománnyal. Mint Ortner írja, a kultúra öndefiníciója gyakran a higiénia koncepcióin keresztül fogalmazódik meg:

„A kultúrák között kimutatható, a tisztaságra/tisztátalanságra vonatkozó hiedelmek egyik jól ismert aspektusa a természetes úton »fertőző« szennyezés, mely saját ere-

jéből (mintegy a természet energiáinak szabályozatlan működéséhez hasonlóan) terjed el legyőzve mindent, ami kapcsolatba kerül vele. [...] a megtisztulás rituális és céltudatos tevékenység, mely szembeállítja a természet energiáit az öntudatos (szimbolikus) cselekedetekkel, és azoknál erősebbnek bizonyul.” (Ortner, 2004, 200.)

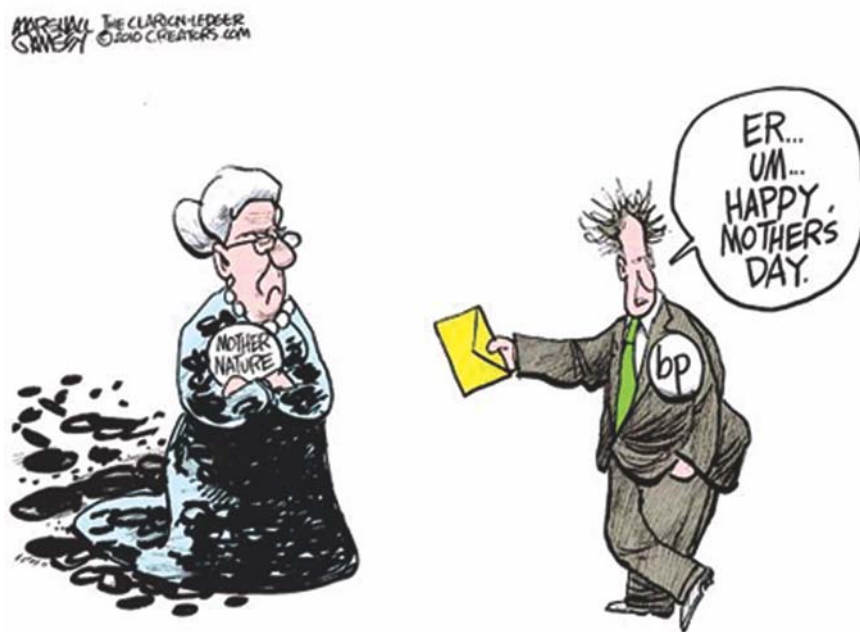
Amikor a környezetvédő retorika a „szennyezés” metaforáját használja a természettel szembeni emberi viselkedés kritikájában, megfordítja a természet-kultúra oppozíció hagyományosan értelmezett pólusait. A kultúrát fenyegető piszok helyett ebben a kifejezésben a természetet fenyegeti a *kultúra piszka*, az ezt illusztráló képek pedig a fenyegető, fertőző, pusztító hatást az iparilag előállított, „természetidegen” anyagoknak (pl. olaj, mesterséges színezékek, hulladék) tulajdonítják.

S hogy mi köze mindennek a természet nőként/anyaként való elgondolásához, illetve mindennek az egyre dominánsabbá és láthatóbbá válásához? A természet szennyező hatásáról fentebb mondottakat Ortner annak magyarázatához használja, hogy a nők (akiknek „női” minőségét elgondolása szerint a reprodukciós képességük, vagyis potenciális anyává válásuk adja) miért minősülnek „univerzálisan alacsonyabb rendűnek” a férfiaknál. Mary Douglas antropológiai kutatásai után Kristeva elméletében általánosan ismertté vált, hogy a természet és a nőiség/anyaság asszociációja éppen a „szennyezés” fenti koncepciója mentén a legjobban érzékelhető és bemutatható. Az „abjekt” jelenségének meghatározása során Kristeva azt mutatja ki, hogy a „szubjektummá válás” valójában az anya „szennyező” hatása alóli felszabadulást jelent; a női érzékiség, materialitás, azaz a természet Másága az, amitől az anyagiságot a tudatossága révén meghaladó/megtagadó Énnek el kell határolódnia.

A természet–kultúra oppozícióhoz társított értékek azon „feje tetejére állása”, amelyről Cronon tudósít, szintén nem mentes a nemi konnotációktól. A „fenséges” természetben felfedezett isteni, illetve az eltűnőben lévő vadonhoz és a vele társított nomád életmódhoz kapcsolódó nosztalgia Cronon megközelítésében „férfias” erényeket idéz fel. Anette Kolodny viszont meggyőzően mutatja ki, hogy ennek a nosztalgiának a forrása, az Amerika meghódítása idején oly gyakran *Paradicsomként* aposztrofált új kontinenshez való viszony a nőként elgondolt földhöz való *szexualizált* viszonyként jelent meg a korabeli beszámolóokban. Mi több, ez az újrakezdés egyszersmind határozottan egy preödipális, apai kontroll nélküli anya–gyermek kapcsolatba való visszavágyódásként jelentkezett (Kolodny, 1996, 171-172). A „fenséges” ideológiájának romantikus népszerűsítői – többek között például Petőfi vagy Jókai – gyakran éppen abban tűnnek ki, hogy a

Természetet nőneműként és önnön jogán istenítik; Northrop Frye ezt a fordulatot egyenesen a korábbi (antik és keresztény) apa-központú mítoszok anyaközpontú mítoszra való átíródásaként fogja fel (Frye, 1983, 93-96).

A természetnek ez a felértékelődése, a „szennyező” befolyás irányának ez az átalakulása szoros összefüggésben áll a Természet mint Anya antropomorfizációjának hangsúlyossá válásával és egy (képzeletbeli) matriarchális rendnek a patriarchális rend rovására történő idealizálásával. Immár nem a Természetanya a Másik, hanem gyermeke, az Ember lett Idegen. Nem az anya van „szennyező” hatással az individuumra, hanem az (individualitást eszményítő) ember szennyezi be az anyát (úgy fizikailag, mint ideologikus koncepciói, „torzító” eszméi révén). Valóban: a populáris kultúra vizuális ábrázolásaiban a környezetszennyezés hatásainak figyelemfelkeltő vagy „trendi” bemutatása manapság igen gyakran az anyagyermek viszony képeinek bevonásával történik. A Természetanya archaikus koncepcióját vagy sikerült feléleszteni, vagy a „népi tudatban” mindig is élt, *csak a megítélése változott*. A technicizált (poszt)indusztriális társadalom fenyegetése olykor egy „tisztá” (értsd: higiénikus) és/vagy tiszteletreméltó matróna otthonának beszennyeződéseként jelenik meg (4. ábra).



4. ábra

De a tisztaság morális jelentéslehetőségeinek szexuális aspektusa is gyakran előtérbe kerül, főleg akkor, ha a Természetet matróna helyett szűzként (vagy Szűzanyaként) ábrázolják. Ez esetben a kulturális „szennyezés” a *szexuális erőszak* képében összpontosul.



5. ábra



## Az „érintetlen” természet kultusza

Egy ökokritikus filmelemző páros, Murray és Heumann A *Fakó lovas* (1985) című késői Clint Eastwood westernben ezt a metaforát – illetve a vele összefüggő szexuális problematikát – tartja a filmben megjelenő természetpárti tematika középpontjának. A film a „helyi” és a városból jött gazdag iparmágnások összeütközésének klasszikus ábrázolásában igen nagy hangsúlyt helyez a nem-helyiek környezetkárosító technológiájának bemutatására, illetve profithajhászást célzó immorális viselkedésük ábrázolására. Ennek csúcspontjaként a gazdag bányász-vállalkozó kegyetlen fia az egyik jelenetben megpróbálja megerőszakolni az egyik helyi aranymosó odatévedt leánykáját (5. ábra). Murray és Heumann szerint ez a várhatóan egyértelmű értékítéletet kiváltó jelenet azért is központi mag a filmben, mert voltaképp a szükségszerűen mindig *háttérben maradó* természeti „háttér” ügyes megszemélyesítéséről és közvetett előtérbe emeléséről van szó: a szexuális erőszak a hegyoldalt „megszentségtelenítő” ipari beavatkozás megfelelője. (Murray-Heumann, 2009, 127-141.)

A „fakó lovas”, azaz a lányt megmentő pap figurája Murray és Heumann értelmezésében a környezetvédő „archetípusának” a megjelenítése. Ugyanakkor a film ábrázolásmódja mégsem tér el jelentősen a patriarchális diszkurzusban megszokottól, hiszen a természet és a nő *egyként* passzív és tehetetlen áldozatként való reprezentációja jellemzi. Ez utóbbi vonást számos, főleg ökofeminista, kritikus erős kritika alá veszi: „a mai ikonográfia a természetet áldozatként prezentálja; olyan idealizált, madonnaszerű angyalként, akit meg kell védeni az önmegtartóztatásra képtelen társadalomtól. [...] A »Természetanya« jelen ábrázolásai az ideális nőre irányuló romantikus férfifantázia termékei.” (Heller, 1993, 218-219.) Mint Heller részletesen kifejti, ez a romantikus ökológia nem ismeri fel, hogy a nők és a természet feletti uralmat ugyanazok az ideológiák igazolják, mint amelyek kiváltják az anyaként ábrázolt gyenge és védelemre szoruló Természet megvédésének ezen törekvését.

Eszerint akár megerőszakolni való tárgynak, akár megóvni való ideálnak tekintik, az anyaként elgondolt Természethez való viszony így is, úgy is a patriarchális gondolkodás sémáit követi. Ezek a sémák archetipikusnak tűnnek, ugyanakkor nagyon hasonlóak ahhoz, amelyek a pszichoanalízis szerint a férfiszubjektumok pszichoszexuális fejlődése során alakulnak ki és válnak a nőkről alkotott domináns képzetekké (a nyugati) kultúrában. Freud elméletét alapul véve feltehető, hogy ezek a képzetek kora gyermekkorban alakulnak ki és abban a látványban gyökereznek, amit az anya „kasztráltsága” jelent (Tóth, 2007). Mindez a nőket

„hiányként” jelöli meg, a férfiakat és a velük asszociált szubjektivitást pedig a nőiségtől való különbözőségben definiálja. Ennek következtében Mulvey szerint

„a férfiaknak, a tekintet aktív ellenőrzőinek gyönyörűségére ikonként bemutatott nő mindig az eredetileg jelölt fenyegetést eleveníti fel. A férfi tudatalatti számára két út lehetséges e kasztrációs félelem előli kitérésre: a belefeledkezés az eredendő trauma rekonstruálásába (a nő tanulmányozása és demisztifikálása) a bűnös objektum leértékelésével, büntetésével vagy megmentésével (a film noir témái által ábrázolt úttal) kiegyensúlyozódva; vagy pedig a kasztráció teljes tagadása egy fétis behelyettesítésével, vagy az ábrázolt alak fétissé alakításával, azért, hogy az veszélyesből megnyugtatóvá váljon (innen a túlértékelés, a női sztár kultusza).” (Mulvey, 2002, 565.)

A *Fakó lovas* természet/nő analógiájában is a Mulvey által leírt kétféle nőképpzettel találkozunk. A városi „idegenek”, akik a végletesen környezetpusztító bányászati eljárást használják, a szó szoros értelmében „voyeurként” néznék végig a feljükk tévedt lány megerősöklését, ami egyszerre jelzi a természet és a nő megvetését és tárgyként való kezelését – azaz a demisztifikálás stratégiáját. Ehhez képest a „fakó lovas”, a messziről érkezett pap, aki a lányt megvédi, a nőhöz/természethez való „fetiszta” hozzáállás megtestesítője lehet. Bár a lány szerelmet vall neki, ő tisztelettel visszautasítja: a narratíva szerint azért, mert a lány túl fiatal, hajlamos az idealizálásra, s a férfi amúgy is „saját” lányaként kezeli. Ám ha meggondoljuk, hogy a történetben a lány szüzessége és ártatlan szépsége milyen középponti szerepet foglal el, a (protestáns, azaz cölibátusra nem kötelezett) pap „önmegtartóztatásában” a Madonna iránti hódolat, pontosabban a szeplőtelen Madonna tisztaságában megtalált biztonság is ott lappang. Ebből a perspektívából a pap éppúgy a kasztrációs anya-kép foglya, mint az ipari bányászat képviselői: az a tény, hogy a western tradíciójának megfelelően a filmben a városiak mellett ő a leginkább *idegen*, megerősítheti ezt a benyomást.

A passzív és gondoskodó anya, illetve a passzív és védelemre szoruló szűz képe mellett a populáris kultúrában egy további kép is igen elterjedt, amely a Természetet nőként, de mint félelmetes és érthetetlen entitást ábrázolja. A nőktől való rettegés jelenségét Barbara Creed is a kasztrációval hozza összefüggésbe, de némileg más módon, mint Freud. Szerinte a nőgyűlölet olykor annak a félelemnek a következménye, hogy maga az anya bír kasztráló hatalommal. Ez testesül meg a preödipális, „archaikus anyával” asszociált szexualitásban, „aki azzal fenyeget, hogy mindent felhabzsol, aminek életet adott” (Creed, 2006, 103.) Míg a férfi-lét a függőség túllépésével kecsegtet, az anyának a gyermek feletti uralma regresszióként, szimbolikusan az elnyeléssel fenyegető méh(száj) képében jelenik meg, amely egyszerre csábító és visszataszító (vö. Hódosy, 2011;

2013). Ugyanez az ellentmondás jellemző a Természethez való viszonyunkra is. Az anyai ölbe való visszatérés ödipális vágya az Édenkertként elképzelt természetbe való visszatérés álmában szembeötlő. Ezzel szemben a gyermekek „basáskodó” anyára iránti ellenérzések kínálnak alapot a borzasztó természeti katasztrófák irodalmi és filmes retorikájához. Szimptomatikus módon az újabb környezetvédelmi illusztrációkra nagyon is jellemző, hogy miközben felélesztik a Természetanya ősi képzetét, azzal együtt gyakran a kiszámíthatatlanság és a rettegés légkörét is felidézik – bár a komikum ezt többnyire csillapítja. (6-7. ábra). Többnyire, de korántsem mindig, és könnyen lehet, hogy még ebben is csak a vicc freudi logikája érvényesül (Dodds, 2011, 45-46).

John Boorman *Gyilkos túra* (Deliverance, 1972) című filmjében a „kasztráló” anyaföld képzelet dominál, aminek a rémisztő hatását a narratíva nem is próbálja kompenzálni. Mint David Ingram öko-cinekritikai elemzésében bemutatja, a film nem csak a természetrombolást, de a rombolást ellenzők „patronáló” magatartását, a természetről való „gondoskodás” pozíciójába való helyezkedést is ugyanilyen kegyetlenül kritizálja (Ingram, 2000, 36-38). A városból jött túlélőtúrára vállalkozó férfiak ugyanis látványos természetszeretetről, sőt –tiszteletről adnak tanúbizonyságot. Elítélik az ipari haladást, amely a pusztításra épül – ez esetben a folyó erejének kihasználására egy vízerőmű építésével, amely a helyi vadon elárasztásával jár együtt. Nem becsülik le a folyó erejét sem, amelyen megpróbálnak kenuval leereszkedni. A genetikai degradációtól<sup>1</sup> szenvedő és rosszulmú helyi lakosság néhány tagja azonban megtámadja őket az erdőben, az egyik férfit megerősszakolják, a másikat majdnem. Végül az erőszaktevőt lelövi a városi társaság harmadik tagja, a megmaradt martalóccal pedig a társaság élet-halálharcot vív, s a „csatából” végül csak két városi kerül ki élve.

A film első pillantásra megfordítani látszik az előző film fekete-fehér palettáját, a jó vidék – rossz város oppozíciót, Ingram értelmezésében azonban korántsem erről van szó. Először is, a helyiek életkörülményei meglehetősen világosan a városhoz képest és az urbanizáció miatt olyan nyomorúságosak, amilyenek. Helyzetük a társadalmi kizsákmányolás tipikus esete – ilyen értelemben tehát analóg a környezetük, otthonuk helyzetével. Ugyanakkor a városiak maguk is bevallják, hogy a szóban forgó természetpusztítás az ő életüket teszi kényelmesebbé, a túrával pedig igenis a természet uralására való képességüket tesztelik, mely kontextus-

---

<sup>1</sup> A lakosokról mutatott képek a filmben vélhetően azt hivatottak érzékeltetni, hogy a kisszámú populációban – feltehetőleg a belterjes szexuális viszonyoknak köszönhetően – a szokványosnál magasabb az értelmi fogyatékkal járó testi rendellenességek előfordulása.



6. ábra

Mother Nature



Chattanooga Times Free Press Bennett



7. ábra

ban a természet erejének hangsúlyozása csak saját képességeik fényezéséhez szükséges. A természet feminizálása igen nagy hangsúllyal bír ebben a potencia-fitogtatásban: a természetpusztítás többször is „erőszakként” jelenik meg, ugyanakkor a viccelődésekben a folyón való leereszkedés is a szexuális aktussal, a (vízen való) fennmaradás képessége pedig a szexuális potenciával analóg. Ebben a szituációban Ingram úgy véli, hogy a városiak „kudarca”, az uralom elvesztése a megerőszkolt természet bosszújaként értelmezhető: a helyi erők a természet „kezének” megszemélyesítései abban az akcióban, amely leginkább a *rape-revenge* drámák szcenáriójára jellemző. A férfiakra mért szexuális erőszak a kasztráció szimbolikus megjelenítése, az adott kontextusban a „fallikus”, kasztráló archaikus anyaként feltámadó Természetanya által kirótt, a neki engedelmes és neki alávetett fiak által végrehajtott büntetés a vele szembeszegülőkre.

### *Hibrid* – a kasztráló anya fenyegetése

A *Hibrid* (*Splice*, rend. Vincenzo Natali, 2009) című horror érdekesen egyesíti a már önmagában is ökokritikai jellegű Frankenstein-tematikát azzal a pszichológiai problematikával, amely többek között a *Psychoban* vagy a *Carrie*-ben is megfogalmazódik, s ami ennél fogva az ökokritikai diszkurzusban visszatérő „családi” metaforákra is fényt vethet. A történet szerint egy genetikai kutatást folytató kutatópáros (akik az életben is párt alkotnak) nem tud ellenállni a kísértésnek, hogy emberi gént adjanak az egyik kísérleti lény kevert génkészletéhez. Az így létrehozott, intelligens és félig-meddig emberi külalakkal bíró teremtményt titokban tartják, és bár feljegyzéseket készítenek a fejlődéséről, sokáig szinte saját kislányukként nevelik és Drennek nevezik el. A kedves és gyorsan fiatal nővé érő lény azonban egyre dacosabbá válik, ráadásul túlzott vonzódást árul el a tudospáros férfitagja, Clive iránt. Mindettől a nő, Elsa, felhatalmazva érzi magát, hogy többé ne gyermekként, hanem egyszerű kísérleti állatként kezelje a „lányt”. Egyértelműen bosszúból durva műtéti beavatkozást is végrehajt rajta, amely mellesleg erősen a kasztráció konnotációival bír (a lény farkán van egy hegyes karom, ezt távolítja el Elsa a veszély mérséklése érdekében). Távollétében azután Dren elcsábítja Clive-ot, majd hirtelen megbetegszik, meghal és eltemetik, ami egy rövid ideig azzal kecsegtet, hogy az igencsak elfajult kísérlet a feledés homályába veszhet. Dren azonban feltámad – immár mint hímnemű szörny –, és az „apját” megöli, az „anyját” pedig megerőszkolja. Végül elpusztul, a tudósnő azonban teherben marad, a végső képsorok pedig arról tudósítanak, hogy a kísérleteket finanszírozó igazgatónővel megegyeznek: a születendő „gyermeket” Elsa feláldozza a tudomány oltárán. A történet kitűnően elemezhető a Mary Shelley-féle *Frankenstein*

ökokritikai megközelítéseinek a nyomvonalán: mivel a lényt létrehozó kísérlet világosan természettudományos jellegű, az élet teremtésével „játszik”, ami – legalábbis a tudospáros elgondolása szerint – az emberi haladás szolgálatába állítható és az emberi test (természetes) esendőségeinek a mérséklését eredményezheti, a történet a teremtmény ámokfutásával érzékletesen és fenyegető módon ábrázolja mindazokat az eshetőségeket, amelyeket ez a tudomány a világra bocsáthat (vö. McKusick, 2000, 30; Mellor, 2003, 9). A *Frankenstein* megközelítéséhez hasonlóan a számításokba csúszó „hibát” itt is fel lehet úgy fogni, mint ami nem is annyira a felelőtlenségben és a (szó szoros értelmében vett) bibliai „tiltás” megszegésében áll, hanem inkább a szűklátókörűségben, a természet lebecsülésében, tárgyként való kezelésében, abban az elképzelésben, hogy a „természetes” világ „nem elég”, hogy az ember javíthat, sőt javítania kell rajta (Worster, 1977, 29).

Ez az antropocentrizmus – megint csak a *Frankenstein*hez hasonlóan – androcentrikus elbizakodottságként is felfogható, amennyiben a film a Shelley-szövegnek a teremtmény „tudományos” megalkotását leíró szexualizált és nemileg meghatározott metaforáit is továbbfejleszti (vö. Séllei, 90-95). A lény teremtése itt is, ott is a „női” természet „férfias” gépekkel és eszközökkel szublimált és objektivizált „megerősökölésének” a mintájára ábrázolódik. A *Hibrid*ben ez igen plasztikusan jelenik meg azokban a jelenetekben, amikor tudósok az általuk kreált sejt mesterséges megtermékenyítését szemlélik, a fejlődő magzatot egy mesterséges méhben tárolják, majd a bába mintájára, egyfajta „császármetszéssel” segítenek neki kiszabadulni onnan. A különbség, hogy az újdonsült teremtménynek ezúttal nem csak „apja”, hanem „anyja” is van. Szemben *Frankenstein* teremtményével, a hibridtől nem fordul el undorral, és nem hagyja magára a szülője. Márpedig a Shelley-regény pszichoanalitikus kritikájában ez az instancia alapvető jelentőséggel bír a későbbi tragédiát illetően, előrejelezve „az Apa Törvényének elnyomó és korlátozó jellegét” (Kotze, 2000, 57). *Frankenstein* szörnyétől eltérően Dren saját nevet is kap Elsától, a kis „család” pedig egy darabig egy valódi család mintájára, mondhatni „boldogan” él. A negatív fordulat egyrészt a teremtmény fejlődésének köszönhető, aki úgy tűnik, az Ödipusz-komplexus karmai közé került, aminek a feldolgozásához mind a pótapa, mind a pótanya elégtelennek bizonyul. A film látványosan nagy erőfeszítést tesz rá, hogy a problémákat elsősorban Elsa nevelésével – sőt általában is a „rossz” anyai hatásokkal – hozza összefüggésbe.

Amikor a tudospár a felfedezettéstől tartva kénytelen Drent abba a félreeső tanyába vinni, ahol Elsa a gyermekkorát töltötte, megdöbbentő dolgokra derül fény. Elsa ugyan igen szűkszavú a múltjával kapcsolatban, a szobája kinézete,

amely egy múlt századi börtöncellára emlékeztet, igencsak sokatmondó. Ahogyan a Drennek elmondott történet is, mely szerint édesanyja nem engedte sem Barbie-val játszani, sem (játékból) sminkelni, mert az „a rossz nőkre jellemző”. Ez az a pont, ahol a film igencsak sokat merít a jól ismert pszichotrillerek hagyományából – legalábbis, ami a vallási fanatizmus okozta elfojtások és félelmek, illetve a szörny-anyának a gyermekére tett negatív hatásait illeti, Clive, a férfitudós viszont – a szokványos „őrült (férfi)tudós” klisével szemben – kezdettől és következetesen igyekszik megkímélni a kísérleti alanyt a szenvedéstől és a rossz közérzettől – ami többnyire az „anyától” való védelmet jelenti.

Mindez erős elmozdulást jelent attól a „romantikus” frankensteini hagyománytól, amelyben az objektív tudományosság a maszkulin racionalizmus hajtásaként értelmeződik, és negatív módon áll szemben a feminin ösztönösséggel, testiséggel és emocionálissággal. A „tudós” objektivitás Elsán mindig olyankor uralkodik el, amikor Dren – a „lánya” – engedetlenséget és önállóságot mutat. Elsa anyja, és anyja mintájára Elsa is újra meg újra a kasztráló anya képét ölti, akinek fő jellemzője a gyermekén való uralkodás, aki közömbös annak szenvedése iránt, és az engedelmesség megtagadása esetén ridegen „elpusztítja” azt, amit teremtett. És bár első pillantásra úgy tűnik, hogy ez csak a tudományt – elsősorban pedig a modern, immár emancipált nők által is űzött tudományt – jellemzi, Elsa figurája közvetve és konnotatív módon ugyan, de a globális felmelegedésben és hurrikánokban megnyilvánuló, ökológiai katasztrófával fenyegető természetről való újabb felfogásokról is vall.

Először is, mint már volt róla szó, a teremtmény létrehozása után Elsa annak a természetnek – természetanyának – a pozíciójába helyezkedik, amelyet a kísérlet során termékenyítettek meg; míg Frankenstein szörnye az anyja helyett a természethez fordult, a hold fényét kereste és szülők helyett az erdő gyümölcsei látták el táplálékkal, Dren számára mindezt Elsa adja meg. A film végén a terhes Elsa (saját akaratából) maga válik a tudomány kísérleti alanyává: ezúttal valóban „természetesen” hordja ki a természetellenes magzatot, s így az eddigieknél még sokkal inkább hozzáidomul a „természet” szerepéhez a baconi paradigmában és a frankensteini tudományos kísérletekben. Ha ezekben a jelenetekben Elsa a *mater(ia)* szerepébe kerül, amellyel a tudomány kedvére kísérletezhet, akkor joggal érezhetjük úgy, hogy a hímnemű szörnyé váló Dren az „anyja” megerősökölése során a fékevesztett, egyre „természetellenesebb” szaporodási és terjeszkedési stratégiákkal élő *emberiség* torzképe, s ekképp a környezetromboló mentalitás torz paródiája.



Az erőszak tehát a természet „megerőszkolásának” korábbi toposzait visszahangozza, azzal az erős különbséggel, hogy az erőszak ezúttal már *maga is bosszú*. Mi több, a teremtmény részéről majdhogynem jogos bosszú a kegyetlen nővel szemben. A film ily módon (nagyon áttételesen ugyan, de) azzal a felvetéssel kacérkodik, hogy a természet korántsem (mindig) az a jóindulatú és bőkezű anya, akit az ökotópiák megjelenítenek; semmivel sem viseli jobban a szívéen gyermekei sorsát, mint a keresztény Atyaisten, amikor – próbaképpen vagy a szabad akarat tanújeleként – hagyja őket elpusztulni vagy éhen veszni. Ez az istenség egyenesen egymás áldozatainak szánja, egymással táplálja gyermekeit – és még túlvilágot sem kínál cserébe. Ha tehát a Természet egy ilyen könyörtelen, rideg, kegyetlen és csakis a reprodukciót „szem előtt tartó” anya, akkor vajon nem jogos-e a bosszú? Vagy legalábbis nem „magától” értetődő-e, ha a gyermekek sem törődnek ezzel az anyával, sőt, egyenesen az ő rovására próbálnak túlélni és szaporodni?

### Miért is hatástalan a környezetvédő retorika?

Számtalan társához hasonlóan a *Hibrid* is olyan film, amely a természet törvényeibe és működésébe való beavatkozás veszélyeire figyelmeztet. A média-diszkursusok kontextusában arra az emberi felelőtlenségre és elbizakodottságra is felhívja a figyelmet, amely nagy szerepet játszhat egy bekövetkező ökológiai katasztrófában. Ily módon a *Hibrid* – legalábbis közvetve – a „környezetvédő” retorikát képviseli, és ennek megfelelően hasznos impulzusokat adhat a közönségének. Ám ha alaposabban szemügyre vesszük, ezek az impulzusok korántsem biztos, hogy megfelelőek; sőt, amennyiben az anya reprezentációját és hatását tekintjük a film „melodrájában”, akkor – legalábbis az ökológiai diszkursus kontextusában – inkább károsnak tekinthetők.

Elsa reprezentációja olyan ösztönimpulzusokra vagy kora-gyermekkori emlékekre játszik rá, amelyek a közönséget szembeállítják ezzel a figurával. A filmben az anya a preödipális anyaképnek megfelelő, rémisztő, „kasztráló” entitás (ami a saját anyja hasonló hatásának a következménye), míg az apa gondoskodó és szerető lény, még ha némileg felelőtlen is. Ha a narratívát egy tudományos katasztrófa történeteként olvassuk – ami nagyon is könnyen megtehető –, még inkább világos a figurák metaforikus jelentősége. A *Frankenstein* ökokritikai értelmezéseiben a katasztrófa a (férfiak irányítása alatt álló) „modern” tudománynak, a hamis reményekkel kecsegtető mechanikus természet-szemléletnek tudható be. A *Hibrid* ökokritikai olvasatában viszont a „hiba” az anya, az anyatermészet működésében keresendő, „aki” korántsem a tudomány

ártatlan áldozata, hanem sokkal inkább olyan sötét erő, amely a markában tartja a teremtményét, és nem engedi érvényesülni annak „szabad akaratát”.

Bár a filmben ez az olvasat csak intertextuálisan bontakoztatható ki, illetve a figurák metaforikus értelmezésétől függ, ezt a sajátos Természetanya-koncepciót a kortárs médiaillusztrációk támogatni, alátámasztani látszanak. A „fetiszizált” Természet-ábrázolások mellett egyre több olyan antropomorfizáló illusztráció, kép jelenik meg, amely a bolygót mint „problémás” nőt, mint örültet, mint hisztérikus vagy kasztráló anyát jeleníti meg a nők „ősi” negatív képzeinek megfelelően.

A környezetvédelmi diszkurzusok a szörnyűbbnél szörnyűbb ökológiai katasztrófa-lehetőségeket (indokoltan) az emberi kultúrának és az emberi faj sajátosságainak tudják be. Egyértelműnek tűnik, hogy a populáris kultúra az emberi nem „fejére” szórt vádak ellen védekezik úgy, hogy a bűnt – ezúttal – magára a természetre vetíti ki. A projekció motivációja ugyan valószínűleg a „környezeti bűntudat” vagy a „kihalástól való félelem”, ám még pszichoanalitikus értelemben sem feltétlenül „a Földanya kasztrációjának tömeges tagadásával van dolgunk” (Dodds, 2011, 40-42). Mint megpróbáltam bemutatni, a természet „kasztrációjának” képze nem az ökológiai válság eredménye, nem a természeti források megcsappanásának antropomorfizáló interpretációja. A természet kizsákmányolását *régóta* legitimáló, illetve a természetvédelmet propagáló természetábrázolások egyaránt a föld(anya) (vélt) kasztrációjának tagadásaként értelmezhetők. A Természet iránti rajongás, a pusztuló ökoszisztémák harcias védelme például olykor a „fetiszizált nő” tradicionális képzetéből táplálkozik, amely – a nőiség leértékeléséhez hasonlóan – a (patriarchális) családban való pszichoszexuális fejlődés hatásaként jelenik meg. Kétségtelen, hogy – mint a *Fakó lovasban* is láthatjuk – ez a Természet-felfogás radikálisan különbözőnek és felértékeltnek látszik ahhoz képest, amelyet leginkább a „kasztrált” nő képzetével asszociálhatunk, s amelynek lényege a tárgyként való használhatóság, az „anyagi forrásként” való kitermelhetőség. Valójában azonban ez a kép sem nyújt, nem nyújthat valódi újdonságot a környezetpolitikát megújítani kívánók számára, ahogyan a probléma okát a természetre vetítő, a biológiai környezetben „szörnyeteget” látó szemlélet sem, amely a preödipális, fallikus anya képzetének felelevenítésével ad „új” okot a bolygó igényeivel való szembehelyezkedésre.

A problémát talán nem ez okozza, de a megoldást egészen bizonyosan hátráltatja, hogy a populáris ábrázolások a természet megszemélyesítésének hagyománya segítségével a *már eleve* védekezési mechanizmusok eredményeként létrejött negatív nőképzetek valamelyikét állítják a Természet helyébe. Az ökoló-

giai problémák felszámolásának, úgy tűnik, vagy nem a Természet és az Anyaság kapcsolatának felélesztése az útja, vagy a természettel asszociált nőiség egy olyan új felfogására van szükség hozzá, amelyre még nem volt példa.

## IRODALOM

- CHODOROW, N. (1980). Gender, Relation, and Difference in Psychoanalytic Perspective. In: H. Eisenstein and A. Jardine (ed.): *The Future of Difference*. New Brunswick, New York: Rutgers University Press.
- CREED, B. (2006). A horror és az iszonytató nőiség. *Metropolis* (1): 88-108.
- CRONON, W. (1996). The trouble with Wilderness. *Environmental History* 1 (1): 7-28.
- DODDS, J. (2011). *Psychoanalysis and Ecology at the Edge of Chaos. Complexity Theory, Deleuze/Guattari and Psychoanalysis for a Climate in Crisis*. London and New York: Routledge.
- DOUGLAS, M. (1966). *Purity and Danger*. London: Routledge.
- FROMM, E. (1973). *The Anatomy of Human Destructiveness*. New York-Chicago-San Francisco: Holt, Rinehart and Winston.
- FRYE, N. (1983). *A Study of English Romanticism*. Brighton: Harvester.
- HEISE, U. K. (2008). *Sense of Place and Sense of Planet. The Environmental Imagination of the Global*. Oxford: Oxford University Press.
- HELLER, CH. (1993). For the Love of Nature: Ecology and the Cult of the Romantic. In: G. Gaard (ed.): *Ecofeminism: women, animals, nature*. Philadelphia: Temple University Press, 218-242.
- HÓDOSY A. (2011). Alien a Predator, avagy Emancipáció vs. Reprodukció sci-fi horror keretben. *Apertúra*, 7 (1).
- HÓDOSY A. (2013). A Függetlenség (n)Apja. A szabadságharc családrománca hollywoodi sci-fikben (Csillagok háborúja, A függetlenség napja, Armageddon). *Imágó Budapest* 1, 3-22.
- GYÖRGY L. (2000.) Tud itt valaki megoldást? In: Gadó György Pál (szerk.): *A természet romlása, a romlás természete*. Budapest: Föld Napja Alapítvány, 191-207.
- INGRAM, D. (2000). *Green Screen. Environmentalism and Hollywood Cinema*. Exeter: University of Exeter Press.
- KHEEL, M. (1993). From Heroic to Holistic Ethics: The Ecofeminist Challenge. In: G. Gaard (ed.): *Ecofeminism. Women, Animals, Nature*. Philadelphia: Temple University Press, 243-271.
- KOLODNY, A. (1996). Unearthing Herstory. An Introduction. In: Glotfelty, Cheryl – Fromm, Harold (eds.): *The Ecocriticism Reader. Landmarks in Literary Ecology*. Athens & London: The University of Georgia Press. 171-181.
- KOTZE, H. (2000). Desire, gender, power, language: a psychoanalytic reading of Mary Shelley's *Frankenstein*. *Literator*, 21(1): 53-67.
- McKUSICK, J. C. (2000). *Green Writing. Romanticism and Ecology*. New York: St. Martin's Press.
- MELLOR, A. K. (2003). Making a 'monster': an introduction to *Frankenstein*. In: Schor, Esther (ed.): *The Cambridge Companion to Mary Shelley*. Cambridge: Cambridge University Press.

- MCCLINTOCK, A. (1995). *Imperial Leather. Race, Gender and Sexuality in the Colonial Contest*. New York, London: Routledge.
- Merchant, C. (2006.) The Scientific Revolution and The Death of Nature. *Isis*, 97(3): 513-533.
- MULVEY, L. (2002). Vizuális öröm és narratív film. Ford. Muráth Rita. In: Bókay Antal (szerk.): *A posztmodern irodalomtudomány kialakulása. A posztstrukturalizmustól a posztkolonialitásig*. Budapest: Osiris.
- MURRAY, R. L. – HEUMANN, J. K. (2009). *Ecology and Popular Film. Cinema on the Edge*. Albany: Suny Press.
- ORTNER, SH. B. (2004). Nő és férfi, avagy természet és kultúra? In: Biczó G. (szerk.): *Antropológiai irányzatok a második világháború után*. Ford. Szolga Livia. Debrecen: Csokonai Kiadó, 195-210.
- RANDALL, R. (2005). A new climate for psychotherapy? *Psychotherapy and Politics International*, 3(3): 165-179.
- SANDILANDIS, C. (1999). *The Good-Natured Feminist. Ecofeminism and the Quest for Democracy*. London-Minneapolis: The University of Minnesota Press.
- SÉLLEI N. (2002). A szörny(űség) kiblenléte – Mary Shelley: Frankenstein, avagy a modern Prométeusz. In: *Uő: Lánnyá válik s írni kezd*. Debrecen: Kossuth Kiadó, 81-137.
- TÓTH Z. J. (2007). Fétis és kép. Egy paradigmaticus eset: a pornófilm. *Apertúra*, 2.
- VIDA G. (2000). A természetvédelem kettős arca. In: Gadó György Pál (szerk.): *A természet romlása, a romlás természete*. Budapest: Föld Napja Alapítvány.
- WELLING, B. H. (2009). Ecoporn: On the Limits of Visualizing the Nonhuman. In: Dobrin, S. I. és Morey, S (eds.): *Ecosee. Image, Rhetoric, Nature*. Albany: State University of New York Press, 53-78.
- WHITE, L. JR. (1996). The Historical Roots of Our Ecologic Crisis. In: Ch. Glotfelty – H. Fromm (eds.): *The Ecocriticism Reader. Landmarks in Literary Ecology*. Athens & London: The University of Georgia Press, 3-14.
- WILLOQUET-MARICONDI, P. (2010). Introduction. From Literary to Cinematic Ecocriticism. In: Uő (ed.): *Framing the World. Explorations in Ecocriticism and Film*. Charlottesville: University of Virginia Press.
- WORSTER, D. (1977). *Nature's Economy. The Roots of Ecology*. San Francisco: Sierra Club Books.

#### FILMOGRÁFIA

- Hibrid* (Splice). (2009). Rend. Vincenzo Natali.
- Gyilkos túra* (Deliverance). (1972). Rend. John Boorman.
- Fakó lovas* (Pale Rider). (1985). Rend. Clint Eastwood.