



Hódosy Annamária

Gaia-spiritualitás a filmvászonon

A természet visszavarázsosításának tragédiája a *Gaia* című filmben

Varázstalanodás

Max Weber nagyhatású elgondolása szerint a modern korszakot a világ „varázstalanodása” vagy „varázstól való feloldása” [*Entzauberung der Welt*] jellemzi, ami nem más, mint az üdvkeresés mágikus eszközeinek babonaként vagy vétekként való elutasítása (Weber, 1982, 133). Christian Partridge ezt erős általánosítással annak a „nyilvánvaló” folyamatnak a leírásaként érti, hogy „a modern társadalom minden szintjén fokozatosan elhagyják a vallási hiedelmeket, gyakorlatokat és szimbólumokat” (Partridge, 2005, 11). A világ ennek következtében „kevésbé tűnik titokzatosnak, és érthetővé válik; legalábbis elvben megismerhető, kiszámítható és az emberek által manipulálható; belesimul a tudomány és a racionális kormányzás értelmezési sémájába” (Jenkins, 2000, 12). Ezzel együtt „a természet isteni státusza és az iránta érzett emberi felelősség” is a múlté lett (Parker, 2020, 42), ami viszont szabad utat adott a környezetpusztításnak – így tehát felmerül, hogy ha gátat akarunk szabni a klímaválságnak, akkor egy megoldás lehet a természet „újvarázsosítása”. De vajon hogyan? A következőkben elemzendő film, a 2021-es *Gaia* (rend. Jaco Bouwer) a természet újvarázsosításának egy olyan retorikai, ideológiai és pszichológiai esettanulmányát kínálja, ahol a következmények inkább elrettentőek, mint csodálatosak. Ennek okait illetően érdemes megfontolni az ököpszichológia egyes felvetéseit is az ember és a – hajdani és kortárs természetvallásokban „Anyaként” aposztrofált – Föld bolygó kapcsolatát illetően.

A világ varázstalanodása a természet feletti uralom (vélt) megszerzésének vagy jövőbeni megszerezhetőségének a velejárója, annak a folyamatnak a része, melynek során, mint Freud fogalmaz, „Az emberek utolsó generációi a természettudományokban és azok technikai alkalmazásában rendkívüli előrehaladást tettek, természet fölötti uralmukat korábban elképzelhetetlen módon megszilárdították” (Freud, 1930/1982, 352). Partridge szerint a folyamat abban gyökerezik, hogy a keresztény monoteizmus elválasztotta és szembeállította egymással

a szentet és a profánt, így a két szféra egymás eltörlésén dolgozik: a középkorban a szent állt nyerésre, a modernizmusban a profán irányába billent el a mérleg. Méghozzá a tudományos forradalom, majd a felvilágosodás hatására: a szekularizáció és a racionalizáció kéz a kézben jár. Auguste Comte úgy gondolta, hogy a szekularizáció az emberiség érési folyamatának a velejárója, Freud pedig úgy, hogy a tudományos kutatás korában a primitív illúziók ideje lejárt (Partridge, 2005, 13).

Mások viszont nosztalgiával beszélnek a korábbi állapotokról. C. S. Lewis „Az üres világegyetem” című 1952-es esszéjében a történelmet annak történeteként meséli el, hogy miként jutottunk egy olyan világból, ahol „minden fa nimfa és minden bolygó isten” egy olyan világba, amelyben már az emberi lény lelkének létét is megkérdőjelezzük (Lewis, 1952, 1). Tudománytörténeti szempontból sem bizonyos, hogy a progresszív tisztánlátás térnyeréséről van szó: a tudományos forradalom és newtoni fordulattal realizálhatóvá vált uralmi törekvések – illetve az ennek során alkalmazott hatalmi technológiák – tették lehetővé, hogy a domináns vallás árnyékában addig szívósan továbbélő pogány természetimádat visszaszoruljon (Merchant, 1980, 2; Abram, 1991, 2-4; Capra, 1983, 54). A korábban élőnek, érzőnek és mindenhatónak gondolt „Földanyát” a mechanisztikus szemléletű (természet)tudományok objektív, lélektől megfosztott, „halott” anyagnak kezdték tekinteni – Merchant híres könyvének címe: *The Death of Nature* (A természet halála) pontosan erre utal. Ha a természet pusztá matéria, akkor nem kell kímélni, nem szenved, és nem gerjed haragra, tehát nem is kell kiengesztelni. Ami azt jelenti, hogy büntudat nélkül kizsákmányolható (vö. még Latour, 2017, 49; Kheel, 1993, 258; Séllei, 2002, 90-92). „Ha a természet »halott«, ha pusztá erőforrás, akkor nincs mit tisztelnünk benne, és megvédenünk sem kell”, írja Parker (2020, 40), ami jól magyarázza a környezeti károk megugrását a tudományos forradalom utáni időktől.

A probléma tehát részben mentalitástörténeti jellegű. Ráadásul az ököpszichológusok régóta hangoztatják – mondja Dodds –, hogy pszichológiai nehézségeink egy része is a természethez való sérült kapcsolatunkban gyökerezik, amit Michael Cohen „természethiányos zavarnak” nevezett. „A hagyományos megközelítés szerint a környezeti aggodalmakat úgy kellene elemezni, mint amelyek az emberi »tárgyakkal« kapcsolatos »mélyebb« érzéseket tükrözik, a külső a belsőt. Nem lehet azonban, hogy ez néha éppen fordítva van?” (Dodds, 2011, 64.) Az ököspiritualitás iránti kereslet annak indikátora, hogy van igény a mentális változásra. A környezeti apokalipszis elkerüléséhez „tudatosan a mítoszt kell előtérbe helyeznünk a logosszal szemben”, vonja le a konklúziót Parker (2020, 42; vö. még Willoquet-Maricondi, 2010, 4).

Visszavarázsosítás

Parker a fikcióban látja a megoldást: szerinte a fantasy és a horror félelmetes, borzalmas, félelemkeltő és csodálatos tulajdonságokkal ruházza fel a nem-emberi világot: talán az efféle történetek tölthetik fel újra varázssal a természetet. A következőkben vizsgált film megerősíteni látszik ezt a gondolatot. Ugyanakkor nem

kell közvetlenül a filmekhez és az irodalomhoz fordulnunk, hogy manapság részünk legyen a világ „varázssosságának” hangsúlyozásában. Partridge úgy véli, hogy egyre több nyugati ember fedez fel spirituális értelmet a világban és ennek megfelelő célt az életében – gyakran alternatív vallási gyakorlatok formájában. Mivel ezek a spirituális eszmék általában ellenszegülnek az intézményes dogmáknak, nem csoda, hogy az 1960-as évektől, az ellenkultúra egyes befolyásos figuráinak a hatására kezdtek egyre népszerűbbé és elfogadottabbá válni. „Meglepően sok ember vallja magát meglepően sokféle hitűnek” (Partridge, 2005, 58).

A spiritualitás egyik kortárs – ezredforduló-környéki – formáját Partridge „ökológiai spiritualitásnak”, „Gaia spiritualitásnak” (Partridge, 2005, 70) vagy „Gaia tudatosságnak” nevezi (57); Farkas Judit ezt az attitűdöt úgy értelmezi, mint „amely a természettel való egység, valamint minden egyes élőlény egyenértékűségének és egymásra utaltságának mély megtapasztalását jelenti” (Farkas, 2023, 61). Az intézményes vallások ökotudatos (azaz „zöld”) verzióitól Bron Taylor a „sötétzöld” jelzővel különbözteti meg az olyan felélesztett vagy új vallásos mozgalmakat, amelyek „fő tézise, hogy a természet maga a szent, és ebből kiindulva szükséges a tisztelete és védelme. Ide sorolhatók az animizmus, a panteizmus, a pogány hitrendszerek, illetve az újpogány mozgalmak, az ún. természeti vallások (és a hozzájuk szorosan kapcsolódó hagyományos ökológiai tudás), a New Age-mozgalom és bizonyos új vallási mozgalmak” (Farkas, 2023, 71). Peter Hay szerint pedig némelyek „egy új, az eddigiektől eltérő alapokon nyugvó tudományban reménykednek, amely [...] az igazság megállapításának tudományos és vallási módszerei közötti hosszú szakadás végét ígéri” (Hay, 2002, 94).

Miféle új tudományról van szó? Az ökológiai elgondolások kapcsán mikor beszélünk tudományról, és mikortól van szó vallásról? Farkas Judit a biokémikus Lovelock Gaia-hipotézisét, sőt, még Bookchin társadalomökológiai elképzeléseit is az „ökospiritualitás” megnyilvánulásaként értelmezi (Farkas, 2023, 70), míg mások (többek közt Latour vagy Margulis és – némiképp megbocsátóan, de – maga Lovelock) a tudomány félreértésének látják a Gaia-elméletre épített miszticizmust. Mi a kapcsolat a két szemlélet között? Az ökopszichoanalitikus Joseph Dodds kételyeit fejezi ki azzal kapcsolatban, hogy az efféle vallások és mozgalmak valós változást idézhetnek elő. Szerinte sokkal inkább tűnnek védekezési mechanizmusnak – ez esetben a környezetvédelemre irányuló „valódi” cselekvés eltolásának (*displacement*), vagyis valami kevésbé fogyasztó-idegen cselekvéssé való átalakításának, mint amilyen például a „természetes” dolgok vásárlása. Példaként egy olyan esetet hoz, amikor „egy közismert, nagy könyvesboltban [...] több mint 30 feng shui-ról szóló könyvet árulnak, de egyetlen kötetet sem a lakások energiahatékonyságáról” (Dodds, 2011, 53). A 2021-es *Gaia* című dél-afrikai film főszereplői ennél jóval komolyabban veszik a „természetes életmód” parancsát.

Ökohorror

Murphy elgondolásában az úgynevezett „vidéki gótika” két verziójának egyike azt a narratívát variálja, miszerint „rossz dolgok történnek azokkal az egyénnel vagy embercsoportokkal, akik úgy döntenek, hogy maguk mögött hagyják a közösségüket, és bemerészkednek a vadonba” (2013, 11). A *Gaia* narratívája is ennek a sablonnak feleltethető meg: két vadőr az őserdőben ragad, hogy ott elgondolhatatlan szörnyekkel találkozzanak, és ne jussanak ki többé élve. A sablonosságon változtat némiképp, hogy a vadőrök egyike ideiglenesen menedékre talál egy kunyhóban, amelyet kívülről fenyegetnek a mondott szörnyek. A narratívába ekképp beékelődik egy másik, amelyet Murphy a vidéki gótika második verziójának tekint, és amelynek fő jellemzője, hogy „a letelepedett, látszólag biztonságos közösségekben élőket fenyegetik olyan kívülállók, akiket a szabad mozgás és a veszélyes kiszámíthatatlanság jellemez” (2013, 10). A kunyhó így egy olyan köztes tér metaforája lesz a történetben, amely látványos ütközőpontot képez a civilizáció és a vadon között, vagyis egy olyan átmeneti zónát alkot, amelyben az említett két világ egymásnak feszül, de érintkezik is, és ezáltal – a szó szoros értelmében – megfertőzik egymást. A kunyhó ura, aki maga is a városból érkezett, a „kultúra” és a „természet” történelmileg egymástól elválasztott koncepciójának újraegyesítésében látja a túlélés egyedüli lehetőségét, aminek számára a tudomány helyett a hit – és az ennek megfelelő életvitel – a feltétele. Vagyis a film azt mutatja be, hogy a kultúra „természetkultúráként” (*natureculture*) való megélését a világ „újravarázsosításával” (*reenchantment*) megvalósítva elkerülhető-e a(z öko)apokalipszis. Mint látni fogjuk, a film válasza nemleges.

A mozi az érintetlen vadon festői képével indít, amelyet a két vadőr megpróbál az ellenőrzése alatt tartani. „Gondolj csak bele, valaha minden így nézett ki”, mondja a nő, majd kisvártatva folytatja: „és miután mi már nem leszünk, ez még mindig itt lesz”. Mivel az utóbbi mondat alatt a kezében tartott kamerára bámul, mondókája félreérthető. A földi világ és élet fennállásának az emberi élethez (és a civilizáció fennállásához) viszonyított hihetetlen távlataira is utalhat, ugyanakkor a kamera élettartamának a hosszúságára is, amit férfi kollégája szándékosan így ért, és viccet is csinál belőle: „remélem is, amennyibe került”. Mindez egyszerre hívja fel a figyelmet az ember és teljesítményeinek parányiságára a természethez viszonyítva, a világ összetettsége fölött érzett áhítatra, ennek az áhítatnak az elfojtására (amit a vicc árul el), valamint a civilizációs termékek élettartamának problémás hosszára is (hiszen az olyan inorganikus tárgyak, mint amilyen a kamera is, szemétté válva hosszú generációkon át tovább részei maradnak az anyagi világnak, veszélyeztetve ezzel az életfenntartó ökosztisztémák épségét).

Vagyis már az első dialógus összefoglalja a film alapproblémáját, nevezetesen, hogy a civilizált élet velejárói szükségszerűen alássák a természetvédelemre való törekvéseket, és hiteltelenné teszik a nem-emberi világ iránt mutatott tiszteletet. Jól jelzi ezt a dialógus szintén évődő hangnemű következő része, amikor a férfi a szendvicsében levő marhahúst dicséri, amiért a nő (Gabi) játékosan megdorgálja – ami megintcsak egyszerre veti fel a húsevő kultúrák egyre dominánsabbá válásával együttjáró ökológiai károk kérdését, és mismásolja el e kérdés komolyságát. Az ezután

következő eseményeket így nem lehetetlen úgy értelmezni, hogy az említett szereplők az emberiség „bűneiért” vezekelnek: a férfit (aki a környezetvédelmi elkötelezettségében komolytalanabbnak mutatkozott) nem sokkal a fenti beszélgetés után megfertőzi egy intelligensnek tűnő gombafaj, és olyasfajta hibrid gombaemberré kezd válni, mint amilyenek itt-ott egy-egy pillanatra feltűnnek a környezetében. Gabi a már említett kunyhóban lel menedéket és emberi társaságot, hogy később számtalan megpróbáltatás után, de végül ugyanarra a sorsra jusson, mint a kollégája. Őket pedig valószínűleg az emberiség egésze követi.

A természet bosszúja

A természet ellen elkövetett „bűnök” és a „bűnhődés” gondolata nem a narratívára kívülről ráerőszakolt koncepció a filmben – még ha ez a kezdő képsorokban egyelőre csak finoman mutatkozik is meg. A kunyhó, ahol Gabi menedéket talál, nem elhagyatott. Egy férfi, Barend és a fia, Stefan lakja, akik bár „fehér emberek”, mintha már teljesen őslakosokká váltak volna. Mint kiderül, a férfi valaha növénypatológusként dolgozott, és éppen „tudósi” mivolta hivatott (a néző számára) hitelesíteni azt az elgondolását, hogy ami a kunyhó körül történik, az nem más, mint a természet „visszavágása” az ellene elkövetett atrocitásokra: „Háromszáz évvel ezelőtt kezdődött az ipari forradalom. Ami nem más, mint hadüzenet, amelyben a Földanya vesztésre áll.” (1: 02:43). Mindebből erősen úgy tűnhet, hogy a fertőzéssel kiváltott hibridizáció, illetve az így létrejött mutáns gombaemberek állandó támadásai a természet önvédelmi stratégiájának részét képezik az ipari forradalom utáni növekvő fogyasztással és szennyezéssel járó korszak, az „antropocén” pusztításával szemben. „Nézzon csak a világra. Kirajzanak, mint a férgek a neon toronyházaikból, és sokasodnak a kurvák és hazug próféták álmvilágában. [...] Mindegyikük csak hízik és zabál, többet, többet, még többet! [...] Milyen büszkék az eredményeikre, a belső égésű motorra, az atombombára, a demokráciára. [...] Azt gondolja, megmentheti őket? Nem! Inkább imádkozzon, hogy az antropocén kor *gyorsan* érjen véget”.

Barend szerint a Természet *tudatosan és szándékosan* bünteti az embereket – ami igencsak régi toposz (Tyburski, 2013, 59; Simpson, 2010, 43). Murphy az ökohorror legszokványosabb megvalósításának tekinti az erre épülő narratívát, továbbá azt a befejezést is, hogy „bár a főszereplő és szövetségesei általában megmenekülnek a közvetlen fenyegetéstől, és néha teljesen legyőzik azt, szinte mindig van egy pillanat közvetlenül a főcím előtt, amikor világossá válik, hogy a fenyegetést még nem sikerült teljesen hatástalanítani – sőt, az igazi borzalom talán még csak most kezdődik” (Murphy, 2013, 183). Mintha csak a *Gaia* végének leírását olvasnánk. Ugyanis míg Gabi a gombafertőzés hatására gombaemberré alakul, a kunyhó pátriárkája pedig meghal, a fiú (akivel valószínűleg sok néző azonosul) elindul a nagyvárosba, ahol azután egy gyorsétteremben csillapítja az éhségét. Az utolsó képsor az asztalt ábrázolja, rajta a (le nem bomló) szeméttel együtt otthagytott ételmaradékkal, amely viszont a megszokottnál kicsit gyorsabban kezd lebomlani – pontosabban penészedni.

Vagyis a fertőzött fiúval együtt a gomba is kijutott a zónából; elkezdődött az ökoapokalipszis,¹ amit próféta apja már jóval korábban „megjövendölt”.

Az, hogy a narratíva az ismert állati vagy növényi világ kiokosodott, intelligensé és kommunikációképesé vált, tehát bizonyos „emberi” jellemzőkkel felruházódott csoportjait használja a „természet bosszújának” eszközeként, az egyik legalapvetőbb hagyománya az ökohorrornak. A külsőleg ismerős, „belső” tulajdonságait tekintve viszont jelentősen átalakult növények és állatok mellett újabban egyre gyakoribb a hibrid, külsejüket tekintve is látványosan „keverék” fajok szerepeltetése is, amelyeket olykor biotechnológiai úton hoznak létre (s ami így a technológiai hübrisz végső bizonyítékaként szerepel), olykor viszont spontán mutációként mutatják be (ami az ökoszisztémának a klímaváltozáshoz való alkalmazkodását érzékelteti) (Hódosy, 2023, 204-206). A *Gaiában*, ahol a veszélyes faj egy, a *Homo sapiens*-re specializálódott gomba, mindkét verzió jelen van: gombákkal hibridizálódott embereket és első pillantásra „szokványos” gombákat is láthatunk a „támadó” szerepében.

A növényhorrorok (az egyszerűség kedvéért vegyük ide a gombákkal ijesztgető történeteket is, bár a gomba taxonómiailag nem növény) általában úgy érnek el fenyegető hatást, hogy a vegetáció ragadozóként kezd viselkedni bennük. A *Gaiában* jump scare hatások helyett ezt következetesen a feszültség lassú növelésének egy olyan módjával hangsúlyozzák, amikor a háttér halk neszei figyelmeztetnek valamilyen nem várt támadásra. Ami éppen azért lehet váratlan, mert ha éppen nem vesszük hasznukat, a növényeket hajlamosak vagyunk észre sem venni. A „növényvakságnak” ez a jelensége evolúciós következménye annak, hogy a *Homo sapiens* számára kifizetődőbb volt a mozgásra és támadásra képes élőlényekre (vagy dolgokra) odafigyelni (Rusvai, 2020, 260; Gagliano, 2017, viii). A növényeknek nincs olyan hatalmuk az ember felett, ami miatt féltethetnek és/vagy imádkozhatnák őket. A keresztény világkép hagyománya szerint is a nem-emberi élőlények közt a növény áll a legtávolabbi Istentől – mivel látszólag mozdulatlan, nem gondolkodik és nem kommunikál. Oly mértékben híján van mindennek, amit a keresztény-humanista hagyomány szellemnek tart, hogy az effélék feltételezése csak komikus lehet (mint például a 2022-es magyar *Melegvizek országában*), vagy rémisztő és elképesztő, mint a jól sikerült növényhorrorokban.

A növényhorror a szó szoros értelmében elmozdítja a növényeket a tápláléklánc aljáról: a növények gyakran lábukat növesztenek, mint a *Triffidek napjának* címadó faja, de legalábbis gyorsabban kúsznak, terjednek, mint ahogyan a mindennapokban megszoktuk: ilyen *A romok* (2008) vagy a kínai *Restart the Earth* (2021) növényeinek a mozgása. Ezzel pedig (a szó szoros értelmében is) előlépnek a háttérből (Keetley, 2016, 6-8). A *Gaiában* (is) a növényvakság lesz a horror egyik alapvető hatáseleme. A feszültség kiváltásának leggyakoribb mozgóképi megoldása, hogy a képeret háttérében már régóta látható (és valószínűleg a néző által is negligált) növény homályos körvonalai hirtelen kiélesednek (amit a néző így jól lát), a szereplők viszont

¹ A földtörténeti kihalások közül a perm időszak végén, 250 millió évvel ezelőtt bekövetkezett tömeges pusztulás (a valaha feljegyzett legnagyobb kihalási esemény, melynek során a tengeri fajok 90, a szárazföldi fajok 70 százaléka kihalt), összefüggésbe hozható egy *Reduviasporonites* nevű gomba spóráinak a globális megjelenésével és elszaporodásával, amit „gombacsúcsnak” (*fungus spike*) is neveznek. (https://hu.wikipedia.org/wiki/Perm-triász_kihalási_esemény#cite_note-hiv5-7)

szinte mindig késve, és a szemük sarkából pillantják meg a tapogatózó növénycsápok közelítését. Mindez jelzi, hogy ezúttal egy periférikus veszély válik középpontivá – vagyis a növényvakság immár nem jelent evolúciós előnyt.

Mindez a feje tetejére fordítja azt a hierarchikus taxonómiát, amelynek értelmében az euroatlanti civilizáció oly sokáig vélelmezte, hogy a létezők földi láncának a tetején áll, s ennél fogva szinte mindent megengedhet magának. A mozdulatlaná válás ösztöne (és bizonyos esetekben hangsúlyozott imperatívusza) a filmben, amely a mutánsokkal szemben segíthet a hőseinknek a túlélésben, az ember prédává való visszaalakulását érzékelteti: a fertőzött zónában a *Homo sapiens* voltaképp „helyet cserél” az általában mozdulatlanként elgondolt növényvel (gombával). Retorikailag ezt segít hangsúlyozni az is, hogy kiderül: a mozdulatlanság stratégiája azért is kifizetődő, mert a ragadozó gombahibridekké vált emberek *vakok* – akárha ez volna a büntetés a növényvakság hübriszéért.

Neopaganizmus

Nem kellene gombaemberek, de még csak halálos járvány sem ahhoz, hogy az emberek furcsa kultuszokhoz forduljanak, és a hagyományostól eltérő egyházak hívei legyenek. Hankiss Elemér szavaival a vallások és mítoszok a kultúra egyéb tényezőivel együtt „szimbolikus pajzsként” funkcionálnak a külvilág fenyegetése ellen (2014, 71), amelyből ma is számos van jelen a háborúktól az ökológiai válságig. A vallásos pálfordulásokban komoly szerepet játszhat a félelem, a korábban magától értetődő értékek megkérdőjeleződése és a megmagyaráz(hat)atlan tapasztalatok, amit számtalan szörnyfilm is hangsúlyoz. A *Midnight Mass* sorozatban (2021), amelynek lehetséges világában előbukkan egy vámpír, a pap a megváltás ígését a vámpírrá válás folyamatának leírásaként kezdi értelmezni; az *In the Flesh* sorozatban (2013), amely egy zombijárvány következményeiről szól, a zombik létét – és kiválasztott voltát – magyarázzák hasonlóképpen bibliai szövegekkel. A posztapokaliptikus narratívákban, az összeomlás utáni társadalmak bemutatásánál az alkotók szívesen ábrázolják, hogy a civilizáció vívmányainak elvesztésével a kultúra hogyan veti le a felvilágosodás racionális álcáját: az emberek furcsa istenekhez fordulnak és meghökkentő rituálékkal tisztelegnek előttük. Ha a technológia, vagyis a külvilág fenyegetése ellen használt „prométheuszi stratégia” becsődöl, marad az „apollóni stratégia”, vagyis a szimbolikus védőháló (Hankiss, 2014, 68-71). A *Mad Max* világában, a civilizáció összeomlása után a hajdani gépek szellemét imádják, a *Vámpírok földjében* a vérszívókat (feltételezetten) teremtő istenség kultusza több áldozatot szed, mint a vámpírok maguk. Más filmekben (pl. *Csillagkapu*) az „istenek” valóban léteznek – mint a galaxis-szintű tápláléklánc csúcsragadozói, akik a hatalmuktól való félelem és csodálat révén válnak kultusz tárgyává.

Első pillantásra a *Gaiában* is ez a helyzet. A férfi elárulja Gabinak, hogy a vadonban szerzett tapasztalatai arra készítették, hogy elvesse a tudományos szemléletet, amelynek valaha képviselője volt, és Gabit is arra buzdítja, hogy „higgyen”. Istenét „teremtő és romboló Földanyaként” szólítja meg, inkarnációjaként

egy fát tisztel, s – számtalan szempontból a zsidó-keresztény Jahve mintájára – tudatos, sőt mindenható és mindentudó lényként kezeli őt. Hitét is a keresztény vallás mintájára éli meg: többször is a Bibliából idéz passzusokat oly módon, hogy azokat az eredetitől eltérő kontextusba helyezve a klímaválság „tisztítótűzként” való elgondolásának bizonyítására használja. A keresztény egyház története során sokan állították, hogy „a természet szentírás”, annak alapján, hogy „a mi Istenben láthatatlan [...] a világ teremtésétől fogva az ő alkotásaiból megértetvén megláttatik” (Róma 1:20). Isten alatt azonban többnyire nem a Földanyát értették. A *Jelenések könyve* a világvégéről így ír: „Annakokáért azokban a napokban keresik az emberek a halált, de nem találják meg azt; és kívánnának meghalni, de a halál elmegy előlük” (Jelenések 9:6). Amit Barend azért találhat „pontos” leírásnak, mert a járvány, amelynek tanúja, nem öli meg az embereket, inkább élőhalottá alakítja át őket: Gabi fertőzött kollégája kifejezetten könyörög, hogy szabadítsák meg ettől az állapottól. Amikor azt idézi a Bibliából, hogy „utódaid [*thy seed*] elfoglalják majd az ellenség kapuját (Ter 22: 16), az események kontextusában az „utódaid” – angolul „mag” – könnyen a spórákra való utalásként érthető, míg az „ellenség” a természet ellen „hadat viselő” emberiség jelölőjeként adja magát.

A narratíva első pillantásra igazolni látszik Barend bibliaértelmezését. Barend és fia maguk is megfertőződtek, ám amikor a férfi áldozatot mutat be a fának, akkor olyan gombák nőnek az odvában, amelyek elfogyasztása „szinten tartja” a betegséget. Amikor pedig megharagszik, a belseje pirosan izzani kezd, erősen felidézve a „pokol tüzének” hagyományát. Vajon mit sugall ezzel a történet? Bizonyára nem azt, hogy Barend „őrült” (mint Gabi először véli), hiszen akkor nem látnánk, hogy a hitét igazolják az események. Akkor tehát az volna a film „igazsága”, hogy a Természetanya, amelyet ősidőktől kezdve a Föld megszemélyesítéseként ábrázoltak, egy tudatos entitás, haragvó istenség, amely önnön védelmében előbb-utóbb eltörli a rossz útra tért emberi fajt?

Gaia: elmélet vagy vallás?

A Lovelock által a hatvanas években kidolgozott Gaia-elmélet szerint „a Föld élő anyaga, valamint a légkör, az óceánok és a földfelszín olyan összetett, együttes szervezetnek tekinthető, mely képes bolygónkat az élet számára megfelelő állapotban tartani” (Lovelock, 1987, 12). Lovelock és munkatársa, Lynn Margulis voltaképpen azokat az ökológiai kutatási eredményeket terjesztette ki a bolygó egészére, melyek szerint egy-egy ökoszisztéma fajai az egész érdekében kooperálnak. Persze Lovelocknak a Földről adott leírása

„nem jelenti azt, hogy Gaia önálló élőlény volna, vagy ami még nagyobb félreértés: lenne lelke (vagy tudata). A bolygó egy biokibernetikus, komplex hálózatrendszer, melynek olyan elemei is vannak, amiket a részei önmagukban nem tartalmaznak. Ez nem egy központi tudat eredménye, hanem az élet és a különböző hálózatok sajátossága (vö. konnektográfia). Lovelock szerint ebben az összefüggésben kellene megpillantanunk Földanyát” (H. Nagy, 2019, 28).

Ugyanakkor a Föld így egy céltudatos organizmus képzetét kelti, ami lehetőséget ad rá, hogy a Gaia-elméletet egyesek a természetvallások igazolásának lássák, míg mások e vallásoknak az új, a „tudományossággal összeegyeztethető” verzióját ünnepeleik benne. Az a tény, hogy Lovelock (szomszédja, William Golding regényíró javaslatára) a bolygót illető elképzelésének a Földet képviselő ókori istennő nevét adta, sokak számára azt sugallhatja, hogy tudatos és akarattal bíró lényről – egy igazi istenről – van szó. „Miközben a tudósok tovább vitatkoznak a tudományos Gaia-hipotézis részleteiről, a »Gaia« visszavonhatatlanul kultúránk vallásos vágyainak és nyelvezetének részévé vált” (Wilkinson, 1993, 5).

Az *Avatar* (rend. James Cameron, 2009) világa számos értelmező szerint a Gaia elmélet nyomait viseli magán. Bron Taylor szerint a na'vik hite „a Föld bolygó őshonos lakosaiéra és a sötétzöld vallásokra egyaránt hasonlít – egyszerre rendelkezik animisztikus és gaiái dimenziókkal” (2011, 14), mivel a Pandora bolygón szemmel is láthatóan „létezik egy olyan globális hálózat, amely biztosítja az élethez szükséges egyensúlyi feltételeket. A helyi őslakosok, a na'vik Eywának hívják ezt a szubsztanciát. Hitük szerint Eywa saját akarattal rendelkezik, legfontosabb ismérve az élet védelmezése” (H. Nagy, 2019, 29-30). A filmbeli tudós pontosan „azt bizonyítja be, hogy ez nem valamiféle »vudu humbug«, hanem tudományosan alátámasztható jelenség. Lovelocki megfogalmazásban: Eywa tartja egyensúlyban a Pandora ökoszisztémáját.” (H. Nagy, i. h.)

Ezt az ökoszisztémát az *Avatar* alkotói a Pandora létezőinek csatlakoztatható nyúlványjaival és a bolygó világító erővonaláival próbálták megmutatni. A gombák életmódja a *Gaiában* valami nagyon hasonlót érzékeltet. Amikor Gabi nem érti, hogy a férfi hogyan hihet a nem-emberi világ tudatosságában, a volt növénypatológus így válaszol: „a föld legnagyobb organizmusa él itt, a talpunk alatt” – és ez alatt nem közvetlenül a Földet érti, hanem a gombák hálózatát, amely „régebbi, mint az emberi történelem, és csak nő, vár, érik, és most készen áll a terjeszkedésre”. És ez a maga istene?” – kérdezi tőle Gabi (aki ekkor még csak a fertőző ágenst látja a gombában). Mire Barend így válaszol: „Ő [She] már azelőtt itt volt, hogy a majmok elkezdtek istenekről álmodni”. Nem csupán a növénypatológus Barend, de más biológusok is állítják, hogy „a természetet is egyre mélyebben érthetjük meg a gombák fogalmainak alkalmazásával” (H. Nagy, 2023, 69). Egerton és társai a mikorrhiza gombák tudományos vizsgálata során megemlítik, hogy „a mikorrhizákban a sokféleség és a kölcsönösséget elősegítő együttműködés az egymást követő rendszereket hálózattá és komplex rendszerré egyesíti”, ami szerintük különösen jól példázza azt a leírást, amelyet Lovelock Gaia-hipotézise kínált „a biológiai sokféleség és kölcsönösség integrációja leginkább komplex és elegáns megvalósulásának” megfogalmazására (Egerton et al., 2005, 533).

Az, hogy a *Gaiában* Barend egy óriási fát imád, óhatatlanul összeköti a filmet az *Avatar*tal, ahol Eywa „temploma” szintén egy fa. Ez a különböző kultúrákban mindenütt megtalálható „világfa” koncepcióját idézi fel, amely az anyagi és a szellemi világ között alkot hidat (Demény, 1994, 30). Az ökológiai diszkurzusban – illetve az ezáltal inspirált ökofikciókban – a fa és a gomba kapcsolata kiemelt fontosságú téma, mivel „a gombafonalak a föld alatt sűrű hálózatot alkotnak, és ez teszi lehetővé – többek között – a fák biokémiai kommunikációját” is (H. Nagy, i. h.). A mikológia

egyik alapítóanyja, Susan Simard az úgynevezett „anyafáknak” a csemetékről való „gondoskodását” magyarázza a mikorrhizás hálózatok működésével. A fa és a gomba nála az ökoszisztémák „közösségi” létmódjának kiemelt példája, antropomorfizáló leírása pedig, még ha nem is a „növényi tudatosság” kinyilatkoztatása, de teret ad a növényi „ágenciának”, annak az újkeletű meggyőződésnek, hogy a növények „cselekszenek”, sőt „kommunikálnak” – amitől az animizmus már nem is áll olyan messze.

Az istenek a mítoszokban általában valamilyen szokatlan módon kommunikálnak a prófétáikkal: víziókat küldenek nekik, „nyelveken szólásra” készítetik őket. A *Gaiában* Gabi, aki lassan maga is hinni kezd a „Földanyában”, azt kéri, Barend „mutassa” meg neki a valóságot, mire Barend hallucinogén gombát etet vele. Mindez azt sugallja, hogy a hatás valójában a gomba kémiai úton küldött „üzenete”, az istenség az így kiváltott látomásokon keresztül ad át információt az embereknek (ez a *Földmély* című, szintén 2021-es film egyik középponti gondolata is). És ha ez esetleg túlságosan is misztikusnak hat a jelenben, a jövőben talán már nem lesz az.

A gombahálózat középpontjaként bemutatott fa a *Gaiában* könnyen felfogható a „gondoskodó anyafa” képzetének továbbgondolásaként vagy jövőbeli kiteljesedéseként – az ökoszisztéma „szellemének” öntudatra ébredéseként. Eywa is *valóságos* istenként jelenik meg az *Avatarban*,² ami azáltal lesz racionálisan is elgondolható, hogy a Pandorán az élőlényeknek nemcsak a teste, de az elméje is összekapcsolódik, vagyis Eywa egy globális idegrendszeri hálózat középpontjaként jelenik meg. Így nem teljesen logikátlan azt feltételezni, hogy a földitől eltérő (és annál régebbi) evolúciójának eredményeként egy egész bolygó intelligenssé válhatott ily módon. És ha ez elvileg lehetséges, miért ne történhetne meg az életet lehetővé tevő és fenntartó mikorrhizák által behálózott Földdel is? Bizonyos elméletek szerint „az integritás egy bizonyos fokán szükségszerű a globális öntudat megjelenése”, s a bioszféra lehet „a következő evolúciós komplexitásszint és az emberfeletti intelligencia létrejöttének alanya” (Farkas Zs., 2022, 216, 204). Barend elmékedése azt sugallja, hogy a rendszer komplexitása elérte azt a fokot, hogy Gaia végre „belenőhessen” abba a szerepbe, amit az animizmus a Természetnek tulajdonít.

Ökológiai racionalitás

Bár a *Gaia* szörnyfilmként is felfogható, a „szörnyek” a diegetikus világon belül is csak *egy* aspektusát képviselik a nem-emberi világ létmódjának és „harc stratégiainak”. Ez felveti, hogy a hibrid vegetáció fenyegetése rendkívülinek tűnik ugyan, valójában azonban csak a mindennapi, „természetes” folyamatok és események megszemélyesítő és/vagy hiperbolikus ábrázolása. A gombaember-hibridek támadása egy *mise-en-abyme* a narratíva egészén belül, amelynek funkciója talán éppen az, hogy

² Az még hagyján, hogy az említett tudós-vértanú halála pillanatában erről tesz tanúságot (hisz ez szubjektív állítás). Az „objektív” kamera által mutatott események alapján azonban a néző nemigen vonhat le más következtetést, mint hogy a na'vik csakis azért győztek, mert Eywa így döntött, és ehhez célorientált fegyverként használta a Pandora állatait, amelyeknek tudata felett – eszerint – kedvére rendelkezhet.

a szereplőkön keresztül a néző megértse: az ember és környezete viszonyának parabolájáról van szó.

A gombaemberekkel való harc egyfelől jól érzékelteti azt, amit Barend „a természet ellen vívott háborúról” mond, ugyanakkor a gombaemberek egy járvány áldozatiként is felfoghatók, hiszen állapotuk oka a *spóra*, amit ők is kilehelnek. A hibridek a filmben egyetlen esetben sem ölik meg, csak megsebzik az áldozataikat, méghozzá feltehetően azért, mert a seben keresztül könnyebben behatol a gomba szaporítóanyaga. Az áldozat pedig így kezdetben tápanyagként és természetközegként szolgál az organizmus számára, a hibridizáció előrehaladtával pedig maga is a fertőzés eszközévé válik, és minden kezdődik előlről. Vagyis a mechanizmus alig tér el attól, mint amit a *valós* járványok esetében tapasztalunk (bár az utóbbi esetekben a betegséget általában nem harc, hanem békés érintkezés révén adják át egymásnak az emberek). Ami a *Gaiában* az emberi világot igazán fenyegeti, az nem a látható, hanem a mikroszkopikus „harcosok” túlereje, ahogyan a film vége is sugallja.

Persze ez is lehet a „természet bosszúja” narratíva része: az ökológiai érdeklődést mutató fikciók már jóval az *Avatar* előtt gyakran éltek azzal a fertőző betegség metaforával, hogy az emberiség egy vírus Gaia „szervezetében” – ami miatt a szóbanforgó öfenntartó szervezetben előbb-utóbb olyan immunreakció fog lejátszódni, amely elpusztítja a káros betolakodót (Hódosy, 2020). Legutóbb, immár a klímaválságra való reakcióképpen *A Godzilla: A szörnyek királya* (2019) és a nagy sikerű *Sweet Tooth: Az agancsos fiú* sorozat (2021–24) emelte a középpontjába ezt a motívumot. Az utóbbi film abban is közösséget mutat a *Gaiával*, hogy a jövőbeli Földet úgy mutatja be, mint ahol a *Homo sapiens* kihal, a Földet pedig ember-állat hibridek „öröklik meg”. Bizonyos zombinarratívákban, mint a már említett *The Last of Us* (2023–) vagy a *Kiéhezettek* (2016) kifejezetten gombafertőzés okozza a kihalást, melynek ábrázolását ráadásul egy valóságosan is létező *fungus*, az *Ophiocordyceps* hatásmechanizmusa inspirálta (vö. Hódosy, 2023, 190-191; H. Nagy, 2023, 71-72). Vajon a *Gaia* gombái és gombaember-hibridjei is ennek az „immunreakciónak” a megálmódásai? Ahogyan a szörnyenarratíva a járvány allegorikus érzékeltetéseként lepleződik le, úgy a Barend által istenként tisztelt fa is hasonló metaforikus célt szolgál: nem feltétlenül a nem-emberi világ emberszerű (vagy természetfeletti) „tudatosságát” és „szándékosságát”, hanem sokkal inkább a többszörös ágencia, a kölcsönös függés és a transzcorporalitás természeti törvényét érzékelteti.

Barend úgy gondolja, hogy a Természetanya, látva bűnbánatát, megfontolja kérésének jogosságát, és ennek megfelelően segíti életben maradását. A néző szeme előtt lejátszódó rituálék elvileg Barend igazát bizonyítják – valójában azonban másként is értelmezhetők. Amint arról már korábban szó volt, a gombaembereket az emberek ellen folytatott háború harcosaiként látni a járvány lefolyásának antropomorfizálása. A hibridek éppoly akaratlanul, ösztönösen terjesztik a kórt, mint az influenzajárvány során tüsszögő betegek. Bár számtalan járványfilm veti fel a betegség szándékos terjesztésének lehetőségét (vö. Hódosy, 2020), a járványok természetrajzából jól tudjuk, hogy létrejöttük általában véletlen mutációknak és/vagy érintkezéseknek köszönhető – amit ugyanakkor az ipari mezőgazdaság terjeszkedése és az addig műveletlen területekre való behatolása és a világ globalizálódása nemhogy elősegít, de egyenesen elkerülhetetlenné tesz. Az a képzet tehát, hogy a járvány a

természetpusztítás „büntetése”, nem alaptalan elgondolás, de nem is a helyzet hű leírása, hanem a rendszer sajátosságaiból fakadó, akaratlan oksági háló megszemélyesített és stilizált narratívája.

Az a jelenség, amit Barend az áldozat meghallgatásaként fog fel, és ami első pillantásra a Természetistennő szándékosságát bizonyítja, szintén jelezhet egészen mást is, mint amit Barend ért rajta. A férfi általában valamiféle állati belsőséget visz ajándékképp, beteszi a fa odvába, az áldozat elfogadását pedig az jelzi, hogy a hús azonnal megsűrkül, megfeketedik – „megeszi” a penész. Cserébe az odúban szokatlan gyorsasággal nő meg az a gomba, amely gyógyszerként szolgál a fertőzésre. Ebben a tranzakcióban valójában nincsen semmi metafizikus, és a nem-emberi világ részéről tudatosság sem, csak élni akarás és alkalmazkodás. Barend olyan tápanyaggal látja el a fa körüli ökoszisztémát, amelyet az ott élő növények nem tudnak megszerezni, ez a tápanyag pedig növekedésre serkenti az ott élő gombát, amely viszont olyan tápanyagokat tartalmaz, amelyek gátolják a gomba elhatalmasodását az emberi szervezetben. Példaszerű megnyilvánulása ez a természetben oly gyakran tapasztalható „kölsönösségnek” és egymásrautaltságnak. Egyfajta szimbiotikus viszony kialakulását láthatjuk, ahhoz hasonlóan, ahogyan az evolúciós adaptációnak köszönhetően a cápa sem bántja a fogai közé szorult húst és élősködőket csipegető tisztítóhalakat, mert azok biztosítják a jó közérzetét és egészségét. Így talán a fa odvában honos gomba is azért működik gyógyszerként az ember számára, mert csak akkor tud fennmaradni, ha a környezetében egészséges emberek tevékenykednek. Mint Federmayer Éva rávilágít, a biológus Simard „gondoskodó anyafa” metaforája valami nagyon hasonlót igyekszik kifejezni: „közérthetővé teheti tudományosan igazolt tételét, mely szerint a túlélés a versengésen túl, az együttműködő, kölsönös előnyökön alapuló (erdei) közösségek záloga” (Federmayer, 2023, 69).

Kétségtelen, hogy az „anyafa” reprezentációja a *Gaiában* nem domborítja ki az „erdei közösség” előnyeit az ember számára. A filmben megjelenített világ sokkal kevésbé derűs, mint az *Avataré*, ahol a navik édeni életét csak a mohó földiek veszélyeztetik, az élet törekenységét és a fájdalmat látszólag csak miattuk tapasztalják. A *Gaia* ennél árnyaltabb képet fest az élet rendszeréről – Barend kultuszát pedig ennek megfelelően *hasznosnak* mutatja. Hiszen a Természetanya tisztelete, a természet erőinek ez az „újravarázsosítása” az emberi és a nem-emberi együttélését elősegítő szabályokat egy magasabb hatalom parancsaként mutatja fel, ez pedig a közös túlélést szolgálja. Fikret Berkes az ökoetnológia módszereivel mutat rá, hogy az őslakos mítoszok és legendák olyan ökológiai tudást tartalmaznak, amelyet a „Nyugat” analitikus nyelvén lehetetlen megfogalmazni (Berkes, 2008, 133). Ernest Burch az őslakos indiánok életmódjának környezetileg pozitív aspektusait magyarázza azzal, hogy olyan rituálékhoz folyamodtak és olyan vallási előírásokat tartottak be, amelyek „egymással kombinálódva csökkentik a vadászati sikert, és ennél fogva környezetvédő hatást produkálnak” (Burch, 2007, 129). Vallásos-kulturális eszmék mindig is szerepet játszottak az ökológiailag romboló viselkedés korlátozásában (Maiteny, 2012, 54): bár irracionális hiedelmeknek tűnnek, valójában a hagyomány és a szimbólumok útján átadott „ökológiai racionalitás” példái. Amikor mindez racionális megfontolás versus szabad választás kérdésévé válik (ahogyan ez korunkban történik), az többnyire olyan döntésekhez vezet, amelyek a fájdalom vagy a veszteség rövidtávú elkerülése

érdekében veszélybe sodorják a jövőt. Ahogyan az a történetben Gabi és (a befolyása alá kerülő) Stefan döntései miatt meg is történik.

Ökopszichológiai regresszió

Felmerülhet a kérdés, hogy miképpen lehet „hasznosnak” nevezni egy olyan hiedelmet, amely arra készíti Barendet, hogy áldozza fel a fiát a Természetanyának. Azon kívül, hogy ez a keresztény vallással kapcsolatban is felvethető – a szóban forgó fordulat a történetben nyilvánvalóan felidézi Ábrahám és Izsák esetét –, a következőkben amellet igyekszem érvelni, hogy a fiú feláldozására irányuló készítés a narratívában nem közvetlenül Barend természetvalláshoz való „megtérésének”, hanem a férfi személyes traumáinak és pszichológiai problémáinak a következménye. Mindez ugyanakkor arra is rávilágít, hogy az „újraravázsosítás” stratégiája nemcsak azért problémás, mert a hitet nem lehet kierőszakolni (vö. Parker, 2020, 44), hanem azért is, mert olyan motivációi lehetnek, amelyek veszélyes irányba téríthetik el az adott esetben „ökológiailag racionális” tevékenységeket előíró, tudatosan azonban nem kontrollált és nem átlátott irracionális meggyőződéseket.

Saját bevallása szerint Barend azért „hisz” a Természetanyában, mert a saját szemével látja szándékosságának és hatalmának bizonyítékait. Csakhogy, mint láttuk, az átélt események természettudományos módon is megközelíthetők, és így egyáltalán nem feltétlenül kell, hogy a szekuláris gondolkodás feladásához vezessenek. Vajon mi váltja ki akkor Barend „megtérését”? Miért fordul a hithez a tudomány helyett? Miért gondolja, hogy az eseményeket a Természetanya irányítja és nem a keresztény Atya Isten, akinek a szavait kívülről fújja? Miért értelmezi ennek az istenségnek a jeleit úgy, hogy meg kell ölnie a fiát? Pontosabban, miért gondolja úgy, hogy éppen a *fiát* kell megölnie? A gomba-ember hibridek által jelentett veszély és az emberiségnek a környezet tönkretételében játszott szerepe miatti büntudat nem ad választ ezekre a kérdésekre. Milyen motivációi lehetnek a férfinak mindezen túl?

Nem lehet véletlen, hogy Barend női lényként látja a Természetanyát képviselő fát, amelynek odva a női genitália képzetét kelti, és amelynek „méhéből” születnek a gyógyszerként szolgáló gombák. Hogy a fa nőisége még hangsúlyosabb legyen, Gabi egy látomásban – a gomba hallucinogén hatása alatt – látja, amint Barend a fával közösül (vagy legalábbis ezt imitáló mozdulatokat tesz). Vagyis úgy tűnik, Barend úgy gondolja, hogy ő mint „kiválasztott”, akit a Természetanya nem enged meghalni, az istenség „párja” is egyben, és férfiként szexuális szolgáltatásokkal is hódolnia kell előtte, vagy talán egyenesen így kell biztosítania, hogy az megtartsa a termékenységét.

Mindez ősi rítusokban is előfordul, hiszen a Földanyát a természetvallások a női princípium megtestesüléseként látták. Az ökofeminizmus éppen ezért véli úgy, hogy a természethez való viszony és a nőkhöz való viszony elválaszthatatlan egymástól, és az az egyik változása a másikat is érinti. Az ökopszichológia ehhez azt teszi hozzá, hogy mindezt egyszersmind a mindenkor i individuumnak az anyjához való viszonya is befolyásolhatja: ha Nancy Chodorownak igaza van, és a szocializációs folyamat „hajlamos a nőiesség védekező leértékelését eredményezni, hogy megtagadjuk a

csecsemőkorban a mindenható anya iránti (abszolút) függőséget” (Dodds, 2011, 58), akkor nem lehetetlen, hogy a nőként elgondolt Természet leértékelését és az attól való függetlenedés igényét is befolyásolhatja ez a folyamat. „Mivel pedig ez egy lehetetlen ideál, a védekező konstrukciók erőszakosabbá és szélsőségesebbé válhatnak”, kommentálja Dodds (i. h.). Vajon a természet elleni erőszak felerősödése az antropocénben egy efféle szublimált függetlenedési kísérlet megnyilvánulása? Az ökospiritualitás pedig annak a felismerésnek a bűnbánó manifesztációja, hogy a rajtunk kívüli világ mégiscsak erősebb nálunk? Miután Barend számára világos lesz, hogy ettől a fától függ az élete, a fa anyai szerepet vesz fel a szemében, amelyhez képest ő tehetetlen kisgyermek, aki csak abban reménykedhet, hogy a teljhatalmú szülő nem bántja, gondoskodik róla és kielégíti az igényeit. Viselkedése igazolni látszik Dodds elgondolását, miszerint „ez lehet Freudnak a »Természet« és a »civilizáció« közötti kapcsolatról szóló írásának másik oldala, azaz hogy az emberiség gyenge és tehetetlen csecsemő, aki félelemmel tekint a hatalmas és rettenetes anyára. A patriarchális civilizáció védekező konstrukciói mögött a matriarchátus csábítása és borzalma rejlik” (Dodds, 2011, 32).

Egy halálos gombafertőzés nem kis probléma, mégsem minden tudós tér meg egy-egy járvány megtapasztalása után, és nem minden vallásos tudós a Földanyát imádja. Ezt a sajátos választást leginkább Barend személyes élettörténetének kell betudnunk – és feltehetőleg éppen ezért értesülünk ennek bizonyos részleteiről. Gabi kérdésére Barend elmeséli, hogy ő és fia úgy kerültek a kunyhóba, hogy Barend felesége rákos lett, s emiatt vissza akart látogatni a mézeshetek színhelyére. Majd megfertőződött a dzsungelben, és gomba-emberré vált. Egy jelenetben Gabi találkozik is vele: szemben a ragadozó hibridekkel, az asszony inkább valamiféle élő faként vegetál, s ágszerű ujján még mindig ott a hitvesi gyűrű. Vajon miért tudatja ezt velünk a film? Vajon miért kell *látunk* is Barend tragikus sorsú feleségét, ha a karakter látszólag semmilyen módon nem befolyásolja az eseményeket? Míg a feleség áldozatul esett a gombának, a férj nem, ami büntudatot okozhat az életben maradottnál – talán ez is színezi az érzéseit, amikor az istenség „bocsánatáért” könyörög. A „fává vált” nőnek a faként megnyilvánuló Természetanyával való asszociációja ugyanakkor azt is lehetővé teszi, hogy Barend az asszonyt az örök szenvedés tárgyából az örök növényi élet szimbólumává avassa, hiányát a Természetanya állandó jelenlétével töltsse ki, és gyászát ezzel enyhítse. A feleség, Lily ráadásul egy növény nevét viselte keresztnevként, ami megkönnyítheti a vegetációval való „eredendő” kapcsolatának elképzelését.

Gabi megjelenése nyilvánvalóan változtat ezen az állapoton: feltehetően szándékosan pontosan olyan korú nőként ábrázolták, akihez mindkét férfi könnyen vonzódhat. Egyrészt Barend szexuális érdeklődését is felkeltheti, bizonyos értelemben a halott feleség helyébe léphet (bár erre nincs vizuális bizonyíték a filmben). Stefan számára viszont egyrészt anyafiguraként működik – erre utalnak azok a jelenetek, amikor a nő kedvessége a hangsúlyos, az, hogy a fiú megnyílik neki, hogy olyan témákról beszélget vele, amelyekről az apja nem. Másrészt a szexuális beavatás lehetőségét hordozza, amit számos olyan jelenet megerősít, ahol a fiú Gabi testét lesi, vizsgálja, felfedezi, majd amikor már kapcsolat alakul ki köztük, érzékien simogatja. A narratíva többször érzékelteti, hogy Barend féltékeny Gabira, amit a néző kezdetben

leginkább úgy értelmezhet, hogy fél, a nő érzelmileg eltávolítja tőle a fiát. A történet kulminációja – amikor Barend fel akarja áldozni Stefant – viszont azt a lehetőséget is felveti, hogy félreértettük a viselkedése motivációit: azért akart megszabadulni Gabitól, mert túlságosan is vonzódott hozzá, és nem akarta, hogy a fia szeretője legyen. Vagyis valamiféle szerelmi háromszög alakul ki a három figura közt: Barend Gabi „birtoklása” miatt büntetné a fiát, a fiú pedig emiatt öli meg az apját. Ami azért is ödipális háromszögnek tűnik, mert Gabi ekképp nem egyszerűen abba a pozícióba kerül, amit az anya foglal el a freudi Ödipusz-komplexusban, de az anya helyettesítőjeként egyszersmind a Természetanyaként tisztelt fa képviselőjévé, papnőjévé is válik. Ebben a szerepében pedig – bizonyos archaikus természetkultuszokhoz hasonlóan – a vele való szexuális együttlét imitációja rituális szerepet kap: az élet-mint-olyan fenntartásának, megújításának a szimbolikus gesztusa lesz (vö. Lerner, 1986, 238-239).

Konklúzió

A varázstalanított világban a Gaia-elmélet újra felvillantotta a lehetőséget, hogy beteljesüljön „az emberiség örök vágya és törekvése” arra, hogy egy alapvetően logikus és racionális rendet fedezzen fel az univerzumban” (Hankiss, 2014, 148). A ház, az otthon és az „öko” szócska etimológiai kapcsolatáról már sokan írtak. Lovelock és Margulis a Gaia-hipotézis megfogalmazásával voltaképpen nem más tettek, mint a ház felszentelésének rituáléjához hasonlóan a bolygót „kiemelték a profán világából és áthelyezték a szentség világába. Elszigetelték az idegen világ káoszától és beillesztették a kozmoszba, a világegyetem rendjébe” (Hankiss, 2014, 132). Barend „értelmes univerzumként” látja a fizikai világot. Mindez „ökológiailag racionális” tettekre sarkallja – mint amilyen például a lokális ökosztisztémához való ragaszkodás, a szimbiotikus együttműködés a helyi flórával és faunával, az erőforrások túlzott kihasználásától való tartózkodás. Ebből a szempontból a kultúra „visszavarázsosítása” működőképesnek mutatkozik. Ha Hankiss Elemér terminusaival fogalmazzuk meg, akkor a Gaia-spiritualitás „apollóni” stratégiája ezúttal éppen a kultúra „prométheuszi stratégiáival” (2014, 68) helyezkedik szembe. Ahelyett, hogy a technológiai vívmányok védelme alá próbálná helyezni önmagát a fizikai környezet és a halandó lét kihívásaival szemben, magát a környezetet és a hozzá kötődő létmódot értelmezi át az ostrom alatt álló értelem és a rend megnyilvánulásaként.

Ugyanakkor, még ha Barend hite ökológiai alapozású is, eszerint nem olyan önzetlen, mint ahogyan állítja; természettudományos nézeteit nem csak „tények”, hanem pszichológiai motivációk alakítják át hitté. Ezeknek a motivációknak a Természetanya kívánságaiként való félreismerése lehetővé teszi olyan tudattalan vágyak szükségszerűségként való elgondolását és megvalósítását, amelyek nem az ökológiai egyensúlyt és a nem-emberi világgal való harmonikus együttélést, hanem pusztán saját kielégülését szolgálják. Bár a kultusz megköveteli a természetpusztításért való felelősségvállalást, és a büntudat gerjesztésével (látszólag) a kompenzációt szolgálja, a benne rejlő irracionális és szubjektív annak is kedvez, hogy a kompenzáció *címén* a hívő tudattalan frusztrációit is szabadjára engedje, még hozzá

büntudat nélkül. A *Gaia* azt sugallja, hogy az elmélet vallássá alakítása nem más tesz lehetővé, mint hogy az ember saját tudattalan vágyait értse félre a Természetanyaként elgondolt, szuperegóként funkcionáló entitás kívánságaiként, és erre az entításra hárítsa át a felelősséget döntései miatt, ami megkönnyíti az amúgy morálisan vállalhatatlan tettek elkövetését.

Lányi András szerint a Szophoklész által megfogalmazott ödipális dráma eleve egy öko-etikai problematikát rejt: „Oidipuszhoz hasonlóan mi sem tudjuk, hogy a haladás és a jólét szolgálatába állított erényeink miképpen válhattak szörnyű bűnökké” (Lányi, 2015, 65). A film ödipális problematikája látszólag tisztán (szexuál)pszichológiai természetű, ugyanakkor a főszereplő – és vele az emberiség – bukása mégiscsak annak köszönhető, hogy Barend vak a saját motivációira, s így a történet végül Lányi értelmezését igazolja: „Oidipusz története arra tanít bennünket, hogy a bűn az önismeret hiánya” (Lányi, 2015, 43) – a környezetünkhöz való viszonyt illetően is.

Felhasznált irodalom

- Abram**, David (1991). *The Mechanical and the Organic: On the Impact of Metaphor in Science*. In: Stephen Schneider, Penelope Boston (eds.), *Scientists On Gaia* (1-10). London: MIT Press.
- Berkes**, Fikret (2008). *Sacred Ecology*. New York, London: Routledge.
- Burch**, Ernest S. Jr. (2007). *Rationality and Resource Use among Hunters. Some Eskimo Examples*. In: Michael E. Harkin, David Rich Lewis (eds.), *Native Americans and the Environment*. Lincoln and London: University of Nebraska Press.
- Capra**, Fritjof (1983). *The Turning Point*. Toronto: Bantam Books.
- Chodorow**, Nancy (1991). *Feminism and Psychoanalytic Theory*. New Haven: Yale University Press.
- Cohen**, Michael (1997). *Reconnecting With Nature: Finding Wellness Through Restoring Your Bond With the Earth*. Corvallis: Ecopress.
- Demény István Pál** (1994). *Világfa. Honismeret*, 22(4): 30-36. https://epa.oszk.hu/03000/03018/00116/pdf/EPA03018_honismeret_1994_04_030-036.pdf
- Dodds**, Joseph (2011). *Psychoanalysis and Ecology at the Edge of Chaos. Complexity Theory, Deleuze/Guattari and Psychoanalysis for a Climate in Crisis*. London, New York: Routledge.
- Egerton-Warburton, L.M. – Querejeta, J. I. – Allen, M. F. – Finkelman, S. L.** (2005). Mycorrhizal Fungi. In: Daniel Hillel (ed.), *Encyclopedia of Soils in the Environment* (533-542). Amsterdam: Elsevier Academic Press.

- Farkas Judit** (2023). Vallás és ökológia. In: Farkas J. (szerk.), *Környezeti kérdések – közösségi válaszok. Humán környezettudományi olvasókönyv* (63-81). Budapest: L'Harmattan – Ökopresszó.
- Farkas Zsolt** (2022). Egy igazi isten. In: Uő: *Pozíciók és kompozíciók*. Budapest: K.E.R.T. Kiadó.
- Federmayer Éva** (2023). A női emlékezés mikorrhizás hálózata Suzanne Simard A bölcs erdő titkai (2021) című memoárjában. *TNTeF*, 13(2): 52-74. <https://ojs.bibl.u-szeged.hu/index.php/tntef/article/view/45005/43669>
- Freud, Sigmund** (1930). Rossz közérzet a kultúrában. Ford. Linczényi Adorján. In: Freud: *Esszék* (327-405). Budapest: Gondolat, 1982.
- Gagliano, Monica – Ryan, John C. – Vieira, Patricia** (2017). Introduction. In: Uők (eds.), *The Language of Plants. Science, Philosophy, Literature*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- H. Nagy Péter** (2023). Az emberek halnak, a gomba él. In: Uő: *Evidens közegek* (66-74). Dunaszerdahely: Nap Kiadó.
- H. Nagy Péter** (2019). *A képzelet tudománya. Praxeológiai bevezetés*. Komárom: Selye János Egyetem Tanárképző Kar.
- Hankiss Elemér** (2014). *Az emberi kaland. Egy civilizációelmélet vázlatja*. Budapest: Helikon.
- Hay, Peter** (2002). *A Companion to Environmental Thought*. Edinburgh: Edinburgh University Press.
- Hódosy Annamária** (2020). Mi vagyunk a vírus? A fertőzés mint ökopolitikai metafora a járványfilmekben, a szörnyfilmekben és a kulturális képzeletben. *Apertúra*, 16(1). <https://www.apertura.hu/2020/osz/hodosy-mi-vagyunk-a-virus-a-fertozes-mint-okopolitikai-metafora-a-jarvanyfilmekben-a-szornyfilmekben-es-a-kulturalis-kepzeletben/>
- Hódosy Annamária** (2023). *Klímaszörnyek*. Budapest: Tiszatáj.
- Jenkins, Richard** (2000). Disenchantment, Enchantment and Re-Enchantment: Max Weber at the Millennium. *Max Weber Studies*, 1: 11-32.
- Keetley, Dawn** (2016). Introduction: Six Theses on Plant Horror; or, Why Are Plants Horrifying? In: Dawn Keetley, Angela Tenga (eds.), *Plant Horror. Approaches to the Monstrous Vegetal in Fiction and Film*. London: Palgrave Macmillan.
- Kheel, M.** (1993). From Heroic to Holistic Ethics: The Ecofeminist Challenge. In: G. Gaard (ed.), *Ecofeminism. Women, Animals, Nature* (243-271). Philadelphia: Temple University Press.
- Lányi András** (2015). *Oidipusz, avagy a Természetes Ember*. Budapest: Liget Könyvek.
- Latour, Bruno** (2017). *Facing Gaia. Eight Lectures on the Climatic Regime*. Cambridge: Polity Press.

- Lerner**, Gerda (1986). The Origin of Prostitution in Ancient Mesopotamia. *Signs*, 11(2): 236-254.
- Letcher**, Andy (2003). „Gaia Told Me to Do It”: Resistance and the Idea of Nature within Contemporary British Eco-Paganism. *Ecotheology*, 8(1): 61-84.
- Lewis**, C. S. (1952). The Empty Universe. In: D. E. Harding (ed.), *The Hierarchy of Heaven and Earth: A New Diagram of Man in the Universe*. London: Faber & Faber. <https://matiane.wordpress.com/2021/09/19/empty-universe-by-c-s-lewis>
- Lovelock**, J. E. (1987). *Gaia: A földi élet egy új nézőpontból*. Ford. Ifj. Árkos Antal. Budapest: Göncöl Kiadó.
- Maiteny**, Paul (2012). Longing to be human: evolving ourselves in healing the earth. In: Mary-Jayne Rust, Nick Totton (eds.), *Vital Signs. Psychological Responses to Ecological Crisis*. London: Karnac.
- Merchant**, Carolyn (1980). *The Death of Nature. Women, Ecology and the Scientific Revolution*. San Francisco: Harper & Row.
- McGrath**, Alister (2002). *The Reenchantment of Nature: The Denial of Religion and the Ecological Crisis*. New York: Doubleday.
- Murphy**, Bernice M. (2013). *The Rural Gothic in American Popular Culture. Backwoods Horror and Terror in the Wilderness*. London: Palgrave Macmillan.
- Parker**, Elizabeth (2020). *The Forest and the EcoGothic. The Deep Dark Woods in the Popular Imagination*. London: Palgrave Macmillan.
- Partridge**, Christopher (2005). *The Re-Enchantment of the West. Volume 1. Alternative Spiritualities, Sacralization, Popular Culture and Occulture*. New York: Bloomsbury Academic.
- Rusvai Mónika** (2020). Rettentő növények: ember-növény hibridek Robert Holdstock *Lavondyss* című regényében. In: Limpár Ildikó (szerk.), *Rémesen népszerű. Szörnyek a populáris kultúrában*. Budapest: Athenaeum.
- Sélei Nóra** (2002). A szörny(űség) kiblenléte – Mary Shelley: Frankenstein, avagy a modern Prométeusz. In: Uő, *Lánnyá válik s írni kezd* (81-137). Debrecen: Kossuth Kiadó.
- Simpson**, Catherine (2010). Australian eco-horror and Gaia’s revenge: Animals, eco-nationalism and the ‘new nature’. *Studies in Australasian Cinema*, 4(1): 43-54.
- Taylor**, Bron (2011). Gaian Earth Religion and the Modern God of Nature. *Phi Kappa Phi Forum*, Summer, 12-15.
- Taylor**, Bron (2009). *Dark Green Religion. Nature Spirituality and the Planetary Future*. Berkeley: University of California Press.
- Tyburski**, Susan J. (2013). A Gothic apocalypse: encountering the monstrous in American cinema. In: Andrew Smith, William Hughes (eds.), *EcoGothic* (147-159). Manchester University Press.

Weber, Max (1904). *A protestáns etika és a kapitalizmus szelleme*. Ford. Somlai Péter. Budapest: Gondolat, 1982.

Wilkinson, Loren (1993). Gaia spirituality: a Christian critique. *Themelios*, 18(3).
<https://www.thegospelcoalition.org/themelios/article/gaia-spirituality-a-christian-critique/>

Willoquet-Maricondi, Paula (2010). Introduction. From Literary to Cinematic Ecocriticism. In: Uő (ed.), *Framing the World. Explorations in Ecocriticism and Film*. Charlottesville: University of Virginia Press.