

Veganstruktúrá, avagy bevezetés a fitoszemiológiába

Absztrakt

A nyugati hagyomány szerint csak az emberek és a „fejlettebb” lények kommunikálnak, és ezek között is csak az ember minősül a cselekvése valódi ágensének. A növények passzív és tehetetlen létformának minősültek – ám ez most változóban van. A növényhorrorok ugyan mindig is a gótikus fikció népszerű elemeinek számítottak, bizonyos újabb produkciókban viszont, mint amilyen *Az esemény* (2008) vagy a tanulmányban vizsgált *A magas fűben* (2019) című film, nem a húsevő növények vagy a különleges mutáns példányok vagy fajták, hanem a körülöttünk növő mindennapi zöld válik a borzalom forrásává. Ennek oka nem pusztán az antropocentrizmust aláásó, ágenciára utaló viselkedésükben, hanem egyszersmind a logocentrizmus ideológiáját aláásó nyelvükben tételződik. Már a hidegháborús növényhorrorok is gyakran a növények nyelvhasználatát mutatták a kultúrára irányuló legnagyobb fenyegetésnek, *A magas fűben* narratívájában azonban a növényi viselkedés egyenesen az antropocentrizmus dekonstrukciójaként jelenik meg, és szemiotikai értelemben is a nyugati „agrilógisztiika” kritikájaként működik.

Szerző

Hódosy Annamária az SZTE Vizuális Kultúra és Irodalomelmélet Tanszék oktatója, magyar-angol-összehasonlító irodalomtudomány szakon végzett a Szegedi Tudományegyetemen. Tagja volt a posztstrukturalista irodalomtudományt Magyarországon népszerűsítő deKON-csoportnak (1992-2004). Jelenleg elsősorban ökokritikával és ökofeminizmussal, illetve a populáris film trendjeinek társadalmi okaival foglalkozik. *Biomozsi. Ökokritika és populáris film* című könyve 2018-ban jelent meg. Számos tanulmánya olvasható a deKON-könyvekben az Ictus/JATE Irodalomelméleti Csoport gondozásában, a *Literatura*, *Tiszatáj* folyóiratokban és az *TNTEF* e-folyóiratban.

E-mail: hodosy.annamaria@gmail.com

<https://doi.org/10.31176/apertura.2022.18.1.6>

Veganstruktúrá, avagy bevezetés a fitoszemiológiába

A növények felemelkedése

A *Sztárom a párom* (Notting Hill. Roger Michell, 1999) egyik jelenetében a férfi főhős egy barátnő-jelölttel vacsorázik, aki visszautasítja a párolt zöldséget. „Frutariánus vagyok” – magyarázza. „Pontosan mi az, hogy frutariánus?” – érdeklődik asztaltársa. „Úgy hisszük, hogy a gyümölcsök és a zöldségek éreznek, és ezért kegyetlenség megfőzni őket. Csak olyasmit eszünk, ami már lehullott a fáról vagy bokorról, tehát gyakorlatilag halott.” Hőszünk hosszan bámulja a lányt, mintha nem hinne a fülének. Akkor ez a répa...” – néz a tányérjára kérdőleg. „Meggyilkolták, igen” – bólint a lány mélabúsan. „Meggyilkolták? Szegény kis répa! Ez borzalom!” A fiú igyekszik nem udvariatlan lenni, de alig bírja türtőztetni a nevetését. A kamera rá fókuszál, és az ő reakcióját lesi, miközben a lány arca a perifériára kerül és elmosódottá válik. De az jól kivehető, hogy amikor a lencse elvileg „nem látja”, a színésznő is mosolyog, és alig tud visszatérni a szerepe komolyságához, amikor újra ő kerül reflektorfénybe.

A *Sztárom a párom* nem a vegán etikát gúnyolja ki ezzel a dialógussal: a csodálatos színésznő, akibe a főszereplő a cselekmény szerint szerelmes, maga sem eszik húst. A filmnek csak az olyan magától értetődően irracionális, misztikus és szentimentális gyakorlatokkal van baja, mint amilyen a „frutarianizmus”, amelynek képviselőjét a jelenet egyértelműen futóbolondnak minősíti. Valóban „Nyugaton legalább a tizenkilencedik század óta léteznek állatvédelmi mozgalmak, és számos ország jogrendszere tartalmazza az állatok jogainak valamilyen formáját. Ezzel szemben a növényi jogok fogalmát a legtöbben még mindig bizarnak tartják”. [1] Az újabb kulturális fejlemények tükrében azonban már nem biztos, hogy mindez ma is „politikailag” korrektnek minősülne. Újabban szavahihető tudósoktól is meglehetősen gyakran hallani a növények fejlett érzékeléséről és komplex „kommunikációjáról”. [2]

Peter Wohlleben *A fák titkos élete* című nagysikerű könyvében nyüzsögnek az olyan megállapítások, hogy „[n]yilvánvaló, hogy a fák tudnak számolni”, és „valamiféle látóképességgel kell rendelkezniük”, [3] és persze gondolkodnak is: „Akár az is lehet, hogy itt található a fának egy olyasfajta szerve, mint az agy. Agy? Nem rugaszkodunk el kissé messzire? Talán. De ha tudjuk, hogy a fák képesek tanulni, következőképp rögzíteni tudják a tapasztalatokat, akkor a fa szervezetén belül ehhez egy megfelelő helynek kell lennie”. [4] Ezek után a növények feltételezett kommunikációs képességei már nem is meglepőek. Az animisztikus hagyományt továbbéltető városi legendák régóta hangoztatják, hogy a növények igenis jobban nőnek, ha beszélnek hozzájuk

– vagyis az érzelmeinket kommunikáló üzenetre reagálnak, amit immár kutatások is alátámasztanak. Lehet, hogy a növények „megértik”, hogy mit mondunk nekik, és erre „válaszolnak”?

A jelenség egy logikusnak tűnő magyarázata, hogy amikor az emberek beszélnek vagy énekelnek a növényeiknek, valószínűleg több figyelmet fordítanak a növényre és több időt töltenek el velük, mint egyébként tennék. Ez segít nekik észrevenni, ha például öntözésre vagy gyomlálásra van szükség. Az is megfontolandó, hogy ha valaki énekel vagy beszél, akkor szén-dioxidot bocsát ki, amit a növény a fotoszintézishez használ fel, ez pedig nyilván hatással lehet a növény növekedésére. ^[5] Ám olyan kutatások is vannak, ahol a növényeknek előre rögzített felvételeket játszottak le; a személyes törődés vagy a szén-dioxid kibocsátás ilyen körülmények közt nem játszhat szerepet, a növények mégis jobban növekedtek a hang hatására (bár úgy tűnik, az mindegy volt nekik, hogy szidják vagy dicsérik őket). ^[6]

Az már bebizonyosodott, hogy a növények meg tudnak különböztetni „bizonyos, számukra fontos rezgéseket. Egyes fajták, mint például a paradicsom, »rezgetéses« vagy ultrahangos beporzásúak [buzz pollinated – az angol kifejezés a beporzást végző rovar zümmögésére utal], és csak akkor bocsátanak ki virágport, amikor a virágaikban lévő porzószemek egy beporzó szárnycsapás frekvenciáját érzékelik. Van példa rá, hogy egy növény a beporzó rezgésére reagálva több nektárt termel.” Az újságíró Heidi Appel, aki az idézett cikket publikálta, nem is rejti véka alá, hogy mindennek ismeretében hasonló aggodalmak ébredtek benne a növényevéssel kapcsolatban, mint a *Sztárom a párom* „frutariánus” szereplőjében: „Néha élve eszem meg a növényeket. Nagyon nyugtalanító lenne, ha kiderülne, hogy ez érzelmi reakciót vált ki belőlük.” ^[7]

M. Night Shyamalan *Az esemény* (The Happening, 2008) című filmjében a növények által az emberek ellen kezdeményezett „háború” ötlete így talán már nem is annyira abszurd, mint amilyennek némelyik kritikus gondolta. A narratíva arra az előbb említett koncepcióra épül, miszerint a növények érzékelik a kártevők táplálkozása által okozott rezgéseket, és válaszul növelik kémiai védekező erejüket. A filmben az ember minősül kártevőnek, így a növények olyan idegmérget bocsátanak ki, amelynek hatására az emberek saját maguk ellen fordulnak, és tömeges öngyilkosságokat követnek el (ami kétségtelenül hatásos módja a populációjuk csökkentésének). Bár a filmet a nézők annak idején nem találták meggyőzőnek, a „tiltakozásnak” az a módja, amely a film premisszáját adja, eszerint nem nélkülöz minden alapot. A fejlett növényi kommunikáció furcsa, ám a klímapiánik korában már nem is *annyira* hihetetlen képzetére kitűnően reflektál az a jelenet, amikor a főszereplő biológianár (aki a történet során egyre inkább hajlandó elhinni, hogy a növények a pusztítás ágensei), megszólít egy szobanövényt a házában, ahová bemenekültek: „Szervusz! Én Elliot Moore vagyok. Igyekszem nagyon pozitívan beszélni hozzád. Jó energiákat küldök. Csak a WC-t jöttünk használni. Aztán szépen elmegyünk. És nem zavarunk tovább.” Majd egyszerre csak közelebből is megnézi a növényt, és a fejéhez kap: „Műanyag. Egy művirágnak magyarázok.” Hangsúlyos mozzanat, hogy Elliot legalább ugyanígy szégyellte volna azt is, hogy egy valódi növényhez beszél, hiszen miközben érvelt, körbe-körbe pislogott, nem látja-e, nem neveti-e ki valaki.



Mémme vált jelenet az Esemény című filmből (The Happening. M. Night Shyamalan, 2008), ahol a főszereplő megpróbál szót érteni egy szobanövényvel.

A következőkben egy olyan újabb filmről lesz szó, amely hasonlóképp arról szól, hogy a növények az emberek ellen fordulnak. Mindennek ebben az esetben is hangsúlyosan a nem-emberi kommunikáció a feltétele – ami ugyanakkor itt szoros összefüggést mutat az ökokritika „materiális” fordulatával. *A magas fűben* (In the Tall Grass. Vincenzo Natali, 2019) című Stephen King feldolgozásban a növényi diszkurzus nem valamiféle új evolúciós fejlemény vagy egy még fel nem fedezett faj sajátja, hanem a vegetatív világ „mindig már” szövegszerű létének a

megnyilvánulása, amely Jacques Derrida szövegfogalmához hasonlóan ebben a megvilágításban „csupán szörnyűségként tud megmutatkozni”.^[8] A növények itt nem azért kapnak hangot, mert az antropomorfizmus az egyedüli módja annak, hogy felemeljék őket a mi szintünkre, és végre velünk egyenrangú ellenfélként lássuk őket, hanem inkább azért, mert ez az egyedüli módja annak, hogy *lerántsuk* őket a mi szintünkre, és megértsünk valamit a mienknél komplexebb kommunikációjukból. Eközben az is kiderül, hogy éppen antropocentrikus – és mint ezúttal kiderül, *logocentrikus* – szűklátókörűségünk az, amely előbb-utóbb a vesztünket okozza. Hogy ez pontosan mit jelent és mire világít rá, azt a következőben a materiális ökokritikának a világegyetem diszkurzusára vonatkozó, misztikusnak tűnő elgondolásai és az ehhez kapcsolódó viták mentén próbálom felfejteni.

Kommunikatív vegetáció

A növények a filmekben ritkán játszanak szerepet, különösen nem főszerepet. Többnyire a háttérben maradnak, és nincs jelentőségük önmagukban:

A növények az emberi szemlélő számára gyakran beleolvadnak a minket körülvevő terekbe, olyannyira, hogy külön kifejezés is van a jelenségre: növényvakság. Ennek részben evolúciós magyarázata van: a szemünk a mozgásra előbb figyel fel, mint a formákra, hiszen a mozgó élőlények vagy tárgyak jelenthetnek veszélyt ránk, a növények növekedésükön keresztül létrejövő mozgása viszont nem érzékelhető az emberi tekintet számára.^[9]

A „növényvakság”, bár a fentiek alapján adaptív jellemző, egyszersmind civilizációs betegség is. Azt is jelzi, hogy a gyűjtögetés hátrahagyásával kiveszett belőlünk az igény, hogy a növényekben meglássuk az élelmet, a gyógyszert vagy akár a forróság elleni védelmet. Az öko-cinekritika olvasásmódja viszont éppen az ilyen megszokásokat leplezi le a filmszövegekben:

a filmek ökológiai szemmel való olvasása részben azt jelenti, hogy megtanulunk túllátni a narratíva és a történet korlátain, amelyek természetes tendenciája, hogy elnyomják a nem emberi elemeket, és a díszlet, a háttér vagy a kellék szerepébe helyezik őket. Ugyanakkor azt is jelenti, hogy a tájat (...) többé nem tekintjük passzívnak vagy némának.^[10]

A folyton új impulzusok után kutató populáris filmek esetében persze nem feltétlenül ez vezetett a növények előtérbe helyezéséhez: a *mozgó* növényekkel könnyűnek tűnik hatást kicsikarni a nézőkből, ugyanakkor ez sokszor túl nagy kihívás a képzeletnek. „A sétáló növény egy vicc”;^[11] az ilyen filmek leginkább vígjátékként nézhetőek^[12] – mint például *A gyilkos paradicsomok támadása* (Attack of the Killer Tomatoes. John De Bello, 1978), vagy folytatása, *A gyilkos paradicsomok* (Return of the Killer Tomatoes. John De Bello, 1988). Az efféle filmek ahelyett, hogy elgondolkodtatnának a természetet illető előítéleteinkkel kapcsolatban, inkább kinevettetik az ilyen irányú képtelen

gondolatokat.



A gyilkos paradicsomok támadásában (Attack of the Killer Tomatoes. John De Bello, 1978) egy tudós a leláncolt paradicsomot vizsgálja.

Ezzel szemben húsevő növények márpedig vannak. Ezek a koloniális expedíciók során felfedezett tünemények kedvelt témái voltak a gótikus irodalomnak, hisz a világrend felborulásának a tökéletes példáját kínálják, ^[13] s később olyan horrorfilmeket eredményeztek, mint a *Rémségek kicsiny boltja* (Little Shop of Horrors. Roger Corman, 1960), *A truffidek napja* (The Day of the Triffids. Székely István és Freddie Francis, 1962) vagy *A romok* (The Ruins. Carter Smith, 2008). John Wyndham 1951-es regénye, *A truffidek napja* több filmfeldolgozást is megért, de egyikben sem könnyű eldönteni, hogy a film aggodalmat vagy inkább derűt gerjeszt-e a nehézkesen cammogó emberevő fikuszok képeivel. Mégsem lesz vígjáték a filmekből: hisz mi lehetne nagyobb és veszélyesebb transzgresszió, mint hogy egy növény, megtagadva azt a rendeltetését, hogy a napfényt az állatok és így közvetve az emberek számára is hasznosítható energiává alakítsa át, inkább a prédájává teszi ezeket az állatokat? Ha ez előfordulhat, sugallják a filmek, bármi megeshet. Miért ne akarhatnának a táplálékláncban az ember fölé kerülni, ha megtehetik?

A természeti „rend” felborulásától való félelem a 70-es években, a Római Klub ökológiai válságot jósoló, nagy hatású jelentése utáni időszakban, majd az ezredforduló után, a globális felmelegedés problémájának közismertté válásával új szintet kapott a filmekben: a természet veszélyessége helyett egyre inkább a természetbe való emberi beavatkozás veszélyességét kezdték hangsúlyozni – és ez a növényhorrorok ábrázolásmódja esetében sincs másképp. *A truffidek napja* 1962-es adaptációjában még csak egy csillaghullás és egy azzal talán összefüggő véletlenszerű mutáció a felelős azért, hogy egy (szokványos) húsevő növényfaj egyedei a megvakult (s így védtelessé vált) emberekre támadnak. Szerencsére az emberi lelemény képes meggátolni a legrosszabbat – nevezetesen az ember kiemelt helyzetének a megrendülését. Az 1981-es *A truffidek napja* minisorozatban (The Day of the Triffids. Ken Hannam) viszont már nem efféle véletlen „természeti” katasztrófa felel a növények szokványos jellemzőinek megváltozásáért. Ebben a filmben a truffidek a világ egy távoli zugában őshonosak, egyes üzletemberek azonban a benzin kiváltására alkalmas lehetőséget láttak a bennük rejlő bioolajban, és a növényt természetien kezdték. (A film a *Mad Max* franchise-hoz hasonlóan az 1979-es amerikai olajválságra reflektál. ^[14]) A növények által jelentett gondot tehát ezúttal az ember – pontosabban a kapitalista energia- és

profitéhség – okozza. Elszabadulásuk világosan ennek büntetéseként jelenik meg.



A truffidek napja (The Day of the Triffids. Ken Hannam, 1981) egy húsevő növényfajta hatalomátvételét mutatja be.

A növények felett gyakorolt kontroll konkrét megnyilvánulásai az 1981-es, de még inkább a 2009-es, Nick Copus által rendezett sorozatban ráadásul helyenként a háziállatok ellenőrzésére irányuló és ma már többnyire állatkínzásnak tekintett aggályos gyakorlatokat idézik (és akkor a rabszolgaságra történő utalásokról még nem beszéltünk). A termesztők egyrészt erőszakosan korlátozzák a truffidek mozgását (leláncolják őket), másrészt pár évente kivágnak a veszélyes töviseket, némiképp ahhoz hasonlóan, ahogyan a marháknak eltávolítják a szarvát, a disznóknak az agyarait, a csirkéknek pedig a csőrét, vagy ahogyan az USA-ban egy időben szokás volt leszedetni a macskák karmait is, nehogy kárt tegyenek a gazdáikban vagy az értékes bútortárgyakban. Persze, a truffidek nem érző lények – vagy ki tudja? Az 1962-es *A truffidek napjában* az emberekre vadászó növényeket tanulmányozó tudós értetlenkedve állapítja meg: a truffidek láthatóan szándékosan cselekednek, és egymással is kapcsolatba lépnek, pedig „nincs középponti idegrendszerük”. Első pillantásra ez azt jelenti, hogy szemben az emberrel, ezek a lények nem érezhetnek és nem is gondolkodhatnak – mégis effajta képességekről tesznek tanúbizonyságot, ami éppen az érthetlensége miatt félelmetes. A központi idegrendszer hiánya egyéb ijesztő következményekkel is jár: „mint a férgek: hiába vágjuk őket ketté, nem halnak meg”. Az, hogy a növényeknek nem lehet „levágni a fejét”, hogy a csonkítás és a szétdarabolás után is tovább élnek és mozognak, szinte minden növényhorrorban szerepel, olyannyira riasztóan újszerű, vagy legalábbis annak tűnik, amikor mozgást társítunk hozzá. [15]

A magas fűben című horrorban a CGI azzal hangsúlyozza a növények ezen aspektusát, hogy a levágott fű szinte azonnal visszánő. A *Mocsárlény* sorozat (Swamp Thing. Gary Dauberman és Mark

Verheiden, 2019) elején a növényhibriddé alakuló emberi főszereplő a létét illető kezdeti zavarodottságában szagatni kezdi a fejét, kiszakítja az agya helyén levő indákat – ám ez semmit sem változtat az állapotán, és az indák a következő jelenetben már ugyanott vannak; a sebesüléseit rögvest befonják a friss hajtások. Ezekben az esetekben a mozgás a horror egyik legfőbb hatáseleme – amely ezúttal talán azért nem komikus, mert nem az állati mozgást imitálja valószínűtlen módon, hanem a növények legsajátabb jellemzőjét, a lassú, de következetes és folyamatos növekedést gyorsítják többszázszorosára, hogy az állatokéhoz hasonló mozgás érzetet keltse. Ez az effektus ekképp azért ijesztő, mert élesen eltér a növényekkel kapcsolatos régóta fennálló, berögzült elképzeléseinktől.

A növényeket a nyugati kultúrában mindig is az élet legpasszívabb formájának tartották: a középkorban a kövek és az állatok közé kerültek a Létezők Nagy Láncában.^[16] A mozgás látványa a növények esetében éppen ezért abszurd []és nevetséges vagy ijesztő. A reflexió és a kommunikáció képességét elvesztítő emberről még ma is azt mondják, „zöltség” lett belőle, az otthonülő és az időt passzív szórakozással mulató embert „kanapékrumlinak” (coach potato) csúfolják. Mégsem a mindezt meghazudtoló mozgás – és ezáltal a támadás – lehetősége az, ami a növényhorrorokban a leginkább hatás alá vonja a nézőt, hanem a növényi intelligencia lehetősége. *A lény – egy másik világból* (The Thing from Another World. Christian Nyby és Howard Hawks, 1951) sci-fiben az űrből érkezett idegen életforma azért különösen fenyegető, mert az emberéhez felérő intelligenciája a növények látszólagos fizikai „passzivitásával” társul. Mint a filmbeli tudós megállapítja: „a vegetáció takaros és zavartalan szaporodási technikája. Nincs fájdalom vagy öröm, ahogy mi ismerjük. Nincsenek érzelmek. Nincs szív.” Az idegen világból érkezett és első pillantásra káposztának tűnő gumó veszélye az 1956-os *A testrablók támadásában* (Invasion of the Body Snatchers. Don Siegel) nem más, mint hogy az embereket is efféle „intelligens répává” teszi.^[17]

Innen csak egy lépés a beszélő fikusz. Az 1981-es *A triffidek napjában* a növényekkel foglalkozó két tudós észreveszi, hogy a növények recsegő hangját az váltja ki, hogy a levelüket a szárukhoz dörzsölik. Egyikük szerint ez „egyfajta primitív párzási hang”, ami a növényt az állatokhoz teszi hasonlóvá, amire a másik így reagál: „A triffid egy növény. Egy beszélő növény nevetséges gondolat”. Talán a növényi kommunikációnak ez a vélt lehetetlensége az, ami miatt a beszélő növények megbízható horrorelemnek minősülnek? Az 1960-as *Rémségek kicsiny boltjában* a narratíva akkor lepleződik le horrortörténetként, amikor a főszereplő által nevelgetett húsevő növény megszólítja a gondozóját: „Adj ennem!”. Majd ráveszi, hogy embereket öljön, mígnem végül kis gömböcként felfalja a gondozóját is. A 2019-es *Boldogságvirág* (Little Joe. Jessica Hausner) végén, amely *A testrablók támadása* mellett főleg ebből a filmből merít, a címszereplő génmódosított növény szintén emberi hangon szólal meg. Amikor a tulajdonosa jó éjt kíván neki, kissé meglebegteti a szirmait és viszonzza a jókívánságot, ekkor azonban a néző már tudhatja, hogy (ő is) átvette az uralmat a „gazdája” tudata felett, aki immár csak azért él, hogy őt jól tartsa – másképp fogalmazva, sikeresen „háziasította” a Homo Sapienst.



A Boldogságvirágban (Little Joe. Jessica Hausner, 2019) a genetikailag módosított növény olyan anyagot bocsát ki, amely befolyásolja az emberek gondolkodását és ráveszi őket, hogy mindent megtegyenek a jólétük és szaporításuk érdekében.

Mindebből úgy tűnhet, töretlen az a tradíció, amely az ökofóbia szokványos formáit azzal próbálja meglovagolni és felerősíteni, hogy a növényeknek nyelvet tulajdonít. Magától értetődőnek tűnik: ha elveszítenénk a nyelv képességének kizárólagos birtoklását, akkor az uralmunk is semmivé foszlana – és elpusztulnánk. [18]

Az anyag misztikuma

Azt gondolhatnánk, hogy a növények „nyelve” csak valamiféle antropomorfizmusként érthető, Wendy Wheeler szerint azonban ez korántsem szükségszerű: „Ami egy organizmuson belül, illetve az organizmus és környezete között történik (a két folyamat szorosan összefügg), az mindig magában foglalja azt, amit (...) értelmezésnek kell neveznünk – bármilyen minimális is legyen az”. [19] „A bioszemiotika (...) az »információt« az élő rendszerek szemiózisaiként értelmezi”, írja továbbá Wheeler, az élő rendszerek pedig ebből a szempontból „kiberszemiotikus rendszerekként foghatóak fel, ami az »elme« és az »idea« meglehetősen eltérő értelmét vezeti be.” [20] Ahogyan az emberi nyelv elválaszthatatlan az emberi testtől és az emberi tapasztalattól, úgy a nem-emberi entitások ágenciája is olyan kifejezési formákban nyilvánul meg, amelyek az ő saját anyagiságukban gyökereznek. [21]

Valójában az informatika korában nem is olyan meglepő a nem-emberi entitások nyelvéről való elmélkedés. „Az élet mint kódolható információ metaforája potens módon érvényesül az élettudományokban, legalábbis azóta, hogy Francis Crick és James Watson felfedezte a DNS kettőshélix-struktúráját 1953-ban.” [22] A süketnéma jelbeszéddel kommunikáló gorilláról és az éntudattal rendelkező delfinekről szóló híreket már megszoktuk. De immár az emlősállatoknál „alacsonyabb rendűnek” vélt életformákról is egyre elképzelhetőbbé válik, hogy társalkodnak egymással és velünk:

Az emberi és az állati viselkedés kétosztatú rendszere, mely szerint az egyiket a tanulás, a

másikat a biológia határozza meg, a kogníció figyelembe vételével átalakult. (...) Eszerint minden kognitív kapacitás régebbi és elterjedtebb, mint hittük; az egyik fajról a másikra átvitt elvárások ugyanakkor értelmetlenek (ilyesmikre gondoljunk, hogy lám-lám, a majmok nem írnak szonetteket). (...) Az állatok többsége olyan nem verbális élőlény, amely gondolkodik, sőt, olyan tanulási műveletekre is képesek (fajon belüli tehetségüktől függően), melyekről azt tételeztük fel, hogy az elsajátításukhoz szükség van nyelvre. Ha ezeket a szempontokat figyelembe vesszük, világossá válik, hogy az emberről mértéket vevő álláspont az állatok egyediségének fényében minimum korrekcióra szorul. [23]

Persze, még mindig jellemző, hogy a Homo Sapiens minden más fajhoz viszonyított „kiválóságát” az emberi nyelvhasználat *speciális* voltával igazolják. A nem-emberi kommunikáció elemzése során általában elhangzik, hogy a jelentés a gesztusok kifejező jellegéhez és az e mozdulatok által kiváltott közvetlen érzésekhez kötődik. Ezzel szemben az emberi nyelvhasználatban jelen van „az elvont jelentések egy olyan rétege is, amelyet – úgy tűnik – kizárólag a konvenció rögzít”. [24] Ha azonban azt állítjuk (ahogyan például Abram teszi), hogy a nyelvi jelentés eredendően kifejező és gesztusalapú, a konvencionális és denotatív jelentések pedig másodlagosak és származékosak, akkor lemondunk arról az állításról, hogy a nyelv kizárólag emberi tulajdonság. Mint az irodalmi művek „ökoszemiotikai megközelítését” kidolgozó Timo Maran kijelentette: „A jelölő folyamatok nemcsak az emberi kultúrában, hanem a természetben is mindenütt zajlanak. (...) A jelentés a természet szervezőelve”. [25]

Iovino és Opperman szerint az anyagi formák egymásra hatásuk során „olyan jelentés- és diszkurzus-konfigurációkat hoznak létre, amelyeket *történetekként* értelmezhetünk”. [26] Egy szó mint száz, a világegyetem *mesél* nekünk. Ugyanakkor, bár a materiális ökokritika és a bioszemiotika képviselői általában azon vannak, hogy a nyelv fogalmát kiterjesszék a nem-emberi létezőkre is, nem mindenki véli úgy, hogy ez egyszersmind a *történetmesélés* közösségét jelenti. Juha Raipola egy friss ökokritikai gyűjteményben azt elfogadja ugyan, hogy a nem-emberi anyag cselekvőképességgel bír, sőt, kommunikál a maga módján, [27] az anyagi „történetmesélés” koncepcióját azonban már erős kritikával illeti. Az anyag, állítja, állandó alakulásban levő (emergens) folyamatok sokaságából áll, amelyeket nem lehet visszavezetni narratív reprezentációikra. Az időbeli jelenségek emberi megértése alapvetően narratívakon alapul, amelyek praktikus segítséget kínálnak ugyan a tájékozódásunkhoz, ettől függetlenül azonban „durván félremagyarázzák a vizsgált emergens viselkedés rendszerszintű logikáját. A materiális ökokritika elméleti horizontjában a nem-emberi cselekvést kezelik gyakran hasonlóképpen”. [28] Raipola szerint a narratív reprezentációk antropocentrikus és antropomorfikus vonásai számos probléma forrásai. A történetmondás például elbeszélőt és tárgyat feltételez, a materiális ökokritika cselekvésmegosztás-elmélete szerint viszont „az alanyok összemosódnak a tárgyakkal, és a történelmi cselekvőképesség megoszlik az entitások sokasága között: emberek, rovarok, mikrobák, fák, talajvíz és vegyi anyagok között. Többé már nem olyan könnyű elválasztani az emberi és a nem emberi világot”, [29] ezzel együtt pedig az alanyt és a tárgyat sem.

Az anyag ágenciája nem valamiféle „szándék” megnyilvánulása, és ennek megfelelően eleve nem

lineáris folyamat: a történéseket „nem valamiféle központi hatóság, terv, irányító kéz vagy másfajta átfogó ellenőrzés okozza. Ehelyett számtalan helyi kölcsönhatás eredményeképp jönnek létre.”^[30] Az elbeszéléstől várt logika általában szekvenciális, az ok-okozati lánc gondolatán alapul, így viszont nem képes számot adni az anyagi rendszerek egymással több okból összefüggő, többszörösen összefüggő viselkedéséről. Mint Raipola demonstrálja, hajlamosak vagyunk az ilyen cselekvést is egy központi irányítás alatt álló narratívaként ábrázolni, azt feltételezve, hogy a folyamatban megnyilvánuló kollektív viselkedést a tömeg felett álló entitás irányítja. Ez viszont nem csupán az individualitás iránti emberi elfogultságot jelzi, de komoly félreértéshez is vezethet, ha a klímaválsággal kapcsolatos teendőinket befolyásolja.

Az antropocén emberképe például a Homo Sapienst mint a „jelen ökológiai problémákért felelős szereplőt” pozicionálja, és őt teszi meg a klímaváltozás mint „történet” antihősévé. Pedig, mint Timothy Clark megállapította, egy efféle fajszintű ágencia „nem képes önálló cselekvésre vagy tervezésre”, tevékenysége voltaképpen az alkotóelemek cselekedeteinek jellemzően előre nem látható következményeinek az összessége.^[31] A történetek viszont központi ágenciával számolnak – nem csoda tehát, hogy a klímaváltozás tipikus mindennapi ábrázolása még mindig arra a narratívára redukálódik, mely szerint az „»Emberiség« öntudatlanul megzavarta a külső »Természet« békés működését, és most ezt a folyamatot vissza kell fordítania, vagy legalábbis minimalizálnia kell a hatását”.^[32] Csakhogy, mint Raipola állítja:

Az emberi és nem emberi cselekvés közötti különbségek figyelmen kívül hagyása olyan lépésnek tűnhet, amely aláássa az emberi kivételesség képzetét, valójában azonban éppen olyan egyetemesnek gondolt kognitív stratégiaként szolgál, mint a vitatott antropocentrikus kategóriák, hiszen az anyagi világ fenyegető kiszámíthatatlanságát és kauzális komplexitását emberileg érthetőbb szintre redukálja.^[33]

Nemcsak arról van szó tehát, hogy a valóságban nincs olyan „valaki”, aki felelőssé tehető az ökológiai katasztrófát eredményező jelenségekért vagy ágensként felléphetne ezekkel szemben, hanem az is problémaként merül fel, hogy a klímaválságról szóló narratívák csak megerősítik azt az antropocentrizmust, amely viszont minden bizonnyal nagy szerepet játszott a válság létrejöttében. Lehetséges tehát, hogy a nem-emberi világ egy véget nem érő diszkurzusban létezik, ez a diszkurzus azonban „elbeszélhetetlen”,^[34] vagy legalábbis a „történetek” képtelenek visszaadni a komplexitását – ami az európai nyelvfilozófiában azért nem annyira újszerű elképzelés. Roland Barthes, Jacques Derrida és Paul de Man nyelvfilozófiája meglehetősen hasonló képet ad a szövegről, mint Raipola az „anyagi világ emergens folyamatainak komplexitásáról” – ugyanakkor ezek a szerzők nem csupán azt állítják, hogy a szöveg a „történet” által megragadhatatlan, hanem azt, hogy valójában maga a „történet” is éppoly absztrakció, mint az emberi faj protagonistaként való elgondolása. Az értelmezés során minden történet linearitása szétesik: mindig már különböző szálak egymásba bonyolódó, egymást ellehetetlenítő és végső soron kifejtethetetlen szövedékének mutatkozik. Ennek felismerése a kultúrában annak idején

éppúgy egy új korszak kezdetének tűnt, mint ahogyan a holocén antropocénként való „felismerése” is utat nyitott a klímadiszkurzusnak. „Most ez a korszak berekesztődik. A jövő szólít. Derrida a látó szerepében zárja le »Jelvésetét« és kezdi el programját”, írja az európai filozófia történetében meghatározó jelentőségű „nyelvi fordulat” egyik legfontosabb könyvéről, az 1967-es *Grammatológiáról* Vincent B. Leitch. [35]

Az ökoszisztéma mint szörny-szöveg

A nyelvi fordulat kultúrforradalmi pillanata azóta elmúlt, és más „fordulatok” vették át a helyét: először is a „képi fordulat”, aztán a „diszkurzív, performatív, terapeutikus, etikai, akármí”, amelyek mellé Stacy Alaimo a maga ökokritikai színezettségű „materiális fordulat” koncepcióját állította új alternatívaként. Alaimo szerint a posztstrukturalista iskolák konstruktivista elképzelése hozzájárult, hogy a kultúrát még a korábnál jobban is a természet, pontosabban a valós, anyagi világ ellentétéként, attól radikálisan elkülönült szféraként tételezzük, és semmi rokonságot ne lássunk közöttük. [36] Raipola egy szóval sem emlékezik meg a dekonstrukciónak a szöveget a lineáris történetmondás aláásásaként elgondoló koncepciójáról, Barad pedig, aki utal erre az elméletre, inkább ellenségesen teszi. [37] Nem csoda: az az episztemológia, amely Derrida híres szavaival azt hirdeti, hogy „nincs semmi a szövegen kívül”, és minden csakis nyelvi módon közelíthető meg, olyan világlátást *látszik* képviselni, amely radikálisan elvágja a kultúrát a természettől, sőt, az utóbbit egyenesen „semmissé” nyilvánítja, ami első pillantásra kifejezetten ökofób megnyilvánulásnak tűnik.

Pedig a „hagyományos” nyelvfelfogás, a „logocentrizmus” derridai kritikája pontosan annak az értelemközpontú, antropocentrikus elképzelésnek az önkényes jellegét és kártékony voltát hangsúlyozza, amelyet az ökológia történetében is a kizsákmányoláshoz való hozzájárulás egy jelentős tényezőjeként értékelnek. [38] Az úgynevezett „nyelvi fordulat” egy olyan poszt-antropocentrikus, Derrida szavaival poszt-karno-fallogocentrikus (a)logika felé fordulás volt, amely többek közt a természet-kultúra, az ember-nem ember bináris oppozícióját is lebontja, a nyelvi világot pedig hálózatként, szöttesként látatja. Most a növényi „gondolkodásról” derülnek ki hasonlók, ami Michael Mardernál „az emberi metafizika dekonstrukcióját hajtja végre azért, hogy feloldja az olyan bináris oppozíciókat, mint az én és a másik, a test és a lélek, az élet és a halál, a felszín és a mélység vagy az egy és a sok”. [39] Mint Monica Gagliano és szerkesztőtársai kommentálják *A növények nyelve* című 2017-es tanulmánygyűjtemény *Bevezetőjében*: „A növényektől való tanulás a nyugati metafizika totalizáló kategóriáin kívüli gondolkodással kecsegtet, és így megnyitja az utat nemcsak a társadalmi viszonyok, hanem a környezet egy nyitottabb, kevésbé instrumentális megközelítése felé.” [40]

A növényi nyelvnek így igenis van párhuzama az emberi kommunikációban – de ez nem az önreflexív és szándékos nyelvhasználat, hanem a nyelv performativitása: amikor „a jelentésetérülésként felfogott cselekvés (...) nem a tudatos nyelvhasználó szubjektum függvénye”, „a beszélői szándéktól függetlenül működik”, ennél fogva pedig „az önreflexív tudat számára pusztán

posztulálható, közvetlenül nem hozzáférhető”.^[41] Wheeler és Barad amellet kardoskodik, hogy az anyag diszkurzivitása magának az anyagi folyamatoknak a megnevezése; a dekonstrukció „nyelvi” logikáját tehát ekképp a hozzáférhetetlen materiális „valóság” bioszemiotikai modelljének is lehetne tekinteni. Ha így van, akkor a „szöveg” nem a kultúra képviselője a természettel szemben, hanem maga a természet és a kultúra eredendő egymásbafonódottságát feltételező „természetkultúra”, mely kifejezés Donna Haraway-től került be a kultúrkritikai köztudatba. Ha pedig az ökoszisztéma egy olyan diszkurzív folyamat eredménye, amelyet a fentiek alapján a nem-emberi és emberi világ kommunikációja hoz létre és tart fenn, akkor akár azt is állíthatnánk, hogy „nincs semmi a természetkultúra szövegén kívül.” Az ökológiai háló szövegszerűségének képze az is képes megmagyarázni, hogy miért tekinthető a logocentrikus gondolkodás olyan szemléletnek, amely nemcsak az irodalmi gyakorlatok során vezet reduktív szövegértelmezésekhez (amellett, hogy feleslegesen sulykolja a „szerző szándékát” és korlátozza az olvasói kreativitást). Ugyanez a szemlélet az életfenntartó rendszerek „transzkorporeális” hálózatának tönkretételéhez is hozzájárul, azáltal, hogy a természeti folyamatokat (is) *lineáris* módon próbálja értelmezni.

A mezőn legelésző állatok például szétszórják az ürüléküket, ez hozzájárul a tápanyag körforgásához. A nagyüzemi állattartás során viszont a felhalmozódott nagy mennyiségű trágyát nem használják tovább helyben, hanem gyakran olyan helyeken halmozzák fel, ahol az beszivárog a talajvízbe, megmérgezi az ivóvizet és tönkreteszi a talajt. Vagyis a nagyüzemi gazdák a maguk lineáris gondolkodásával, amelynek egyik végén a nyersanyag, a másik végén pedig a profit áll, mesterségesen próbálnak „véget vetni” a (felesleges szemétnak látott táp)anyag „életének”, ám pusztán eltéríteni tudják azt. Nem tudják megakadályozni, hogy a trágya részecskéi tovább hassanak, tevékenykedjenek, szivárognak, kölcsönhatásba kerüljenek a környező anyagokkal – és így végül gondot okoznak, hiszen az „eltévedt” anyagáramlási folyamatok átalakítják az élet szövedékét. Az anyag itt épp úgy működik, mint a szöveg Roland Barthes szerint: „nem jelentések egymás mellett létezése, hanem átjárás, keresztülvágás; vagyis neki nem az értelmezés felel meg, legyen az bármilyen liberális, hanem a robbanás, a szétterjedés [*disszemináció*]”.^[42]

Mint Alaimo írja, „a szubjektivitás mélyreható változását jelenti, ha az ember megérti: önmaga lényege összefügg a tágabb környezettel”.^[43] Ennek az „összefüggésnek” a megértéséhez pedig kitűnő bevezetést kínál a „szöveg” barthes-i megkülönböztetése a „műtől”, hisz a környezet (vélt) zártsága és önazonossága nemcsak *hasonlít* az emberi identitás és a hozzárendelt test (vélt) zártságához, hanem ugyanarra a logocentrikus tradícióra is vezethető vissza – és hasonló módon dekonstruálható. Ahogyan „a testek közötti mozgás hangsúlyozásával a transzkorporealitás feltárja a különböző megtestesült természeti létezők közötti cseréket és összekapcsolódásokat”,^[44] úgy Barthes szerint „a Szöveg logikája (...) asszociációk, kapcsolódások és utalások mozgása szimbolikus energiák felszabadulásával jár.”^[45]

A dekonstrukcióval ellentétben, amelyet ökokritikai szempontból sokáig inkább káros, mint hasznos irányzatnak volt szokás tekinteni, Deleuze és Guattari némiképp hasonló irányú okfejtései azonnal utat találtak az ökofilozófia és az ökokritika – felé. Az 1980-as *Mille Plateaux* három

egymással szorosan összefüggő „ökológiai” típusba sorolja a kultúra megnyilvánulásait, és a kritika is ökofilozófiaként határozza meg a szerzőpáros által propagált szemléletet. Deleuze és Guattari továbbá nem a háló és a szöttek technológiai metaforáját alkalmazzák a nyelv és a kulturális diszkurzusok működésének érzékeltetésére, mint a legtöbb posztstrukturalista, hanem természeti metaforákat használnak. Ami persze korántsem újdonság, és a kultúra történetében egyáltalán nem mindig jelez nyitást az ökológiai gondolkodás felé, ahogyan azt a szerzőpáros hangsúlyozza is. Az a tradicionális elképzelés, hogy „[a] fa a világ képe, a gyökér pedig a világfa képe”, csak egy ideológiai konstrukció. „A természet azonban nem így működik: a természetben a gyökerek csapgyökerek, amelyekre inkább a többszörös, oldalirányú és körkörös elágazási rendszer a jellemző, nem a kétszárúság. (...) A bináris logika a gyökérfa szellemi valósága.” [46]

A „fa” oly kedvelt metaforájával szemben, amely a „központosított rendszerek” koncepciójával fertőzi meg a természeti metaforát, a „rizóma”, a sarjgagymák és gumók kialakulásának rendszere (amely Deleuze és Guattari leginkább elhíresült metaforája lett) *decentralizált*. Az ilyen rendszer szerint felépülő struktúrákban

a kommunikáció bármelyik szomszédától bármelyik másikkal fut, a száraz vagy csatornák nem léteznek előre, és minden egyed felcserélhető, csak az adott pillanatban fennálló állapotok határozza meg őket – így a helyi műveletek összehangolhatók, és a végső, globális eredmény központi szerv nélkül szinkronizálható. [47]

A „rizóma” sokasodása úgy haladja meg a „fa-szerű” fejlődés koncepcióját, ahogyan a „mű” vélt egységét a „szöveg” Barthes-nál: míg „[a] mű nem borítja föl a monisztikus filozófiákat, melyek számára a pluralitás maga a gonosz”, a szöveg „átadja magát a jelentés széttöredezésének”. [48]

A posztstrukturalista nyelvfilozófia tehát minden vele szemben hangoztatott aggály ellenére alkalmasnak látszik rá, hogy ökokritikai célzattal mutasson rá arra a gondolkodásbeli különbségre, amely a nem-emberi világ ellenőrzés alá vonásának igyekezete és a bolygó élő rendszereihez való adaptáció igénye mögött áll. Serpil Oppermann szerint a „posztmodern elméletek” ökológiai értelemben „rekonstruktív” felfogása egyenesen „egy Kopernikuséhoz hasonló jelentőségű »paradigmaváltást« képes előidézni”. [49] A növényi világ „diszkurzusáról” tett újabb állítások ezt még inkább megerősíteni látszanak. Graham Matthews szerint például az, „ahogyan *A truffidek napja* felveti a növények gondolkodásának lehetőségét, az antropomorfizmus szükségszerű korlátait jelzi, és azt sugallja, hogy a növények gondolkodását csak a metafizikai kategóriák, a dialektikus gondolkodás elutasításával lehet megközelíteni”. [50] Mint látni fogjuk, *A magas fűben* című filmben ez egyenesen halálos vétségnek mutatkozik: végzetes hibává válik, hogy az emberek logocentrikus logikával próbálják megközelíteni az amúgy alsóbbrendűnek és passzív erőforrásnak látott növények létét – amely azonban ökocentrikus logikát követ. És ez a különbség az, ami miatt a növények kommunikációja (is) „a veszélyes, abnormális és szörnyű jellegét ölti magára”.

A magas fűben mint az agri-logocentrizmus kudarca

A nyugati kultúrában a fűhöz való viszonyról aligha találhatnánk tökéletesebb alanyt a logocentrikus gondolkodás hatalmi aspektusainak az érzékeltetésére. Mint Virginia Scott Jenkins *A gyep: egy amerikai mánia története* című könyvében részletesen bemutatja, a mező és a szavanna a történelem során hosszú ideig a nomád pásztorkodók otthona volt, és sokáig a legeltetésben játszott elsősorban szerepet. Bár a haszonállatok ellátása érdekében bizonyos fajtáit nemesíteni kezdték, a fűhöz való viszony radikális átalakulása és a növénynek az emberi igényekhez való igazítása a 18. században kezdődött, amikor is az angol „gyep” az arisztokrata kifinomultság és sikk megnyilvánulásává vált, s egyre inkább követendő példa lett a feltörekvő polgárok számára. [51]



*A szépen gondozott gyep státusszimbólum. URL:
<https://photo.content.mybuilder.com/10/robert-farrell-8.jpg>*

A gondozott pázsit földterületet igényelt, és sok munkát, különösen a fűnyírógépek és az automata locsolóberendezések ideje előtt. Cserébe viszont semmilyen hasznot nem hozott. (...) Ezért aztán a kastély bejárata előtti csinos zöld gyep olyan státusszimbólum lett, amelyet senki nem tudott hamisítani. [52]

A gyep emellett egyszerre idézte fel nosztalgikusan az iparosodó vidékekről egyre inkább elfogyó növényzetet a maga üde zöldjével, és hirdette mégis az ember természet felett gyakorolt ellenőrzését is azáltal, hogy a tökéletes látványt a fű precíz rövidre nyírásával és a mesterséges tápszerek precíz adagolásával lehetett megvalósítani. A tömör pázsit ugyanakkor rengeteg vizet igényel, a fenntartását biztosító vegyi anyagok pedig a tágabb környezetbe jutva felhalmozódnak és krónikus veszélyt jelentenek az élet minden formájára. Míg a mezőgazdasági vegyszerek láthatatlanul és közvetve hatnak, a mosatlan élelmiszerek és az ivóvízbe való bemosódás révén teszik ki veszélynek az embereket, a gyep ápolását szolgáló mesterséges kémiai anyagokkal a lakosok voltaképpen saját magukat mérgezik. A „szép gyep” birtoklására irányuló igyekezet gyakran olyan erős, hogy még az *ismert* veszélyek miatti aggodalmat is felülírja. [53] És akkor arról

még nem is volt szó, hogy csak az Egyesült Államokban

Minden hétvégén körülbelül 54 millió amerikai nyírja a fűvet, ami évente 800 millió gallon benzint fogyaszt és több tonna légszennyező anyagot termel. A kerti gépek motorjai (...) az ország légszennyezésének akár 5%-át is előidézik, a nagyvárosi területeken pedig jóval többet. Az Egyesült Államok Környezetvédelmi Ügynöksége (EPA) szerint egy hagyományos gázüzemű fűnyíró annyi légszennyezést termel, mint 43 új személygépkocsi, amelyek egyenként 12 000 mérföldet tesznek meg. ^[54]

A gyepek az agrárium egyre növekedő monokultúrás gazdaságainak a tükre, hiszen esztétizálta – és így kívánatosá tette – a biodiverzitás hiányát is, amely a nagy területen termesztett egyforma növények esetében kizárólag a profitabilitást szolgálja, és megkönnyítette a gazdasági tevékenységek azon későbbi automatizálását is, amelynek a 20. században azután a fűnyíró és az öntözőrendszer lett a szimbóluma. Van kutató, aki amellett érvel, „hogy az antropocén kezdete egybeesik a kiterjedt mezőgazdasággal”, mivel a letelepedett életmód és a fajok házasítása már ekkor elkezdte radikálisan átszervezni és homogenizálni a helyi ökoszisztémákat. ^[55] Ha valami, akkor a fű története tökéletes példája a növényzet megszelídítésére irányuló törekvésnek, annak, ahogyan az élő anyagot az ember nem pusztán az akaratahoz hajlítja, de adott esetben pontosan arra is használja, hogy látványosan demonstrálja az így elért uralmat. ^[56] A házak előtti gyepek, amelyek a mező természetes formájával szemben többnyire mértani alakot vesz fel, máig a civilizációnak ezt a vélt hatalmát képviseli. Erhardt Gábor ezt Molnár Farkas egy „bon mot-jával” illusztrálja: „az íves vonal a neurózis, az egyenes a rend”, majd hozzáteszi: „A végletekig leegyszerűsödő formavilág és anyaghasználat mögött egy átláthatatlanul bonyolult szerkezeti, technológiai és világgazdasági rend húzódik. Ezt hívjuk leegyszerűsítve (technikai) fejlődésnek, gazdasági fejlődésnek, amelynek töretlenségében feltétel nélkül hisz az emberiség, a »gazdaságkor« embere.” ^[57] Jól érzékeltetik ezt a learatott gabonátáblák is, amelyek mellett *A magas fűben* főszereplői a film legelején autójukkal a – nyílegyenes – országúton elhaladnak, mielőtt egy olyan táblához érnének, ahol, úgy tűnik, a növényzet „bosszút” áll az „agrilogisztika”, vagyis a mezőgazdasági gondolkodás uralmának évezredeiért. „A logocentrizmus (...) az agrilogisztika mítosza”, írja Timothy Morton, majd hozzáteszi, hogy „éppen ezért a logocentrizmus dekonstrukciója a kiütkeresés megkezdésének egyik módja”. ^[58]

A magas fűben narratívájának fókuszában is a kiütkeresés áll, a szereplők többségének azonban ez nem sikerül. Az első pillantásra növekedésben lévő gabonának látszó zöld növényzet – a haszon- és dísnövények megszokott passzivitását meghazudtolva – nem pusztán *aktívan* akadályozza az odatévedt emberek tájékozódását, de úgy tűnik, kifejezetten a halálukat kívánja.



*Jelenet A magas fűben (In the Tall Grass. Vincenzo Natali, 2019)
című filmben, ahol az emberi szereplők megpróbálnak tájékozódni, de
nem igazán sikerül.*

Az „agrilogisztika” itt kudarcot vall, a „dekonstrukció” helyett azonban csak destrukcióval találkozunk.

A Stephen King regényéből készült horror cselekménye során egyre-másra emberek tévednek az imént említett „gyilkos” táblába, ahonnan többségük nem is kerül elő élve. Először egy terhes lány, Becky és a bátyja, Cal, akik a fűben összeakadnak egy másik család tagjaival is: Tobinnal, egy kisfiúval, Ross-szal, a gyerek apjával és azután Ross feleségével is, és hol együtt, hol külön-külön keresgélnek a kiutat és próbálják megfejtetni, mi történik egyáltalán. Becky szerelme, Travis, a történetidőt tekintve több mint egy hónappal később, a filmidőt tekintve pedig majd félórával később lép be a képbe, mint a többiek, mégis találkozik mindenkivel, majd feláldozza magát, hogy legalább a kisgyerek kijuthasson. A cselekmény egy időhurkot alkot, ami végül kiegyenesedik, de nem az idő az egyedüli „anomália”.

A film egyharmadánál a misztikus és folk-horrorok tradíciójának megfelelően egyre világosabb, hogy a mező „öntudatra” ébredése valamiféle természetfeletti erőnek köszönhető, melyet egy ősi szikla testesít meg a mező középpontjában, tele mindenféle archaikus vésetekkel és rajzokkal. A helyzet metafizikai jellegére már idejekorán céloz az a tény, hogy a fűvel teli mező mellett egy roskatag templom áll, mellette egy táblával, miszerint az a Megváltó Fekete Szikla Temploma (amikor a táblát a néző közelebről is szemügyre veheti, már tudja, hogy a mezőn megmagyarázhatatlan dolgok történnek). A Megváltó és a Fekete szókapcsolata sátáni asszociációkat hordoz, és valóban: a szikla egy olyan természetkultusz középpontja, amely emberéleteket – többek közt egy csecsemőáldozatot követel az odatévedőktől. E kultusz végletes gonoszságát mi sem jelzi jobban, mint hogy a megváltáshoz szükséges rítusok vulgáris tükörképeként jelenik meg: a szikla megérintése az eucharishtiát idézi, a magzatától megfosztott nőt pedig az antagonista Szűz Máriához hasonlítja.

A valláskritika szóba sem jöhet, hiszen mindez a szörnyűség itt következetesen úgy van bemutatva, mint ami a keresztény-humanista értékrenddel élesen *szembeállított* természet démonikus szellemiségéből fakad. Amikor a film nem a keresztény mítosz bizonyos elemeinek a feje tetejére

való állításával érzékelteti a fű kultuszának az elvetemültségét, akkor azáltal teszi ezt, hogy a természet kegyetlen voltát hangsúlyozza. Olykor úgy tűnik, az ábrázolás szinte szándékosan arra irányul, hogy a nem-emberi világ amoralitását és az élet körforgásának a tényét végletes erkölcstelenségként mutassa be. A fű papjaként Ross a saját fia előtt öli meg a feleségét, miközben azzal „vigasztalja” a gyereket, hogy az asszony végül is „csak hús”, ez a „hús” pedig végül is nem más, mint „fű” – hiszen a bomló anyag a földet, az pedig a fűvet táplálja.

A kortárs filmekben és sorozatokban újabban egyre gyakrabban ábrázolnak olyan kultuszokat, amelyek a kereszténységet megelőző pogány természetvallások visszatérését jelzik. Ilyen többek közt a *Rejtélyek szigete* (*The Wicker Man*. Neil LaBute, 2006), a *Fehér éjszakák* (*Midsommar*. Ari Aster, 2019), vagy a sorozatok közül a *The Kettering Incident* (Rowan Woods és Tony Krawitz, 2016) vagy *A gonosz törpék* (*Elves*. Roni Ezra, 2021). Ezekben a filmekben igencsak hangsúlyos, hogy a vallási vezetők a természeti erőkre hivatkozva hajtanak végre áldozati rítusokat és állítanak fel betartandó szabályokat – amelyek olyan brutálisak, hogy a keresztény egyház története során elkövetett bűnök eltörpülnek mellettük. *A magas fűben* azonban nem az ideológiai fanatizmus és a babonaság túlzásaira figyelmeztet. A csecsemőáldozat bemutatásakor egy pillanatra néhány bennszülöttnek látszó figura is megjelenik, ám akár az anya vizionálja őket, akár nem, ezek a lények nem emberek: az arcuk helyén fű nő. Bár a részletek nem világosak, a film kifejezetten azt sugallja, hogy a mezőt nem az emberi szellem teszi ördögi szférává, hanem *valóban* átjárja vagy megszállta egy nem-emberi gonosz, amely vágyakkal és szándékkal bír: ölni akar, vérre szomjazik és telhetetlen.

Maga a fű a végrehajtó és a közönség szerepét kapja: olykor úgy fényképezik, és olyan hangsvotot vágnak alá, mintha csak lihegve várná, leveleivel pedig tapsolva ünnepelne a véráldozatot. Az események során világosan a szikla működik agyként, míg a körülötte levő csupasz föld a testeként értelmezhető, amely hangsúlyosan feminin test: felpúposodik, majd megnyílik, hogy elnyelje a csecsemő-áldozatot (miközben a mélyből félhalott, mocorgó testek villannak fel). A természet nőiségének több évezredes hagyományával összhangban mindez azt a képzetet kelti, hogy ennek a szörnyű lénynek a föld mélye a méhe, amely azonban itt nem életet kínál, hanem halált – az ember számára legalábbis – mivel ebből táplálja a többi nem-emberi „gyermekét”. Összefoglalva, a gonosz itt maga a szellemmel felruházott természet, ahogyan azt a középkorban tanították, a nem-emberi világ erejét és igényeinek képviselőjében előlépett, „papi” szerepet magára vállaló emberi szereplő, Ross, pedig annak a megtestesítője, amit Timothy Morton (maga is ironikus felhanggal, a kortárs ökológiai mozgalmak időnkénti szektás hangvételét karikírozva) *ökognózisnak* nevez. [59]

A film ekképp a természettől való rettegés, Simon Estok terminológiájával az „ökofóbia” egy ma már ritkán tapasztalható impozáns példáját adja. Az ökofóbia Estok szerint meghatározó eleme a kultúránknak, és „tudatosan vagy tudattalanul ez áll annak a régre visszavezethető vágyak a háttérben, hogy megváltoztassuk, sőt elpusztítsuk környezetünk azon aspektusait, amelyek

(látszólag) fenyegetnek minket”.^[60] Az ököfilia esetleges megnyilvánulásai ellenére a természeti világtól való elhatárolódás éppúgy jelen van a mindennapi életünkben, mint a rasszizmus és a szexizmus – amelyektől nem is függetleníthető.^[61] Valóban: a „primitívnek” minősített népek másik visszatérő jelzője a „természeti” – amit „anyatermészetnek” is neveznek. Az „undorító” dolgok többnyire organikus jellegűek, és az Estok által fókuszba állított ököfóbia jelei is egyben. Az úgynevezett „abjekt” jelenségek, amelyeket általában visszataszítónak vélünk, olyan testi váladékok, anyagcsere-melléktermékek és organikus maradványok, amelyek Julia Kristeva immár klasszikus feminista pszichoanalitikus értelmezésében a születés, vagyis az emberi lét szükségszerűen „női” eredetének a körülményeit idézik, és így figyelmeztetnek az élet kezdetének „vegetatív” – tehát természeti – létmódjától való távolságtartásra, amely – legalábbis a patriarchális kultúrában – a szubjektum-lét feltételének tűnik.^[62]

A filmnyelvi és a növényi performancia

A magas fűben az „anyatermészet” fogalmát a gondoskodás helyett a pusztítást kiemelve emeli be a filmbe. A mező gonoszságának hangsúlyozását nem lehetetlen a klímaválságnak egy olyan narratívájaként felfogni, amely a természet bosszújának [] az ökohorrorban jó ideje alapvetőnek mondható [] toposzát^[63] az áldozathibáztatás retorikájával keresztezi. A film ugyanakkor azért is vizsgálatra érdemes, mert végletekig fokozza nem csupán a természetről mint hálózatos rendszerről alkotott képet, de a növényi élet azon jellemzőit is, amelyek ellentmondanak a (fal)logocentrikus gondolkodásnak. Mindez jól példázza a derridai elképzelést a szöveg monstrositásával kapcsolatban, sőt, magyarázni is képes ezt az ellenszenvet. Legelőször a film ismertetései mutattak erre rá szinte öntudatlanul, amikor pontról pontra kielemezték, miért nem tetszett nekik Vincenzo Natali alkotása. Az ugyanis, ami miatt a kritikusok zavarónak és taszítónak találták a *filmet* magát, mindannyiszor azokat a tulajdonságokat tükrözte vissza, ami miatt a *szereplők* találják zavarónak és taszítónak a *mezőt* a filmben.^[64]

Az, ahogyan a szereplők elveszítik a fonalat, és egy idő után már fogalmuk sincs, hol vannak és mikor, tökéletesen visszaadja, ahogyan a nézők egy része reagált a filmre. A gondolatmenet követhetlensége a szereplők nyomainak a követhetlenségével párhuzamos, az „üzenet” pedig szintén nem csak a nézőknek hiányzik, hanem a szereplőknek is, akiknek végig nem sikerül megfejtetni, hogy a mező mit „akar”. Az is biztosnak tűnik, hogy a növényzetet a legkevésbé sem érdekli a szereplők személyisége és története, hogy férfiak, nők vagy gyerekek, áldozatok vagy bántalmazók. Az, hogy ez adott esetben a nézőket sem érdekli, talán éppen a film hatását jelzi. Talán éppen azt demonstrálja, hogy a film bűvöletében a nézők egy pillanatra meghaladják azt az emberközpontú szemléletet, amelynek értékrendjét a szokványos filmes drámák általában visszatükrözik és megerősítik – és ami a társadalmi igazságosságot sok esetben a természet rovására szolgálja. Összefoglalva, úgy tűnik, a szereplők és a mező viszonya a néző és a nézett film viszonyára reflektál, *A magas fűben* ugyanattól válik „szörnyű” filmmé, mint ami a magas fűvet szörnyűvé teszi a beletévedő emberek számára. A mező hatása pedig abban hasonlít a filmeknek a

kritikusokra tett hatásához, hogy

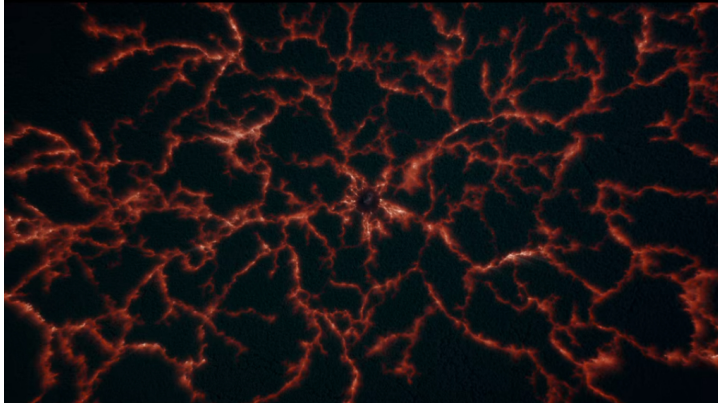
testet és nyelvet egyaránt átjár, (...) nem ragadható meg az értelmező tudat által, minthogy lényege épp a reprezentációtól, szemiotizációtól, interpretációtól való különbözőségében rejlik. Ha viszont nem megismerhető, nem hozzáférhető, akkor kontroll alatt sem tartható. A megnyilatkozás pillanatában elszabadul, és önálló életre kelve ott ér célba, ahol legkevésbé számítanánk rá. [65]

Hogyan nyilvánul meg mindez a filmben? Először is úgy, hogy a szereplők elveszítik a térbeli tájékozódás szinte magától értetődő képességét. A magas fű meggátolja a kilátást, nem kínál panorámát és így viszonyítási pontot, hogy felmérjük a távolságunkat a többiektől és a céltől. Vagyis megakadályozza, hogy a látás révén uraljuk a környezetünket, úgy érezzük, hogy valaminek a fókuszpontjaként a *középpontban állunk*, illetve előre látva a lehetséges útvonalakat meg tudjuk tervezni a mozgásunkat. Az addig háttérként szolgáló növényzet nemhogy egyszerűen feltűnővé válik, de egyenesen eltakar minden egyebet: a szereplők csak a hozzájuk legközelebb eső fűszálakat látják, ami véletlenszerűvé teszi a mozgásukat és bizonytalanná a helyzetüket. A dekonstrukció által lokalizált „elbeszélhetetlen” vizuális megfelelője a szereplők és a nézők számára egyaránt meghatározó „láthatatlan”: „nemcsak hiányzik a képből, hanem belenyomakszik a képbe, túlságosan is jelen van, körülveszi, áthatja azt. Ez a láthatatlan dimenzió nem azért nem látható, mert éppenséggel nincs megmutatva, hanem mert természeténél fogva láthatatlan.” [66]

Amikor a szereplők egy másik érzékterület segítségével próbálnak tájékozódni és kiabálnak egymásnak, hallás alapján próbálva megjósolni, merre lehet a másik, ezek a jóslatok nem válnak be. Egyre világosabb lesz, hogy a hang irányának a meghatározása ezúttal nem elegendő. Az irány meglepő módon változékony, amit idővel a látvány is megerősít. Amikor felugranak, hogy bemérjék a távolságot, ez a távolság anélkül változik, hogy ők helyet változtatnának. „Ez téboly. Ez kész téboly!”, kiabál Calvin. A lány barátja, Travis, aki az előző két szereplő eltűnését követően indul útnak és talál a táblára, már jóval tudatosabban próbál nyomokat hagyni és tájékozódási pontokat keresni. A csomóba kötött fű azonban kibomlik, a nap pedig hirtelen az ellenkező oldalra kerül. A tér a fű világában nem állandó, a fű pedig nem (terep)tárgy benne: minden él és mozog, a mező folyamatosan újraalkotja magát. Ha a megértés egyfajta „utazás”, amely az „értelem” felé halad, akkor a fűben ez az értelem folyamatosan változik, s így valójában elérhetetlen: állandóan „elhalasztódik”, mint Derrida sugallja a jelölő jelöltre záródásáról a jelölés folyamatában. [67] Csak a holttestek nem mozognak véletlenszerűen és kiszámíthatatlanul. Mint a protomodern színházban, itt is „a hulla az, amelynek jelentése a jelentésbizonytalanságok, a látszat-valóság dichotómiák közepette a legegységesebb, amelynek szerzője valódi szerző, amelynek alkotója a jelentések feltétlen birtokosa és létrehozója.” [68]

Idővel egyre inkább úgy tűnik, hogy ez a „valódi szerző” a középponti szikla, amelynek, mint a filmbeli megváltás pillanatában látjuk, dobogó szíve van, vagy legalábbis valami önmagát mozgató erővel rendelkezik, amit a filmnyelv szívhez hasonlóként ábrázol. Ebben a pillanatban ugyanakkor

azt is látjuk, hogy ebből a „szívből” erek sűrűn szőtt hálózata indul ki az általa életre keltett (vagy életben tartott) térben, amely egyszersmind azokra a korábban látott képekre is emlékeztet, amely a szikkadt talaj repedezettségét emelte ki, s amelynek repedései mintha most izzó lávával töltődnének fel.



Amikor A magas fűben vége felé a főszereplő megérinti a sziklát (mintegy meghajolva a mező „akarata” előtt), a sziklából kiindulva erek izzó hálózatának térképe rajzolódik ki a néző szemei előtt.

Így bár a narratívában világosan egy *természetfeletti* erő képzetét kelti, a szív és a szikla köré épülő hálózat mégiscsak a tápanyag *természeti* áramlásának a hálóját és az anyag ennek megfelelő átalakulásának mintáját emeli ki a fantasztikus körítéssel. A szikla mint szív inkább annak a ténynek a metaforikus érzékeltetéseként fogható fel, hogy a tér sosem pusztán „hely”, hanem mindig már az élet által újraalakított, folyton tovább szövődő struktúra. Amely nem csak az „ökoszisztéma” fogalmát érzékelteti újólag, de egyszersmind úgy is jellemezhető, ahogyan Paul Ricoeur a „diskurzus” terét láttatja, mint „mint vonzások és taszítások játéka révén mozgásba hozott univerzumot, ami szüntelenül a kölcsönhatások és átfedések mozgásait indítja meg, melynek során az egyik gócpont a másikhoz képest anélkül lett elmozdítva, hogy e játék valaha is a feszültségeket feloldó abszolút tudásban nyugalmat lelt volna”.^[69] *A magas fűben* színhelye egy effajta diszkurzív mező, amelyben a szikla a középpont képzetét kelti ugyan, ez a középpont azonban az organikus rendszer szerves részeként nem áll a diszkurzuson *kívül*, nem „felülről” irányítja azt.

A kritikusok visszatérő panasza, hogy *A magas fűben* narratívája nem jut valahonnan valahová, azaz nem követ egy lineáris útvonalat – ami a mezőn is lehetetlennek bizonyul. Az útvonalak minden rendszer nélkül kereszteződnek, majd elválnak, majd másként kereszteződnek és újra elválnak. De a fejlődés lineáris „algoritmusának” inherens hibáját mégiscsak az a végtelen ciklus mutatja meg legjobban, amelybe a narratíva, mint kiderül, átfordul, azáltal, hogy az okok okozatként mutatkoznak meg, amit általában úgy élünk meg, mintha kifordulna az idő. Ez az „időanomália” a film egyik legfontosabb szervezőelve. Mint kiderül, a kisfiú, Tobin (akinek a segélykérését halva Becky és Cal bemegy a fűbe), maga úgy került a családjával együtt a növény csapdájába, hogy meghallották Travis hívását, aki viszont Becky keresésére indulva kerül a mezőre majd két hónappal azután, hogy a lánynak és a bátyjának nyoma veszett, és akit a fűben maga Tobin

kalauzol el a már halott Beckyhez. Az effajta időparadoxonok jól ismertek az időutazós filmekből (még ha többnyire nem is ilyen komplikáltak), ezúttal azonban az értelmetlenség és az ebből adódó rettegés fokozása mellett talán nem a földi idő relativitását mutatja a tágabb univerzum kontextusában, hanem az *emberi* idő relativitását mutatja a *földi* élet egyéb *nem-emberi* megnyilvánulásainak a kontextusában.

Míg a végtelen ciklus a programozásban többnyire hiba, a biológiában ez a törvény. Végül is az életfolyamatok legfőbb jellemzője éppen a ciklikusság, amire *A magas fűben* narratívájában a halál motívuma segítségével történik leginkább utalás. „Az ökológiai és biológiai rendszerek hurkot alkotnak. És ez végső soron azért van így, mert a lét hurokformát vesz fel. A létezők hurokformája azt jelenti, hogy az univerzum, amelyben élünk, véges és törékeny”, írja Morton.^[70] Az időanomália tehát nem is anomália, hanem az idő „tulajdonképpen” szerkezetét emeli ki, bár ezúttal inkább azt látszik hangsúlyozni, hogy az univerzum, éppen ciklikussága folytán, valójában végtelen és erős, és csak az egyedi élet az, ami törékeny és véges. Rögvest azután, hogy rádöbben, a mező valahogyan változtatja a szerkezetét, Cal rábukkan egy kutya hullájára, amelyet döglegyek lepnek. A kutya a cselekményben ezután nem sokkal később épen és elevenen jelenik meg Tobin és családja kutyájaként, és csak ezután pusztul el. A később elkövetett gyilkosságok kapcsán pedig egyre inkább azt érezzük, hogy ezek a halálesetek azért szükségesek, hogy gazdagítsák a humuszt és táplálják a fűvet (és a gyakran mutatott, nedves és zsíros fekete földből ítélve a rendszer jól működik). Minden egyfajta ökológiai *memento mori*ként szolgál tehát: vajon nem porrá válunk, és a növényzet táplálékai leszünk végül mindannyian? Nem ez az élet híres „körforgása”? Az élet „mint olyan” ára a halálunk és a szenvedésünk. A mezőn bekövetkező horrorisztikus események így módon valóban a lineáris gondolkodást propagáló „nyugati metafizika” dekonstrukcióját hajtják végre – itt azonban ez nem kiút az „agrilogisztika” csapdájából, hanem maga válik csapdává. A növények erőszakosan követelik vissza azt a teret és azt az ágenciát, amit elvettek tőlük: az előbb-utóbb bekövetkező halálból gyilkosság lesz, a „magas fű” szemiotikai mezejében a hierarchikus opozíciók nem válnak értelmetlenné, hanem pusztán csak megfordulnak.

Konklúzió

Egy olyan filmtől, amely az ökofóbiára épít, nem várhatjuk, hogy kiutat mutasson az agrilogisztika csapdájából, hiszen a történelem során nagyrészt éppen a természettől való félelem volt az, amely az embereket arra készítette, hogy az urbanizáció és mezőgazdaság révén próbálják uralni a bizonytalan körülményeket. Mindezt a „magas fű” *mibenléte* előre jelzi a filmben. A címadó növény ugyanis nem gabona vagy kukorica (ahogyan első pillantásra gondolhatnánk), hanem a *Miscanthus prérifű* egy fajtája, amelyet a fejlett északi országokban általában díszkertekben láthatunk. Újabban azonban ipari méretekben is természeteni kezdték, hogy biomasszát állítsanak elő belőle, abból pedig bioüzemanyagot készítsenek.^[71] Bár ez a fajta „megújuló” energiaforrás az „ökognózis” terméke, rengeteg kritika éri azért, mert voltaképpen több erőforrást kell felhasználni az előállításához, mint amennyit termel, vagyis csak az erőforrások átcsoportosítását szolgálja,

hogya a jelenlegi automatizált életmód továbbra is tartható legyen – ahelyett, hogy a gazdaság fenntarthatóságát szolgálná. [72] Olyan vállalkozás tehát, amely látszólag kiutat kínál a klímaválságból, valójában azonban éppúgy „csapdaként” működik az emberiség számára, mint a fű a filmben – csak éppen ezt a történetet többnyire nem horrornarratívaként gondoljuk el.

A truffidek napjának két későbbi feldolgozása már eljátszott az ötlettel, hogy a húsevő növények elszabadulása annak köszönhető, hogy az ő leigázásuktól remélték azt az energia-utánpótlást, amit a fogyó olaj nem tudott megadni. A fenntarthatatlan termelési formák fenntartására irányuló igyekezet pedig visszaüt, sugallják a filmek. A truffidek és a Natali-film mezője úgy biztosítja önnön túlélését, hogy megfordítja a hatalmi viszonyokat, és az embert teszi energiaforrássá saját fennmaradásához. Mindezzel a növényhorror műfaja tökéletesen illeszkedni látszik az ökohorror azon trendjébe, amelyben a nem-emberi világ „bosszút áll” az emberiség elnyomó uralma miatt, de nem pusztán visszaköveteli, amit elvettek tőle, hanem uralomra tör. Ezzel a meglévő hierarchikus struktúra különböző pozícióiba ugyan új szereplők kerülnek, maga a struktúra azonban többé-kevésbé változatlan formában marad, s így nem okozhat valódi változást. Mégis, a különböző ökohorrorfilmek közt a növényhorror a szokásosnál szubverzívebb jellegű, Vincenzo Natali filmjére talán még inkább igaz. Miért?

A fenyegetés itt nem annyira a növények potenciális hatalomátvételében rejlik, hanem abban, hogy hogyan lehetnek a növények egyáltalán *képesek* erre: a növények nyelve válik a filmek érdeklődésének legfőbb tárgyává. A truffidek feltehetőleg az emberek kiiktatásának módozatairól társalognak egymással, *A magas fűben* szereplő mező hang nélküli „beszéde” viszont enélkül is „örjítő”, mert úgy viszonyul a logocentrikus beszédhez, mint a derridai „írás” vagy a barthesi „szöveg”, amelyet lehetetlen kontroll alatt tartani. *A magas fűben* egy olyan képet kínál a vegetatív világról, amely a „diskurzus univerzumához” hasonlóan nem igazodik az emberi igényekhez: kibújik, „kinő” a logocentrikus gondolkodás által ráoktrojált biztonságos keretek közül, rizomatikus szaporodásával nem tartja tiszteletben a „mi” és az „ők” közti határt.

Bár a növények az említett filmekben az emberek életére törnek, a növényi „rend” (vagy inkább rendetlenség) koncepciója azt sugallja, hogy nem az emberrel mint *fajjal* van gond, hanem csak bizonyos emberi társadalmi gyakorlatokkal, és azokkal sem egyszerűen azért, mert azok a mások kárára történő előnyszerzésre épülnek (hiszen ez a nem-emberi világra is jellemző). Inkább azért, mert a szóban forgó „mások” mibenlétét önkényesen kijelölt határok definiálják és „fixálják” – amivel a határok áthághatatlaná válnak, a kölcsönhatások dinamizmusának pedig *elvi* korlátok állják az útját. Az ember uraként elgondolt világban a nem-emberi élet pusztán „szupplementum” (hiszen az emberi élet fenntartása a „funkciója”), ennek fordítottja azonban sokáig szubverzív gondolatnak minősült.

Am ahogyan Derrida írást illető dekonstrukciója során megmutatja annak a „szupplementáris” kapcsolatnak a megalapozatlanságát, miszerint az „írás” a jelenléttel bíró, önmagában való „beszéd” pótléka, és rámutat, hogy „az abszolút távollét minden jel jellemzője”, [73] úgy mutat rá az ökokritika arra, hogy a nem-emberi világ nem az ember szolgája, de még csak nem is létének

puszta segítője, hanem az emberi lét alapvető feltétele. Nem csak az ember magasabbrendűsége, de a természet szférájától való függetlensége is olyan illúzió, amelyet az egyedüli „beszélőként” elgondolt jellege tovább erősít. Ha az írás dekonstrukciója azt eredményezi, hogy „minden jel (a beszélt, az írott és az élmény, a jelenlét is) a megváltozott fogalmú írás, az »általános írás« a eseteként tűnik fel”, [74] akkor a fitoszemiológia ezt úgy vihetné tovább, hogy rámutat: az „általános írás” *nem* emberi privilégium. Az emberi beszéd maga éppúgy a természet „általános írásának” a esete, mint bármely más entitás jelölési stratégiája. A növényi nyelv „veganstruktív” jellege ezért is különösen megfelelő stratégia az antropocentrizmus kimozdítására. Mint Morton írja, „Az ökológiai valóság a jelek és jelölések azon szétszórt és szaggatott teréhez hasonlít, amely az agrilogisztikus teret megalapozó forgatókönyvek szépen szántott sorai alá íródik”. [75] És nem engedi át az „utolsó szó” jogát.

Jegyzetek

1. Gagliano Monica, John C. Ryan és Patrícia Vieira: Introduction. In *The Language of Plants. Science, Philosophy, Literature*. Szerk. Gagliano, Monica, John C. Ryan és Patrícia Vieira. Minneapolis, University of Minnesota Press, 2017. x.
2. Rusvai Mónika: Rettentő növények: ember-növény hibridek Robert Holdstock *Lavondyss* című regényében. In *Rémesen népszerű – Szörnyek a populáris kultúrában*. Szerk. Limpár Ildikó. Budapest, Athenaeum, 2020. 260.; Vö. még Gagliano, et al.: 265.
3. Wohlleben, Peter: *A fák titkos élete*. Ford. Balázs István. Budapest, Park Kiadó, 2016. 131.
4. Wohlleben: i. m. 76
5. Appel, Heidi: Does talking or singing to plants help them to grow better? *NewScientist*, 2021.09.22. URL: <https://www.newscientist.com/lastword/mg25133531-000-does-talking-or-singing-to-plants-help-them-to-grow-better/>
6. Vanderlinden, Colleen: It's True—You Really Should Talk to Your Plants. *The Spruce*, 2022.02.17. URL: <https://www.thespruce.com/should-you-talk-to-your-plants-3972298>
7. Appel: i. h.
8. Derrida, Jacques: *Grammatológia*. Ford. Molnár Miklós. Szombathely, Magyar Műhely, Életünk, 1991, 24.
9. Rusvai: i. m. 260; Vö. még Gagliano, et al.: i. m. viii.
10. Pick, Anat és Guinevere Narraway: Introduction. In *Screening Nature. Cinema beyond the Human*. Szerk. Pick, Anat and Guinevere Narraway. Berghahn Books, 2013. 8.
11. Hall, Matthew: The Sense of the Monster Plant. In *Plant Horror. Approaches to the Monstrous Vegetal in Fiction and Film*. Szerk. Keetley, Dawn és Angela Tenga. London. Palgrave Macmillan, 2016. 248.
12. Knee, Adam: Vegetable Discourses in the 1950s US Science Fiction Film. In *Plant Horror. Approaches to the Monstrous Vegetal in Fiction and Film*. Szerk. Keetley, Dawn és Angela Tenga. London. Palgrave Macmillan, 2016. 153-154.
13. Hall: i. m. 243-4.
14. Az 1973-74-es elődjéhez hasonlóan az 1970-es évek második olajár-sokkja is a közel-keleti eseményekhez kapcsolódott, de a krízishez az erőteljes globális olajkereslet is hozzájárult. Az iráni forradalom után az iráni olajtermelés 1979 januárjára napi 4,8 millió hordóval (a világ akkori termelésének 7 százalékával) csökkent. Lehet azonban, hogy nem maga az ellátási zavar volt a legfontosabb tényező, amely az olajárakat felfelé hajtotta. Inkább az iráni zavarok okozhatták a további zavaroktól való félelmet, és

- ösztönözheték a széles körű spekulatív felhalmozást. Az olajárak 1979 közepén gyorsan emelkedni kezdtek, 1979 áprilisa és 1980 áprilisa között több mint kétszeresére nőttek. (Graefe, Laurel: Oil Shock of 1978–79. *Federal Reserve History*, 2013.11.22. URL: <https://www.federalreservehistory.org/essays/oil-shock-of-1978-79>)
15. Matthews, Graham J: What We Think About When We Think About Triffids: The Monstrous Vegetal in Post-war British Science Fiction. In *Plant Horror. Approaches to the Monstrous Vegetal in Fiction and Film*. Szerk. Keetley, Dawn és Angela Tenga. London, Palgrave Macmillan, 2016. 117.
 16. Ld. részletesebben: Hall: i. m. 247-48.; Gagliano et al: i. m. ix.
 17. Ld. Knee: i. m. 147-8.; Meeker és Szabari: Meeker, Natania és Antónia Szabari: *Radical Botany. Plants and Speculative Fiction*. New York, Fordham University Press, 2020. 151.
 18. Hall: i. m. 252.; Farnell, Gary: What Do Plants Want? In *Plant Horror. Approaches to the Monstrous Vegetal in Fiction and Film*. Szerk. Keetley, Dawn és Angela Tenga. London, Palgrave Macmillan, 2016. 180.
 19. Wheeler, Wendy: The Biosemiotic Turn: Abduction; or, The Nature of Creative Reason in Nature and Culture. In *Ecocritical Theory: New European Approaches*. Szerk. Goodbody, Axel és Kate Rigby. Charlottesville, University Press of Virginia, 2011. 271.
 20. Wheeler, Wendy: Gregory Bateson and Biosemiotics: Transcendence and Animism in the 21st Century. *Green Letters: Studies in Ecocriticism*, 2010/13.1. 41.
 21. Iovino, Serenella és Serpil Oppermann: Introduction. Stories Come to Matter. In *Material Ecocriticism*. Szerk. Iovino, Serenella és Serpil Oppermann. Bloomington and Indianapolis, Indiana University Press, 2014. 4.
 22. Horváth Márk, Lovász Ádám és Nemes Z. Márió: *A poszthumanizmus változatai. Ember, embertelen és ember utáni*. Budapest, Prae, 2019, 213.
 23. H. Nagy Péter: A fajok eredete. (Moskát Anita: *Irha és bőr*). *Alföld*, 2019/11. 130-131.
 24. Abram, David: *The Spell of the Sensuous. Perception and Language in a More-Than-Human World*. New York, Vintage, 1997. 54., 55.
 25. Maran, Timo: Where Do Your Borders Lie? Reflections on the Semiotical Ethics of Nature. In *Nature in Literary and Cultural Studies: Transatlantic Conversations on Ecocriticism*. Szerk. Gersdorf, Catrin és Sylvia Mayer. Amsterdam, Rodopi, 2006. 455., 461.
 26. Iovino, és Oppermann: uo. Kiemelés tőlem.
 27. Raipola, Juha: Unnarratable Matter. Emergence, Narrative, and Material Ecocriticism. In *Reconfiguring Human, Nonhuman and Posthuman in Literature and Culture*. Szerk. Karkulehto, Sanna, Aino-Kaisa Koistinen és Essi Varis. New York és London, Routledge, 2020. 264.
 28. Raipola: i. m. 263.
 29. Nash, Linda: *Inescapable Ecologies. A History of Environment, Disease, and Knowledge*. Berkeley, University of California Press, 2007. 8.
 30. Raipola: i. m. 269.
 31. Clark, Timothy: *Ecocriticism on the Edge: The Anthropocene as a Threshold Concept*. London: Bloomsbury, 2015. 14-15.
 32. Raipola: i. m. 273.
 33. Uo.
 34. Abbott, H. Porter: Narrative and Emergent Behavior. *Poetics Today*, 2008/29.2. 238.
 35. Leitch, Vincent: Az alapok aláásása: Ádám kiűzetése, avagy a nyomkövetés. Ford. Vástyán Rita. *Hétvilág*, 1993/7. 108. Kiemelés: H. A.

36. Alaimo, Stacy: *Bodily Natures: Science, Environment, and the Material Self*. Bloomington - Indianapolis, Indiana University Press, 2010. 6.
37. „Valójában a szavak erejébe vetett reprezentacionalista hit, vagyis hogy a szavak képesek tükrözni a már létező jelenségeket, az a metafizikai szubsztrátum, amely támogatja a társadalmi konstruktivista, valamint a tradicionális realista hiedelmeket, fenntartva a tarthatatlan lehetőségek végtelen újratermelését.” (Barad. Karen: *Meeting the Universe Halfway. Quantum Physics and the Entanglement of Matter and Meaning*. Durham, Duke University Press, 2007. 28., 133.) Barad érdekes módon úgy állítja be a társadalmi konstruktivista elméleteket, mintha azok a nyelv reprezentációs funkcióját hangsúlyoznák, holott erről szó sincs. „A radikális konstruktivizmusnak mint ismeretelméletnek (melynek fiziológiai alapját Humberto Maturana, a pszichológiai Ernst von Glaserfeld alkotta meg) fő tétele: a megismerési folyamat során nem a valóságot építjük fel a tudatunkban – mintegy »visszatükrözve« azt – hanem a külvilág ingerei alapján ún. »világmodelleket« konstruálunk.” (Odorics Ferenc: A konstruktivista irodalomtudomány. In Dobos István és Odorics Ferenc: *Beszédhelyzetben*. Budapest, Dialógus Kiadó, 1993. 154.)
38. Hódosy Annamária: *Biomozsi. Ökokritika és populáris film*. Szeged, Tiszatáj, 2018. 38-42.
39. Kérchy Anna: Vegetal Visions. Ecocritical Encounters with Plant Kin in Transmediated Fairy Tales” *Americana*, 2017/13.2. URL: http://acta.bibl.u-szeged.hu/56761/2/americana_013_002_003/kerchy.html
40. Gagliano et al.: i. m. xv.
41. Kérchy Vera: *Médea lányai. Performatív aktusok a kortárs film színpadán*. Szeged, Pompeji. Apertúra könyvek, 2019. 19.
42. Barthes, Roland: A műtől a szöveg felé. Ford. Kovács Sándor. In uő: *A szöveg öröme*. Budapest, Osiris, 1996. 70.
43. Alaimo: i. m. 20.
44. Alaimo: i. m. 2.
45. Barthes: i. m. 69-70.
46. Deleuze, Gilles és Felix Guattari: *A Thousand Plateaus. Capitalism and Schizophrenia*. Ford. Brian Massumi. Minneapolis és London, University of Minnesota Press, 1987. 5.
47. Deleuze és Guattari: i. m. 17.
48. Barthes: i. m. 71.
49. Oppermann, Serpil: Ecocentric Postmodern Theory: Interrelations between Ecological, Quantum, and Postmodern Theories. In *Ecocritical Theory: New European Approaches*. Szerk. Goodbody, Axel és Catherine E. Rigby. Charlottesville és London, University of Virginia Press, 2011. 233.
50. Matthews: i. m. 113.
51. Jenkins, Virginia Scott: *The Lawn: A History of an American Obsession*. Washington, Smithsonian Books, 1994. 5.
52. Harari, Yuval Noah: *Homo Deus*. Ford. Torma Péter. Budapest, Animus Kiadó, 2018. 60.
53. Robbins, Paul: *Lawn People: How Grasses, Weeds, and Chemicals Make Us Who We Are*. Philadelphia, Temple University Press, 2007. 53-70.
54. Lawn People. *Geography 360: Environmental Geography. Ohio Wesleyan University*. URL: <https://environmentalgeography.wordpress.com/2012/04/04/lawn-people-18/>
55. Horváth Márk: *Az antropocén. Az ökológiai válság és a posztantropocentrikus viszonyok*. Budapest, Prae Kiadó, 2021. 147-148.
56. Jenkins: i. m. 117.
57. Erhardt Gábor: Illeszkedés az emberi természethez. In *Méregzöld. A természet mint művészet(elmélet)i probléma*

- . Szerk. Wesselényi-Garay Andor – Smid Róbert. Budapest, Magyar Művészeti Akadémia és Művészetelméleti és Módszertani Kutatóintézet, 2021. 29.
58. Morton, Timothy: *Dark ecology. For a Logic of Future Coexistence*. New York, Columbia University Press, 2016. 51.
59. Morton: i. m. 96.
60. Hillard, Tom J.: From Salem witch to Blair Witch: the Puritan influence on American Gothic nature. In Smith, Andrew és Hughes, William (szerk.): *EcoGothic*. Manchester University Press, 2013. 105.
61. Estok, Simon C.: *The Ecophobia Hypothesis*. London, Routledge, 2018. 6-7.
62. Ld. Kérchy Anna. Tapogatózások. A test elméleteinek alakzatai. In Kérchy Anna: *A nő nyelvet ölt*. Szeged, JatePress, 2018. 24-25.
63. Murphy, Bernice M.: *The Rural Gothic in American Popular Culture. Backwoods Horror and Terror in the Wilderness*. London, Palgrave Macmillan, 2013. 183.
64. Vö. Erunder: Totál eltévedtünk A magas fűben (In the Tall Grass – 2019) – kritika. *Corn and soda*, 2019.10.05. URL: <https://cornandsoda.com/wp/total-eltevedtunk-a-magas-fuben-in-the-tall-grass-2019-kritika/>; Kónya Sándor: In the Tall Grass – Kritika. *Pulliwood*, 2019.10.13 URL: <https://www.puliwood.hu/kritikak/in-the-tall-grass-kritika-269480.html>
65. Kérchy: *Médeia lányai*, 118.
66. Füzi Izabella: A filmolvasás alakzatai (bevezető tanulmány). In Marc Vernet: *A hiány alakzatai. A láthatatlan és a mozi*. Szeged, Pompeji, 2010. 7-24.
67. Derrida, Jacques: Az el-különböződés. Ford. Gyimesi Tímea. In *Szöveg és interpretáció*. Szerk. Bacsó Béla. Budapest, Cserépfalvi, 1991. 47-48. Ld. még Derrida, Jacques. Negotiations. In. *Negotiations and Interviews 1971-2001*. Stanford, Stanford University Press, 2002. 13.
68. Kiss Attila Atilla: *Protomodern – posztmodern. Szemiográfiai vizsgálatok*. Szeged, JatePress, 2007, 22.
69. Ricoeur, Paul: Metafora és filozófia-diskurzus. Ford. Gyimesi Tímea. In *Szöveg és interpretáció*. Szerk. Bacsó Béla. Cserépfalvi, Budapest, 1991. 83.
70. Morton: i. m. 6.
71. Ld. például Arnoult, Stéphanie és Maryse Brancourt-Hulmel: A Review on Miscanthus Biomass Production and Composition for Bioenergy Use: Genotypic and Environmental Variability and Implications for Breeding. *Bioenerg. Res*, 2015/8. 502–526.
72. Nun Mónika: Bioüzemanyag, a barátunk vagy az ellenségünk? *Xforest*, 2020.07.02. URL: <https://xforest.hu/biouzemanyag/>; A bioüzemanyag is káros a környezetre egy jelentés szerint. *Alternatív Energia* 2010.08.11. URL: <https://alternativenergia.hu/a-biouzemanyag-is-karos-a-kornyezetre-egy-jelentes-szerint/25786>
73. Kérchy: De Man, 123.
74. Kérchy: i. h. 123-124.
75. Morton: i. m. 50.

Irodalomjegyzék

- Abbott, H. Porter: Narrative and Emergent Behavior. *Poetics Today*, 2008/29.2. 227–244.
- Abram, David: *The Spell of the Sensuous. Perception and Language in a More-Than-Human World*. New York, Vintage, 1997.

- Alaimo, Stacy: *Bodily Natures: Science, Environment, and the Material Self*. Bloomington and Indianapolis, Indiana University Press, 2010.
 - Appel, Heidi: Does talking or singing to plants help them to grow better? *NewScientist*, 2021.09.22. URL: <https://www.newscientist.com/lastword/mg25133531-000-does-talking-or-singing-to-plants-help-them-to-grow-better/>
 - Arnoult, Stéphanie és Maryse Brancourt-Hulmel: A Review on Miscanthus Biomass Production and Composition for Bioenergy Use: Genotypic and Environmental Variability and Implications for Breeding. *Bioenerg. Res*, 2015/8. 502–526.
 - Barad, Karen: *Meeting the Universe Halfway. Quantum Physics and the Entanglement of Matter and Meaning*. Durham, Duke University Press, 2007.
 - Barthes, Roland: A műtől a szöveg felé. Ford. Kovács Sándor. In uő: *A szöveg öröme*. Budapest, Osiris, 1996. 67-74.
 - Clark, Timothy: *Ecocriticism on the Edge: The Anthropocene as a Threshold Concept*. London, Bloomsbury, 2015.
 - Deleuze, Gilles és Felix Guattari: *A Thousand Plateaus. Capitalism and Schizophrenia*. Ford. Brian Massumi. Minneapolis és London, University of Minnesota Press, 1987.
 - Derrida, Jacques: Az el-különböződés. Ford. Gyimesi Tímea. In *Szöveg és interpretáció*. Szerk. Bacsó Béla. Budapest, Cserépfalvi, 1991. 43-64.
 - Derrida, Jacques. Negotiations. In *Negotiations and Interviews 1971-2001*. Stanford, Stanford University Press, 2002.
 - Derrida, Jacques: *Grammatológia*. Ford. Molnár Miklós. Szombathely, Magyar Műhely, Életünk, 1991.
 - Erhardt Gábor: Illeszkedés az emberi természethez. In *Méregzöld. A természet mint művészet(elmélet)i probléma*. Szerk. Wesselényi-Garay Andor – Smid Róbert. Budapest, Magyar Művészeti Akadémia és Művészetelméleti és Módszertani Kutatóintézet, 2021. 25-45.
 - Erunder: Totál eltevedtünk *A magas fűben* (In the Tall Grass – 2019) – kritika. *Cornandsoda*, 2019.10.05. URL: <https://cornandsoda.com/wp/total-eltevedtunk-a-magas-fuben-in-the-tall-grass-2019-kritika/>
 - Farnell, Gary: What Do Plants Want? In *Plant Horror. Approaches to the Monstrous Vegetal in Fiction and Film*. Szerk. Keetley, Dawn és Angela Tenga. London, Palgrave Macmillan, 2016. 179- 196.
 - Fűzi Izabella: A filmolvasás alakzatai (bevezető tanulmány). In Marc Vernet: *A hiány alakzatai. A láthatatlan és a mozi*. Szeged, Pompeji, 2010. 7-24.
 - Gagliano Monica, John C. Ryan és Patrícia Vieira: Introduction. In *The Language of Plants. Science, Philosophy, Literature*. Szerk. Gagliano, Monica, John C. Ryan és Patrícia Vieira. Minneapolis, University of Minnesota Press, 2017. vii-xxxiii.
 - Graefe, Laurel: Oil Shock of 1978–79. *Federal Reserve History*, 2013.11.22. URL: <https://www.federalreservehistory.org/essays/oil-shock-of-1978-79>
11. Nagy Péter: A fajzatok eredete. (Moskát Anita: *Irha és bőr*). *Alföld*, 2019/11. 130-137.
- Hall, Matthew: The Sense of the Monster Plant. In *Plant Horror. Approaches to the Monstrous Vegetal in Fiction and Film*. Szerk. Keetley, Dawn és Angela Tenga. London, Palgrave Macmillan, 2016. 243-255.
 - Harari, Yuval Noah: *Homo Deus*. Ford. Torma Péter. Budapest, Animus Kiadó, 2018.

- Hódosy Annamária: *Bioemozi. Ökokritika és populáris film*. Szeged, Tiszatáj, 2018.
- Horváth Márk, Lovász Ádám és Nemes Z. Márió: *A poszthumanizmus változatai. Ember, embertelen és ember utáni*. Budapest, Prae Kiadó, 2019.
- Horváth Márk: *Az antropocén. Az ökológiai válság és a posztantropocentrikus viszonyok*. Budapest, Prae Kiadó, 2021.
- Iovino, Serenella és Serpil Oppermann: Introduction. Stories Come to Matter. In *Material Ecocriticism*. Szerk. Iovino, Serenella és Serpil Oppermann. Bloomington and Indianapolis, Indiana University Press, 2014. 1-17.
- Jenkins, Virginia Scott: *The Lawn: A History of an American Obsession*. Washington, Smithsonian Books, 1994.
- Kérchy Anna: Vegetal Visions. Ecocritical Encounters with Plant Kin in Transmediated Fairy Tales. *Americana*, 2017/13.2. URL: http://acta.bibl.u-szeged.hu/56761/2/americana_013_002_003/kerchy.html
- Kérchy Vera: *Médea lányai. Performatív aktusok a kortárs film színpadán*. Szeged, Pompeji (Apertúra könyvek), 2019.
- Kérchy Vera: *Színház és dekonstrukció. A Paul de Man-i retorikaelmélet színházelméleti kihívásai*. JATE Press, Szeged, 2014.
- Kiss Attila Atilla: *Protomodern – posztmodern. Szemiográfiai vizsgálatok*. Szeged, JatePress, 2007.
- Knee, Adam: Vegetable Discourses in the 1950s US Science Fiction Film. In *Plant Horror. Approaches to the Monstrous Vegetal in Fiction and Film*. Szerk. Keetley, Dawn és Angela Tenga. London, Palgrave Macmillan, 2016. 145-162.
- Kónya Sándor: *In the Tall Grass – Kritika. Pulliwood*, 2019.10.13 URL: <https://www.puliwood.hu/kritikak/in-the-tall-grass-kritika-269480.html>
- Lawn People. *Geography 360: Environmental Geography. Ohio Wesleyan University*. URL: <https://environmentalgeography.wordpress.com/2012/04/04/lawn-people-18/>
- Leitch, Vincent: Az alapok aláásása: Ádám kiűzetése, avagy a nyomkövetés. Ford. Vástyán Rita. *Hétvilág*, 1993/7. 108-124.
- Maran, Timo: Where Do Your Borders Lie? Reflections on the Semiotical Ethics of Nature. In *Nature in Literary and Cultural Studies: Transatlantic Conversations on Ecocriticism*. Szerk. Gersdorf, Catrin és Sylvia Mayer. Amsterdam, Rodopi, 2006. 455-476.
- Matthews, Graham J.: What We Think About When We Think About Triffids: The Monstrous Vegetal in Post-war British Science Fiction. In *Plant Horror. Approaches to the Monstrous Vegetal in Fiction and Film*. Szerk. Keetley, Dawn és Angela Tenga. London. Palgrave Macmillan, 2016. 111-127.
- Meeker, Natania és Antónia Szabari: *Radical Botany. Plants and Speculative Fiction*. New York, Fordham University Press, 2020.
- Morton, Timothy: *Dark ecology. For a Logic of Future Coexistence*. New York, Columbia University Press, 2016.
- Murphy, Bernice M.: *The Rural Gothic in American Popular Culture. Backwoods Horror and Terror in the Wilderness*. London, Palgrave Macmillan, 2013.
- Nash, Linda: *Inescapable Ecologies. A History of Environment, Disease, and Knowledge*. Berkeley, University of California Press, 2007.
- Nun Mónika: Bioüzemanyag, a barátunk vagy az ellenségünk? *Xforest*, 2020.07.02. URL: <https://xforest.hu/biouzemanyag/>; A bioüzemanyag is káros a környezetre egy jelentés

szerint. *Alternatív Energia*, 2010.08.11. URL: <https://alternativenergia.hu/a-biouzemanyag-is-karos-a-kornyezetre-egy-jelentes-szerint/25786>

- Odorics Ferenc: A konstruktivista irodalomtudomány. In Dobos István és Odorics Ferenc: *Beszédhelyzetben*. Budapest, Dialógus Kiadó, 1993. 152-167.
- Oppermann, Serpil: Ecocentric Postmodern Theory: Interrelations between Ecological, Quantum, and Postmodern Theories. In *Ecocritical Theory: New European Approaches*. Szerk. Goodbody, Axel és Catherine E. Rigby. Charlottesville és London, University of Virginia Press, 2011. 230-242.
- Pick, Anat és Guinevere Narraway: Introduction. In *Screening Nature. Cinema beyond the Human*. Szerk. Pick, Anat és Guinevere Narraway. Berghahn Books, 2013.
- Raipola, Juha: Unnarratable Matter. Emergence, Narrative, and Material Ecocriticism. In *Reconfiguring Human, Nonhuman and Posthuman in Literature and Culture*. Szerk. Karkulehto, Sanna, Aino-Kaisa Koistinen és Essi Varis. New York és London, Routledge, 2020. 263-279.
- Riceour, Paul: Metafora és filozófia-diskurzus. Ford. Gyimesi Tímea. In *Szöveg és interpretáció*. Szerk. Bacsó Béla. Cserépfalvi, Budapest, 1991. 65-96.
- Robbins, Paul: *Lawn People: How Grasses, Weeds, and Chemicals Make Us Who We Are*. Philadelphia, Temple University Press, 2007.
- Rusvai Mónika: Rettentő növények: ember-növény hibridek Robert Holdstock *Lavondyss* című regényében. In *Rémesen népszerű – Szörnyek a populáris kultúrában*. Szerk. Limpár Ildikó. Budapest, Athenaeum, 2020. 260-271.
- Vanderlinden, Colleen: It's True—You Really Should Talk to Your Plants. *The Spruce*, 2022.02.17. URL: <https://www.thespruce.com/should-you-talk-to-your-plants-3972298>
- Wheeler, Wendy: Gregory Bateson and Biosemiotics: Transcendence and Animism in the 21st Century. *Green Letters: Studies in Ecocriticism*, 2010/13.1. 41.
- Wheeler, Wendy: The Biosemiotic Turn: Abduction; or, The Nature of Creative Reason in Nature and Culture. In *Ecocritical Theory: New European Approaches*. Szerk. Goodbody, Axel és Kate Rigby. Charlottesville, University Press of Virginia, 2011. 270–82.
- Wohlleben, Peter: *A fák titkos élete*. Ford. Balázs István. Budapest, Park Kiadó, 2016.

Filmográfia

- *A gonosz törpék* (Elves. Roni Ezra, 2021)
- *A gyilkos paradicsomok* (Return of the Killer Tomatoes. John De Bello, 1988)
- *A gyilkos paradicsomok támadása* (Attack of the Killer Tomatoes. John De Bello, 1978)
- *A lény – egy másik világból* (The Thing from Another World. Christian Nyby és Howard Hawks, 1951)
- *A magas fűben* (In the Tall Grass. Vincenzo Natali, 2019)
- *A romok* (The ruins. Carter Smith, 2008)
- *A testrablók támadása* (Invasion of the Body Snatchers. Don Siegel, 1956)
- *A triffidek napja* (The Day of the Triffids. Székely István és Freddie Francis, 1962)
- *A triffidek napja* (The Day of the Triffids, TV-minisorozat. Ken Hannam, 1981)
- *Az esemény* (The Happening. M. Night Shyamalan, 2008)
- *Boldogságvirág* (Little Joe. Jessica Hausner, 2019)

- *Fehér éjszakák* (Midsommar. Ari Aster, 2019)
- *Mocsárlény* (Swamp Thing. TV-sorozat. Gary Dauberman és Mark Verheiden, 2019)
- *Rejtélyek szigete* (The Wicker Man. Neil LaBute, 2006)
- *Rémségek kicsiny boltja* (Little Shop of Horrors. Roger Corman, 1960)
- *Sztárom a párom* (Notting Hill. Roger Michell, 1999)
- *The Kettering Incident* (Rowan Woods és Tony Krawitz, 2016)

© Apertúra, 2022. Ősz | www.apertura.hu

webcím: <https://www.apertura.hu/2022/osz/hodosy-veganstrukcio-avagy-bevezetes-a-fitoszemiologiaba/>

<https://doi.org/10.31176/apertura.2022.18.1.6>

