

## A lokalitás problémája a 2020-as évek elején megjelenő „zöld” animációkban

Vécsey Virág ELTE Eötvös Loránd Tudományegyetem, BTK, egyetemi tanárság

**Absztrakt:** Ez a tanulmány a posztkolonialista ökokritika elméleti keretéből kiindulva az európai környezetvédelmi diskurzus populáris kultúrabeli megnyilvánulását vizsgálja a lokalitás szerepére koncentrálva. Az írás két kortárs, fősodorbeli, zöld animációs filmet elemez e célból, a *Farkasok népét* (2020) és a *Kojot négy lelkét* (2023), az animáció olyan formanyelvi, esztétikai sajátosságaira is fókuszálva, mint a metamorfózis, az antropomorfizmus és az animált tér. Az „indián” kultusz kelet-európai alakulásának, valamint az angolok irlországi gyarmatosító tevékenységének kontextusában olvasva az alkotások által megfogalmazott ökológiai üzenetek társadalmi, kulturális és ideológiai összefüggésekre vizsgáltnak rá, amelyek hiányában a környezeti problémák és tágabban ember és természet viszonya nem érthető meg és értelmezhető a maga teljességében. Az írás rávilágít azokra a komplex viszonyrendszerekre, amik miatt univerzalizáló és inkohereus vagy épp lokális, de azon túl is érvényes és ökológiailag progresszív környezetvédő üzenetek fogalmazódnak meg és alakítják a tömegkultúra kortárs diskurzusait.

**Kulcsszavak:** animáció, európai animáció, posztkolonialista ökokritika, ökológia, indián, észak-amerikai őslakos



## Tensions of the Global and the Local in Contemporary Green Animations

**Abstract:** Drawing on the theoretical framework of postcolonial ecocriticism, this paper examines the pop-cultural manifestation of the European environmental discourse, considering the role of locality. To this end it analyses two contemporary, mainstream European green animated films, *Wolfwalkers* (2020) and *Four Souls of Coyote* (2023), focusing also on the formal and aesthetic specificities of animation such as metamorphosis, anthropomorphism and reverberating space. Contextualised by the history of the cult of native-americans in (Eastern) Europe and the British colonialism of Ireland, the ecological messages of the works highlight social, cultural and ideological contexts without which environmental problems, and more broadly the relationship between humans and nature, cannot be fully understood and interpreted. The paper highlights the complex set of relations that give rise to universalising and ambivalent or – the opposite – local, ecologically progressive environmentalist messages that are applicable globally.

**Keywords:** animation, European animation, postcolonial ecocriticism, environmentalism, native-americans, indigenous people



*What forms does love of nature  
take in particular historical contexts?  
For whom and at what cost?  
In what specific places, out of which  
social and intellectual histories,  
and with what tools is nature constructed  
as an object of erotic and intellectual desire?  
(Haraway 1989: 1)<sup>1</sup>*

Ebben az írásban két példán keresztül járom körül a lokalitás szerepét a kortárs, főszórbeli európai zöld animációban, elemzésem tárgya a magyar *Kojot négy lelke* (2023) és a nyugat-európai együttműködésben létrejött *Farkasok népe* (2020).

Az ökokritika – az a tudományos diszciplína, amely ember és természet viszonyának kulturális lenyomatait vizsgálja – az irodalomtudományból került a kritikai kultúrákutató fókuszába (Buell 2005; Coupé 2013). A szimbolikus és anyagi rend kölcsönhatásából, mi több, kölcsönös meghatározottságából kiinduló kultúrákutató

---

1 Milyen formákat ölt a természet szeretet a különböző történelmi kontextusokban? Ki (nyilvánul meg) és milyen áron? Milyen társadalmi és szellemi háttérből, hol és milyen eszközökkel konstruálódik meg a természet, erotikus és intellektuális vágyak tárgyaként? (Saját ford.)

zöld ága azért vizsgálja ember és természet örök és mégis folyton változó viszonyának diszkurzív reprezentációit, mert felismeri ennek jelentőségét a mindenkori politikai, gazdasági és – az ipari forradalom óta legalábbis – ökológiai rendben. Ezen összefüggések rendszerében a gyarmatosításnak és az attól elválaszthatatlan globalizációnak az elnyomó logikája súlyos analógiákat mutat a kizsákmányolás társadalmi és materiális, természeti formáiban. A kezdetben fehér, angolszász, magas irodalommal foglalkozó ökokritika a 90-es évekre nyitott a populáris kultúra felé és az euroatlanti világon túlra (Marland 2013). Ezt a nyitást, amelyet olyan kritikai reflexivitás jellemezett, amely felismerte a társadalmi erőviszonyokat meghatározó struktúrák és a természet elnyomása és kizsákmányolása közötti összefüggéseket, az ökokritika harmadik hullámának nevezik, és a posztkoloniális, valamint feminista ökokritika határozza meg (Marland 2013; De Loughrey 2014; McMurry 2019). A lokalitás, a hely kérdése az ökokritikában később is kulcsfontosságú volt, amely miközben elismeri a természeti károkozás komplex, egész Földet behálózó összefüggéseit és a környezeti problémák (pl. a tengerek elsavasodása, a mikroműanyag-szennyezés, a légkör szén-dioxid szintjének emelkedése) globális voltát, az univerzáló környezetvédő narratívákat és hozzájuk kapcsolódó, dekontextualizált, globális természeti képeket gyakran illeti kritikával, a helyi szintű megoldásokat és diskurzusokat sürgetve. Utóbbi a felvilágosodás és gyarmatosítás örökségeként cipelt és a neoliberais gazdasági rendszerben végletekig fokozott homogenizáló globalizmus hamisságára adott válaszként értelmezhető. A posztkolonializmus elutasítja az univerzális történelmi narratívákat, amelyek általában az euroatlanti normákhoz kötődnek, és ezek felfeslését, a törésvonalakat és különbözőséget keresi (DeLoughrey 2014: 321). A posztkolonializmusnak egyidejűleg két jelentését használjuk, egyrészt egy történelmi, időbeli jelölőként a nyugat-európai gyarmatok feladásának idejére vonatkoztatva, másrészt egy kritikai megközelítésmódként, amely azokat a hatalmi viszonyokat térképezi fel, amelyek nemcsak a gyarmatosítás idején működtek, hanem a neokolonializmus formájában ma is tovább élnek reprezentációs kérdésekben, a globális munkamegosztás vagy éppen a környezeti terhelés egyenlőtlenségeiben (Rivi 2007). Ahogy arra Luisa Rivi felhívja ugyanakkor a figyelmet, utóbbi kapcsán fontos lenne a gyarmatosító és gyarmatosított kőbe véssett binaritását felülírni, mert ezzel örökre a *másik* szerepébe kényszerül a gyarmatosított (Rivi 2007: 112). Másfelől a posztkoloniális ökokritika önreflexíven felismeri, hogy milyen veszélyeket rejt a Globális Dél „zöld” narratíváinak középpontba állítása a jellemzően Globális Észak tudós társadalma által (DeLoughrey, Didur és Carrigan 2015: 4). Kerüli tehát azt, hogy ezeket a kulturális reprezentációkat piedesztálra állítva a „primitív” népek természettel harmonizáló életmódját vetítse azokba, pont ez vezet ugyanis például az „ökoindian” mítoszának megszületéséhez. Az általam elemzett két animációs film annak ellenére illeszkedik a felvázolt tudományos diskurzusnak a keretébe, hogy nem a Globális Dél országaiból, hanem Európából ered. A kontinens évszázados megosztottsága Keletre és Nyugatra, gyarmatosító birodalmakra és a „másik” Európára vagy épp Írország esetében a (brit) birodalomra és az általa elnyomott népre, árnyalja a fehér, kizsákmányoló Nyugat és a távoli, egzotikus, nem-fehér, primitív másik duális szembeállításának képét.

A globális és lokális közötti feszültség és átmenet ökokritikát meghatározó dilemmáját jól írja körül Timothy Morton (2010: 20): „The local is better than the global. These are some of the slogans of environmental movement since the late 1960s. I’ll be proposing the exact opposite.” („A lokális jobb, mint a globális. Ez volt a ‘60-as évek környezetvédő mozgalmainak egyik jelmondata. Én ennek pont az ellenkezőjét állítom.”) A globális–lokális dichotómiát oldja és új értelmezési nézőpontot adott az ökokritikának az olyan őslakos kultúrák felfogása a helyről, amelyben a planetáris elemek (Nap, Hold, csillagok, ég stb.) is fontos szerepet töltenek be (Monani 2024). Ez az ökokritikában is egy új fejlemény, sokáig ugyanis az őslakos episztemológiákat, mint mellékeset és spirituálisat, ugyanis nem vették figyelembe.

A következőkben vizsgált két animáció nagyon eltérő módon és nem feltétlenül tudatosan reagál a környezeti problémák földrajzi és kulturális értelemben vett helyhez kötöttségére, a különbségeik azonban egyrészt jól reprezentálják a témával járó ambivalenciát, másrészt rávilágítanak a posztkolonialista zöld narratívák eltérő értelmezési lehetőségeire. Tanulmányomban figyelmet fordítok az ökológiai üzenetek közvetítésében fontos eszközzé váló animációs formai és esztétikai jegyeknek, úgymint az antropomorfizmus, a metamorfózis, alak és mozgás plazmatikussága és az animált tér (részletesebben ld. Vécsey 2024).

### *Kojot négy lelke*

A *Kojot négy lelke* öt év munkájával született meg a magyar Cinemon Entertainment gyártásában, Gauder Áron rendezésében. Az egész estés animációt két rövidfilm (*Kojot és a sápadtarcú*, 2014; *Kojot és a szikla*, 2015) előzte meg. A film rangos fesztiválokon ért el sikereket, 2023-ban elnyerte a zsűri díját Annecyban, a legjobb animációs film díját Sanghaj A-kategóriás nemzetközi fesztiválján, a fődíjat a Los Angeles-i New Media Filmfesztiválon, és 2024-ben Magyarország a *Kojottal* nevezett az legjobb nemzetközi filmnek járó Oscarra. Az európai, ázsiai és amerikai fesztiválok mellett a filmet a magyar és egyesült államokbeli mozikban is vetítették, itthon már több mint húszezren váltottak rá jegyet (NFI 2025).

Az ökológiai elkötelezettségű film az észak-amerikai őslakosok teremtéstörténetét dolgozza fel, de a gyarmatosítástól a jelenig is elvezet, így a diegetikus idő a földi élet megjelenésétől napjainkig terjed. Bár az ősi időkben játszódó mítosz teszi ki a cselekmény nagyját, a film keretes szerkezete egy építkezés által fenyegetett őslakos rezervátum napjainkban zajló küzdelmeinek tükrében mutatja azt be. A történet szerint a szárazföldet és az azt benépesítő flórát és faunát egy Bölcs Öreg teremtette a víz mélyéről felhozott anyagból. A bonyodalmat az Öreg álmából megszökő Kojot okozza, aki ellopja az ősananyagot, és megteremti az első emberpárt. Kojot testesíti meg a testi vágyakat és ösztönöket az éhségtől a szexualitásig, megjelenése előtt ugyanis az állatok nem ettek húst, csak növényeket, és társaik sem voltak, mert minden fajhoz csak egy egyed tartozott. Az örökké elégedetlen, teremteni és pusztítani vágyó Kojot hozza

magával a ragadozó ösztönöket és ezzel a halált is. Amikor felbujtja a legerősebb állatot, a bölényt, hogy csukott szemmel fusson versenyt az emberrel, a bölény vaktában a szakadékba rohan, és elpusztul. A halott állat teteméből lakmározó fiú és Kojot annyira felbőszíti az Öreget, hogy dühéből megszületik a villám és a tűz. A nemi, vadász- és fajfenntartó ösztönök feszültségeihez vezetnek az állatok és az ember között, aminek egy önmérsékleten alapuló egyezség vet véget. Kojotot számúzik, a villámot megkötözik, ők azonban összefognak, majd a történet egy időugrással a földrajzi felfedezések korában folytatódik, amikor a telepes gyarmatosítók<sup>2</sup> bírvágya, mohósága és agresszív rasszizmusa az őslakos törzset pusztulással fenyegeti. A mitikus állat szembesülve tettének következményeivel, próbálja megmenteni az általa teremtett emberpárt és utódait, azonban a férfit és később Kojotot is lelövi az európai had vezére. A törzs egyes tagjai az Öreg vezetésével elmenekülnek a közeli hegyre, amelyet generációkkal később a jelenben egy olajvezeték lefektetésének munkálatai fenyegetnek. A történet megnyugtatóan zárul. Az Öreg unokája békepipát nyújt a buldózer vezető munkásnak, amelyet az elfogad a fehér (galléros) főnökei nyomásgyakorlásának ellenére.

A fentiekből egyértelmű, hogy a *Kojot négy lelke* az ember és a rajta kívüli természet problémáját nem európai, hanem egy sajátos és ismeretlenül is ismerős észak-amerikai kontextusba helyezve vizsgálja. Ennek produkciós háttere elsősorban egészen személyesnek tűnhet, hiszen a mítoszokhoz a rendező barátja, Cseh Tamás „indian” játékaiban hangfelvételeit vette alapul. Az őslakos mítoszok hiteles átadása érdekében Charles Cambridge kulturális antropológussal is szorosan együttműködtek a film készítői, aki maga is a navajo törzs tagja, és tanácsadóként segítette a rendező munkáját. A film zenéjének készítésében őslakos<sup>3</sup> származású művészek is közreműködtek (mások mellett: Ulali, Mariee Siou és Joanne Shenandoah is). Az animációban nemcsak egy európai rendező látásmódja keveredik az észak-amerikai őslakosok mítoszaival, hanem különböző környezetvédelmi megközelítések és mozgalmak narratíváinak elemei is, úgymint a mélyökológia, a posztkolonializmus zöld ága és kismértékben a társadalmi ökológia.<sup>4</sup>

2 A kritikai tanulmányok megkülönböztetik a gyarmatosítás és a telepes gyarmatosítás fogalmát; utóbbi annyiban különbözik az előbbitől, hogy itt kifejezett cél az őslakosság eltüntetése, míg előbbi nemritkán az őslakosok munkájának kizsákmányolásából is profitot termel (Wolfe 2006). Közös bennük ugyanakkor, hogy egy kívülről jövő társadalmi csoport teljes uralomra és kontrollra törekszik egy másik nép és az általa lakott terület felett.

3 A magyarul nehezen visszaadható tartalmú *first nation*, vagyis első nép vagy nemzet, jobban körülírná az amerikai őslakosok társadalmi és kulturális státuszát.

4 Az 1970-es évek elején Arne Naess norvég filozófus munkássága nyomán megszületett mélyökológia a bioszférikus egalitarianizmus elvén alapul, melynek értelmében az élet nem kvantifikálható, egyik élőlénynek sincs több vagy kevesebb joga az élethez (Naess 1989). Másik fontos alapvetése az azonosulás, amely az ember képessége arra, hogy másban: egyénekben, növényekben vagy nagyobb egységekben is meglássa önmagát, ami a szolidaritás alapja (Naess, 1998). Naess ökozófiája nagy hatást gyakorolt a környezetvédelmi mozgalmakra, Gestalt-alapú, holisztikus megközelítése az ökoszisztéma olyan komplex egységeinek (pl. egy folyó vagy egy hegy) megbonthatatlanágát hirdette, amelyek a jog nyelvén nem rendelkeznek védettséggel (Bövebben ld. Naess 1988, 1989, 1998; Sessions 1995; Horváth 2017; Safi 2017).

## Metamorfózis és mélyökológiai spiritualitás

Gauder Áron filmje ember és állat viszonyára kérdez rá, a kettő különbözőségét és hasonlóságát vizsgálja. Ember és állat megkülönböztetésén keresztül tematizálja az ember helyét és szerepét a nem emberi természetben. Az egyformaság és különbözőség ambivalenciáját a bemutatott teremtésmítosz úgy jeleníti meg, hogy az ember azért más, mert a többi állattal szemben nem a Bölcs Öreg teremtette, hanem az Öreg álmából kipattant és később száműzött Kojot, és azért hasonló mégis, mert ugyanabból az anyagból gyúrták. Sok (pl. kínai, ruandai vagy maori) teremtésmítoszban az emberek és az állatok is földből vagy agyagból gyúratnak. A közös anyagi eredet és a határok képlékenységet jelző metamorfózisok sokasága pedig arra utal, hogy az ember eleinte nem különböztette meg magát radikálisan a többi állattól (Sax 2011).

A *Kojot*-ban az emberpár és a többi állat viszonyának feszültsége két kulcsjelenetben manifesztálódik, amelynek mind a két esetben az emberek mássága az oka. Az elsőben az állatok az emberhez hasonlóan társat szeretnének, akit a Bölcs Öregtől meg is kapnak. A Bölcs Öreg minden állatnak társat teremt, akik így tovább szaporodhatnak. Teremtés és szaporodás körforgásban jelennek meg, a folyamat esszencializmusa és megszakíthatatlan cirkularitása metamorfózisban ölt testet a vásznon. A fajok párvai körkörös ábrázolásban olvadnak össze és alakulnak át egymásba, a rókák morfolódnak<sup>5</sup>, mosómedvékké, azok pedig siketfajdökká stb. A metamorfózis tehát nemcsak az élet körforgását jeleníti meg, hanem a fajok közötti határokat is elmosza, így teremtve egységet a különbözőség helyén. A társtalanságnál problematikusabb a ragadozó életforma kérdése. A szakadékba zuhant bölény testéből lakmározik nemcsak Kojot, de az első férfi is. A sokasodó állatok is húst akarnak a saját kicsinyeiknek. Azért problémás a vadászat és a húsevés, mert a másik feláldozásával jár, ehhez viszont el kell ismerni a fajizmust, vagyis azt, hogy a saját fajom érdeke és fennmaradása a másik fajénál előbbre való. Ugyanakkor a húsevés és szaporodás ösztönét a film úgy keretezi, mint ami éppen pont az emberben volt meg először, és nem az állatban, ami alátámasztja a foucault-i gondolatot, miszerint a természetességről alkotott fogalmaink szituatívák, kulturálisan meghatározottak és történetileg változóak. Ennek alátámasztására Foucault (1978) a szexualitás megítélésnek ambivalenciája kapcsán pont azt hozza fel, hogy azt egyszerre tartották állatiasnak és természetellenesnek,

---

Ezzel szemben Murray Bookchin a naessi ökozófia spiritualitásának éles kritikusként erős baloldali, szocialista indíttatással a társadalmi ökológia atyjának tekinthető. Ő úgy vélte, hogy a társadalmi problémák és egyenlőtlenségek minden környezeti kizsákmányolás elsődleges okai; ahogyan az ember leuralta a fajtársait, úgy próbálja dominálni a természetet is (Bookchin 1982, 1988). Egy szabad és nem hierarchikus társadalomban a környezet kizsákmányolásának gondolata is eltűnik. Bookchinhez hasonlóan vélekedik az ökofeminizmus számos képviselője is (pl. Val Plumwood, Ariel Sallah), akik a nemek közötti társadalmi elnyomás és kizsákmányolás mintázatainak tükörképét látják a természet leigázásában (Federmayer 2019).

5 Morfolódnak nevezik az animációban a kép (is) fokozatosan, a néző szeme láttára végbe menő alakváltást.

a látszólag ellentétes jelzők pedig mindkét esetben a megbélyegzést, az elítélést voltak hivatottak igazolni.

Míg ma az állatias ösztönök közé soroljuk a vadászösztönt és a szexuális ösztönöket, sőt általában az ösztönt mint biológiához tartozó tényezőt, addig a film az észak-amerikai őslakosok teremtésmítosza jegyében azokat – Kojot katalizátor szerepén keresztül ugyan, de – az első emberekhez köti. A második kulcsjelenetben az állatok minden teremtett köréből ki akarják zárni az embert annak mássága okán. Mássága egyrészt külsődleges, nincs szőre és karma, másrészt viselkedésbeli, hiszen ő vadászik, míg a többiek nem, harmadrészt ontológiai, hiszen eleve más a teremtője. Az ember éppen különbözőségére hivatkozva követel helyet magának, amikor azt mondja, hogy karmok nélkül is van fegyvere, hiszen egyedül ő tudta megszelídíteni a tüzet. Az első férfi beszédében kimondja, hogy „aki éhes egyen. Húst. De csak annyit, öljön, amennyit feltétlenül kell. Ez a préri mindannyiunké, egyikünk sem élhet a másik nélkül.” Ez a mondat összhangban áll a mélyökológia bioszférikus egalitarianizmusával. A naessi princípium (Sessions 1995) értelmében senkinek nincs több vagy kevesebb joga az élethez és a boldoguláshoz. A pusztítás bizonyos mértékig elkerülhetetlenül része az életnek, de az olyan igényeink kielégítéséhez, amik távolról sem tartoznak a létszükségleteinkhez, nem vehetjük semmibe az állatok szükségleteit. A bioszférikus egalitarianizmus azonban – csakúgy, mint a mélyökológiában – a filmben is csak elv marad, gyakorlati megvalósulása minduntalan akadályba ütközik, épp az ember különbözősége révén. Az ember kitüntetett szerepét abban az értelemben nem szabad alábecsülni, hogy az ember az, aki képes felfogni más élőlények élni akarását, és ez rá nézve felelősséggel jár. Így a filmben is az első férfi az, aki kimondja az egymásrautaltság és önmérséklet imperatívuszát, az állatok őutána következnek. A fajok ontológiájának dilemmájában az is megkülönböztetett szerephez juttatja továbbá az embert, hogy bár nem a Bölcs Öreg teremtette az első emberpárt, ők az egyetlenek, akik hasonlítanak az emberalkatú Istenhez, vagyis az Öreghez. A mélyökológiához köti a filmet nemcsak a benne megjelenő relacionalista, egalitáriánus filozófia, de a narratíva egészét átható spiritualitás is. Az „indián” mítosz spiritualitása a képernyőn animizmus, metamorfózis és plazmatikusság segítségével jelenik meg. A naessi relacionálizmus értelmében az ökoszisztéma egyes elemei csak egymáshoz való viszonyukban érthetőek meg, az entitások egymáshoz való viszonya ugyanis kölcsönösen meghatározza őket magukat. Ennek a filozófiának a transzcendentalizmusát hordozza a Bölcs Öreg gyerekekhez intézett tanítása is: „A Nagy Titokzatos átjár mindent. Ezért a folyó vize a ti véretek is egyben. Az élet ez, ami körülvesz.” Ezt az azonosságot és relacionálizmust szimbolizálja a teremtés ősanysága is, amelyen minden állat osztozik, de egymáshoz való viszonyukban mégis kirajzolódik különbözőségük. Ebből az ősanyságból teremtődik a filmben minden állatfaj, de minden növény és domborzati elem is, a víz kivételével. A szabadon morfolódó agyagot szétmorzsolva és elhajítva madarak röppennek a levegőbe, a megölt bölény májából pedig újabb bölények formálódnak képlékeny ruganyossággal az Öreg keze nyomán. Az anyag körforgása és szabad alakíthatósága – a metamorfózisokkal egymásba alakuló állatok mellett – a füstből, csillagokból

alakuló formákon keresztül is manifesztálódik. Az Öreg pipájának füstjével rajzolja meg a négy égtájat és jelöli ki a teremtés körét, amelyben mindenki, állatok és emberek is egyenlőek; a film végén a hibáit felismerő és megbánó fehér testű Kojot áldozatából szétrepülő fehér részecskékből keletkeznek a csillagok. Annak ellenére, hogy csak az Öreg rendelkezik a teremtés képességével, emberalakúságát, vagyis esendőségét érzékelteti, hogy dühében, illetve álmában képes rosszat is teremteni. A filmben Kojot mellett a tűz atyja, a villám jelenik meg negatív karakterként. A természeti jelenség animista megjelenítése során változó alakokat ölt: hol kígyószerű állat, hol szörny, hol emberszerű. Az animizmus a film egészére jellemző, nem abból indul ki ugyanis, hogy a nem emberi entitásokban rejlik valami emberi, hanem abból, hogy az emberi és nem emberi entitásokban van valami közös lélek vagy szellem. A villámban laknak olyan érzelmek és indulatok, amelyek az állatokban, az emberben vagy épp a természetben is megvannak, mint pl. a düh, a bánat, a sértettség, a vágyak. A filmet átható animizmus eredményeképp a megjelenített állatkarakterek annyiban antropomorfak csak, hogy beszélnek és ki tudják fejezni vágyaikat, a kifejezett vágyak azonban nem mutatnak túl azokon az ösztönökön, amikkel egy biológiai állat valóban rendelkezik. Így bár itt is igaz az állatkarakterekre, hogy oszcillálnak a Wells-féle (2009) bestiális/állati ambivalencia<sup>6</sup> kategóriái között, elsődlegesen ember és állat közösségét hangsúlyozzák, amit Wells *humanimal*nek, vagyis emberállatnak nevez. Ezt erősíti az is, hogy az emberi nem kritikáját a filmben csak a fehér ember vonatkozásában nyújtják, ebben viszont az állatok osztoznak az „indiánokkal”. A fehér ember gyarlóságát elsősorban a mértéktelenségében látja a film, melynek visszatérő mondata, egyfajta mottója, hogy „nincs már más vágyam, most már igazán elégedett vagyok”. A fehér embert újabb és újabb vágyak hajtják, amelyek közül az elsődleges a birtoklás vágya, amit a természet leigázásán, dominanciáján keresztül tud csak kielégíteni. Ez az, ami elválasztja az állatokról és az őslakosoktól is, és ezzel reked kívül a teremtésnek azon a körén, amelyben mindenki egyenlő. Az egalitarianizmusból, azonosságból és egységből a film tehát nem az embert, hanem – bőrszín alapján különbséget téve – a fehér embert taszítja ki. A film végén az őslakos aktivista lány a körbe való belépést kínálja fel szimbolikusan, amikor a békepipát, melynek füstje kijelölte a kört, átnyújtja a bulldózer vezető férfinak. A kör és cirkularitás motívuma állatfajokat és (emberi) rasszokat, valamint ezek generációit köti össze, az azonosságot hangsúlyozza és a film különböző idősíkjaikat fűzi össze, csakúgy, mint ahogy azonos a teremtő Bölcs Öreg az aktivista lány nagypjával.

---

6 Paul Wells (2009) *Bestial Ambivalence* című könyvében az animált állatkarakterek négyosztatú tipológiáját állítja fel, és emellett érvel, hogy ezek az animált forma plazmatikuságát tükrözve folyamatos fluxusban vannak nemcsak egy-egy filmben, de egy-egy karakteren belül is; a rögzített, „köbe vessé” jelentéseket kérdőjelezi meg tehát ezzel a fogalommal.

## Sápadtarcúak

Azonosság, spiritualitás és bioszférikus egalitarianizmus a mélyökológiához kötik a filmet, a fehér ember gyarmatosító attitűdjének és gyakorlatainak kritikája viszont pont a posztkolonialista ökokritika gondolataival rokonítja. Utóbbi képviselői felismerték, hogy a gyarmatosítás korának birodalmi logikája és rasszizmusa él tovább ma is a környezetet pusztító gyakorlatokban (Huggan és Tifflin 2015; Clark 2019; Kochar és Khan 2021; Zandi és Barekat 2022; Monani 2024). Éppígy Gauder Áron filmje is összeköti a jelenben zajló pusztítást, amit az olajvezetékek lefektetése okoz, azzal, amit a gyarmatosítók aranyláza okozott évszázadokkal korábban, mert mindkettőt ugyanazok a motivációk hajtják, és ugyanaz az ideológia legitimálja. Ezt hangsúlyozza a karakterek látszólagos azonossága az ábrázolásban. A gyarmatosítás nemcsak társadalmi, de környezeti szinten is zajlott és zajlik, az ökológiai imperializmus fogalma azt a gyakorlatot takarja, amelynek során a behurcolt állatok és növények kiszorították a gyarmatosított területek őshonos fajait, úgy, ahogy az európaiak kiirtották és kiszorították az őslakosokat (Crosby 2004). A filmben a nyugati embert fehér embernek nevezik a szereplők, ami közösséget teremt nemcsak az állatok és navajók között az európaiakkal szemben, de minden elnyomott ember és állat között a kizsákmányolókkal szemben. A narratíva egyértelműen a nem fehér ember oldalára állítja a közönséget, és a nem fehér „mi”-vel szemben a másság tárgya ez esetben épp a domináns fehér ember. Ezt fokozza, hogy a filmben fontos szerepet kap a buldózer vezetője, aki a történet elején megtagadja a munkálatok megkezdését, és aki a végén átveszi a békepipát az aktivistáktól. A Saunders nevű karakter szintén a színes bőrű és a kiszolgáltatott munkásosztálybeli ember megtestesítője, akit a fehérgalléros és fehér bőrű főnöke kirúgással fenyeget. Saunders és a többi munkás a történet végén egyetértésben áll az őslakosok mellé, egyesülve a kizsákmányoló tőkésekkel szemben, igaz, ezt a motívumot a film nem bontja ki részletesebben, csak egy gesztussal sejteti. Kizsákmányoló és elnyomott szembeállítás, a természeti és társadalmi elnyomás rendszerszintű mintázatainak analógiája a filmet a társadalmi ökológia gondolataival is rokonítja. Val Plumwood (1993), akire a társadalmi ökológia és az ökofeminizmus képviselőjeként egyaránt tekinthetünk a gyarmatosító logika első lépésének a platóni racionális filozófiát tartja, amely megteremtette a domináns férfi ideáját. A *Kojotban* a nemi szerepek kiegyensúlyozottabbak: a teremtő férfi, de az őslakos aktivisták vezetője, a konfliktus feloldója és az olajvezeték építését irányító, parancsolgató szereplő is nő. Ugyanakkor ebben az írásában hívja fel Plumwood (1993: 43) a figyelmet azokra az egymást kölcsönösen megerősítő ellentétpárokra, amelyek a nyugati gondolkodás fogalmi kereteit meghatározzák, és amelyek között olyanokat találunk, mint ember és természet, civilizált és primitív (természetes), én és a másik, racionalitás és állatiasság. Ezek a történetileg kialakult dualitások arra szolgálnak, hogy a hatalmi elnyomás faji, nemi és osztályhoz köthető alakzatait semlegesnek, eleve adottnak és magától értetődőnek, ha úgy tetszik, természetesnek állítsák be. A *Kojotban* szembetűnő

fehér és nem-fehér ember szembeállítás: a film rendre előbbieket tételezi morálisan alantasnak, és utóbbit jónak. Ez a leegyszerűsítő dualizmus egyrészt legitimnek tekinthető a gyarmatosítás történelmi tapasztalatának tükrében és rendezői eszközként, másrészt akarva-akaratlanul megerősíti azt az etnografikus narratívát, ami a hatvan évvel korábbi népszerű „indiános” tematikájú ifjúsági regényeket jellemezte, és amit a rendező meg akart haladni.<sup>7</sup> Az eredetmítosz mint témaválasztás is ezt húzza alá, az őslakosok ruházata, külseje sem a személyiségüket hivatott kifejezni, hanem azt, hogy *mások* kulturális és etnikai értelemben is. Továbbá megtestesítői azoknak az erényeknek és jó tulajdonságoknak (pl. bátorság, becsületesség, őszinteség), amikkel szemben határozzák meg a gyarmatosító imperialistákat. Tovább erősítik a filmben ezt a szembeállítást az aktivista lány film végén elmondott szavai: „Nagypapa, azt hiszem, tudom, mit keresnek a fehérek, miért nem nyugszanak soha [...] Úgy gondolom, a helyüket keresik az élők nagy körében.” Ez az esszencializáló megközelítés az etnografikus reprezentáció velejárója, mivel szükségszerűen homogenizálja a megjelenített csoportot (Paryz 2023). Marek Paryz lengyel szerzők hidegháború alatt megjelent, „indián” tematikájú irodalmát vizsgálja, amelynek mennyisége ugrásszerűen megnőtt ebben az időszakban. A szerző megkülönbözteti egymástól az etnografikus, a történelmi, valamint a kaland-narratívák sémáit. Mindháromban közös, hogy a fehér embereket morálisan az észak-amerikai őslakosokhoz való viszonyuk alapján ítéli meg. A lengyel főszereplők rendre szimpatizálnak a hangsúlyosan másmilyen őslakosokkal, és a mindent látó, uraló tekintetet birtokló olvasó a „rassz”-alapú megosztottság megszokott kereteiből szemléli az eseményeket. Az észak-amerikai őslakosok inkább fokalizátorként, viszonyítási pontként funkcionálnak ebben a felállásban, akik a figyelmet egyes fehérek gyarlóságára és más fehérek kiválóságára irányítják. A *Kojot* megfordítja ezt a fokalizációt, és az őslakosokat állítja a középpontba, de a játékidő nagy részében etnografikus és történelmi narratívát visz. Az etnografikus ábrázolás az észak-amerikai gyarmatosítás bemutatásakor talán nehezen elkerülhető a történelmi tények tükrében, ennél problémásabb viszont az, hogy a filmnek mindössze a keretezése zajlik a jelenben, ami az észak-amerikai őslakosokat a távoli múltba, illetve egy mitikus világba utalja.

### Kié a föld melege?

A Plumwood által leírt négylépcsős gyarmatosítás második lépését a karteziánus filozófia dualisztikus felfogása teszi lehetővé azzal, hogy a gyarmatosítandó területet, mint a természethez tartozót, üresnek látja. Ebben benne foglaltatik a természet

---

<sup>7</sup> Egy interjúban (Borbély 2023) a rendező arra a kérdésre, hogy kinek ajánlaná a filmet, így felelt: „Én úgy szoktam mondani, hogy minden sápadtarcúnak. Az indiánoknak nem kell. Mindenkinek, akiknek az indiánokról a harci kiáltás és a fejdísz jut eszükbe, azoknak, akikben egy 60 évvel ezelőtti kép él.”

mássága, az, hogy az emberen kívül áll, és az is, hogy mint ilyen nem bír értékkel, nem is létezik, amíg az ember le nem igázza, munkára nem fogja, vagyis a saját hasznára nem tudja fordítani. Plumwood (1993: 44–55) szerint az eurocentrizmus és az antropocentrizmus a gyarmatosító logikában elválaszthatatlanok, hiszen a földet, amit „felfedeztek”, arra hivatkozva sajátították és használták ki a gyarmatosítók, hogy az üres, nem használja senki. Annak ellenére volt az önlegitimáció eszköze ez a hamis narratíva, hogy a gyarmatosítók tisztában voltak azzal, hogy ezeket a területeket őslakos népek lakják (Veracini 2010).

A természetnek ezt a semmibevételét a filmben jól érzékelteti az, ahogyan az építési kivitelezést vezető nő semmibe veszi a munkások aggályát azzal kapcsolatban, hogy hiányzik az építéshez a környezetvédelmi hatástanulmány. A *Kojot* teremtésmítosza szerint a tájnak minden elemét a Teremtő alkotta meg a vízből felhozott anyagból. Nemcsak az élővilágnak, hanem mindennek a Földön közös materiális eredője van tehát. Ebből az anyagból lett a hegy, amely szó szerint és átvitt értelemben is kimagaslik a környezetéből, itt lakik a Teremtő Bölcs Öreg, amíg ébren van, itt köti meg az elszabaduló villámot, ide fekszik le és ennek a földjéből kel ki, amikor újra alászáll rendet teremteni a Földön. Az isteni lakhely az ember számára nem elérhető, a gyarmatosítók elől ide menekülnek az észak-amerikai őslakosok a 15. században, de most épp ezt a szent helyet fenyegeti az olajvezeték építése. Ez a hely azonban a városi beruházók szemszögéből nézve csak egy leküzdendő kellemetlenséget jelent csupán, éppúgy nem létezik, mint az élet minden formája, ami rajta és benne él, amit a kivitelező cég vezetője így fogalmaz meg telefonnal a kezében: „Itt, itt [vagyok] a világ végén.” A világ vége egyet jelent az életen kívüliséggel, a civilizáció végével, a *mássággal*. A modernitáskritika olyan kihagyhatatlan és némileg elcsépelet motívumai, mint az autó és a mobiltelefon a környezettől, vagyis az őket fizikai értelemben szó szerint körülvevő materiális valóságtól távolítja el a beruházókat, akik nem veszik észre a hegyet, mert a telefonjuk képernyőjén nézik a térképet. A civilizáción kívül eső hegyen és az észak-amerikai őslakosokon kívül nem ad meg közelebbi támpontot a történet helyét és idejét illetően a film, amelynek spirituális jellege egyfajta téren és időn kívüli, örök érvényű üzenetet szeretne közvetíteni.

Szimbolikus az is, hogy a nem létezőnek, üresnek tekintett természetet a lefektetett olajvezeték mentén szó szerint kiürítették, vagyis megsemmisítették a beruházók. Ezzel a sík, kopár, barna pusztasággal áll éles kontrasztban a zölden magasodó hegy, amelyen az őslakosok élnek. A természet *tabula rasá*jához azonban hozzátartoznak az ott élő természeti népek is, akik a beruházó szemében szintén nem léteznek. „Milyen indiánok?”, kérdezi, majd elfordul telefonálni. A hatástanulmány hiánya és az „indiánok” élőhelye nem akadályozhatja a munkát, a föld munkára fogását, mert, mint mondja, „majd megérkezik [a hatástanulmány], addig is haladnunk kell”. A haladás eszméje, amely a lineáris és végtelen fejlődésbe vetett hiten nyugszik, a kapitalista gazdasági rendszer alapja és a zöld kritika legfőbb célpontja. A fejlődés nyugati ideológiájának megkérdőjelezése és alternatívák keresése a posztkolonialista ökokritikának

is a kiindulópontja. A fejlődés gyakran csak neokolonializmus áruhában, ideológiája a felvilágosodás korából maradt ránk; a fogalma a második világháborút követően a nyugati országok arra használták, hogy ezzel propagálják a harmadik világbeli országok beilleszkedését a kapitalista gazdasági rendszerbe (Huggan és Tiffin 2015). A posztkolonialista ökokritika fontos eleme a vérvonal kérdése a természeti erőforrásokkal való rendelkezéssel kapcsolatban. Kié a föld? Azé, aki megműveli, vagy azé, akinek van hatalma birtokba venni? A filmben az ökológiai önrendelkezés kérdésére adott csattanós választ az Első Ember fogalmazza meg, amikor azt mondja a brit hadvezetőnek, hogy nem adhatja át a földet, hisz a föld melegét nem lehet átadni. Vagyis az ökoszisztéma olyan elemei, mint a föld, nem képezhetik tulajdonát senkinek, hiszen a materiális elemek kölcsönösen függenek olyan immateriális elemektől, mint a napfény, a tiszta levegő, és más materiális elemektől, mint a víz vagy a széllel szálló virágpor. Ez az ökológiai természetfelfogás lényege is, vagyis hogy a természet elemei nem vizsgálhatóak önmagukban, hiszen disszipatív struktúrákként csak viszonyok hálójában határozhatóak meg, amelyek kölcsönös egymásrautaltságon alapulnak (Soper 1995). Ezen a ponton rövid kitérőt kell tennünk, ugyanis az, hogy „a föld melegét nem lehet eladni és megvenni”, egy oktatásban és tömegkultúrában is sokat idézett szöveg a '70-es évek vége óta Európában és az USA-ban egyaránt (Kaiser 1987). A mondatot egy bizonyos Seattle nevű törzsfőnöknek tulajdonítják, aki valóban létezett, a *suquamish* és *duvamis* őslakosok vezetője volt a 19. század elején. Seattle város máig őrzi a nevét, két beszédének hitelessége azonban megkérdőjelezhető. Ezek 1885-ben a Point Elliot-egyezség során hangzottak el, amikor az őslakos területeik egy részét átadta, egy részét pedig rezervátummá nyilvánították. Kaiser (1987) munkájában a szövegek különböző verzióit kutatva kijelenti, hogy azoknak sokféle verzióját adták ki, és egyik sem hiteles. A legtöbbet idézett verzió Ted Perry 1972-es *Home* című filmjéből származik, amelybe a forgatókönyvíró és baptista szerzetesek is beledolgoztak részeket. A szövegek autentikusságáról szóló viták nem pusztán a történészek számára bírnak jelentőséggel, bizonyos részleteinek továbbélése a populáris kultúrában felveti a posztkolonialis elméletek kulturális kannibalizmussal kapcsolatos aggályait is. Donna Haraway írásában (1989) ezzel a kifejezéssel illeti a Nyugatnak azokat a gyakorlatait, amelyekkel a saját éppen aktuális érdekeinek, világlátásának, ideológiájának megfelelően keretezik újra és használják fel más kultúrák más céllal keletkezett elemeit. Erre jó példa az is, ahogy a modern, nyugati környezetvédő mozgalmak felhasználták és újrakonstruálták az „indián” törzsfőnököt és a neki tulajdonított, átalakított beszédet. Gauder Áron ötven évvel Perry filmje után újrahasznosítja a beszédet, ami nemcsak azt jelzi, hogy az ökológiai üzenetek populáris kultúrabeli megfogalmazásainak toposzává erősödött ez az idézet, függetlenül attól, hogy autentikus vagy sem, hanem azt is, hogy tradicionális és modern szembeállítás, a nyugati ember romantikus nosztalgiaja továbbra is kivetíti a természettel harmóniában élő ember képét más kultúrákba. A projektálásnak ez a logikája a gyarmati büntudatról

és az *othering*ről<sup>8</sup> éppúgy árulkodik, mint arról, hogy továbbra sem tudta saját „zöld” mítoszt és ideálját megteremteni és önmaga elé példaként állítani.

### „Indiánok” Kelet-Európában

Megkerülhetetlen kérdés, hogy egy európai, teljes egészében magyar gyártású film miért az észak-amerikai őslakosok teremtésmítoszában és jelenkori kizsákmányolt, fenyegetett helyzetén keresztül fogalmazza meg környezetvédelmi üzeneteit. Az ökokritika negyedik hullámában hangsúlyos szerepet kapott az őshonos (*indigenous*) tudás ember és természet békés és fenntartható viszonyáról és ennek gyakorlati alkalmazása a jelenben. Legalább ennyire hangsúlyos eleme ennek a gondolatnak azonban a lokalitás, a másság, a különbség hangsúlyozása is, vagyis a globális narratívák elutasítása, amit elsődlegesen a Nyugat-centrikus, de magukat univerzálisnak tételező megközelítések kritikája indukált. A posztkolonialista környezetelmélet (*postcolonial environmentalism*) óva int ugyanakkor attól is, hogy a Globális Dél vagy az őslakosok történeteit és tudását kontextusukból kiragadva globális érvényűvé növezzük és univerzálissá tegyünk (Adamson 2014; DeLoughrey 2014; DeLoughrey, Didur és Carrigan, 2015; Monani 2024). A jelenség, amit Larry Lohmann (1993) zöld orientalizmusnak nevezett, a nyugati ember a mesés, spirituális, a természettel harmóniában élő Keletről alkotott konstrukcióját jelöli, aminek kedvelt topozsa az „ökoindián”. Ez a framing a nyugati környezetvédők fantáziájának kivetülése, és éppúgy hozzájárul a leegyszerűsítő kulturális sztereotípiák és az azokhoz kapcsolódó elnyomó társadalmi gyakorlatok fenntartásához, mint az orientalizmus más formái. Ramchandra Guha posztkolonialista elméletalkotó esszéjében (1989) a mélyökológiát vádolja azzal, hogy nemcsak nem veszi figyelembe a környezetpusztítás okai között a legmeghatározóbbat, a társadalmi egyenlőtlenségeket, de orientalista felfogása miatt minden keleti filozófiát összemoss és szükségszerűen biocentrikusnak és spirituálisnak állít be. A zöld orientalizmus elkerülése azonban nem jelenti azt, hogy a nyugati emberek nem mesélhetik el más népek, így akár a Globális Délhez tartozók történeteit (Lohmann 1993). A problémát inkább az újrameselés mikéntje, keretezése és a történetek globális és univerzális igazságának hangoztatása jelenti, amely nem képes elengedni azt a képet, hogy az őslakos legyen elmaradott, tradicionális életformája pedig ugyanúgy nézzen ki és ugyanúgy álljon harmóniában a természettel, mint

---

8 Másként kezelés, a másság keresése és konstruálása, amit az angol nyelvű szakirodalom zömében a domináns, hatalmi pozícióban lévő társadalmi csoportoknak az elnyomott, marginalizált, kisebbségben lévő, Globális Délhez tartozó társadalmi csoportokkal szembeni viszonyára alkalmaz. Ennek a leereszkedő hozzáállásnak, amely a másokra elmaradottként tekint, nyújtja történeti elemzését Edward Said (1978) Ázsia és Észak-Afrika kapcsán, Valentin-Yves Mudimbe (1988) pedig Afrika egésze vonatkozásában.

évszázadokkal ezelőtt. A *Kojot* üzenete erősen univerzalizáló, a teremtésmítosz üzenetét ma és mindenkor érvényesnek tartja, és a cselekmény nagy részében a hagyományos „ökoindián” képét tárja közönsége elé. Ugyanakkor a jelenben játszódó részek, amelyek a történetet keretezik, egészen más képet mutatnak. Ebben az aktivista őslakos lány egyszerre kínálja a szimbolikus békepipát a destruktoroknak, terepjárót vezet, mai öltözéket visel, és aktivista mozgalmat szervez, amelyben fehér emberek is részt vesznek. A teremtésmítosz újramesélésén aligha lehet számonkérni az autentikusságot, hiszen a hitelesség és érintettség tisztelete kiemelt jelentőséggel bírt az alkotási folyamatban. Számos észak-amerikai őslakos alkotó vett részt a filmgyártás különböző fázisaiban, kezdve a film konzulens szakértőjével.

Az autentikusság kérdésénél érdekesebb, hogy Gauder kelet-európaiként miért egy ennyire távoli kultúrához nyúl? Miért nem tett kísérletet arra, hogy európai vagy magyar hagyományos tudással hozza kapcsolatba a közönséget? A személyes okoknál célravezetőbb egyfel hátrébb lépve megvizsgálni a kérdést, amihez egy rövid történeti kitérőt érdemes tenni. Ginelli Zoltán (2024) az „indián” kultúra magyarországi appropriációjának történetét feltárva rámutat arra, hogy a több mint kétszáz éves múltra visszatekintő „indiánkultusz” – a hazafias nacionalizmustól az antikommunista ellenálláson át a spiritualizmusig – milyen különböző önmeghatározások és politikai pozíciók kialakításában játszott közre. Az első világháborút követően a Nyugathoz tartozás, a szövetségkeresés eszköze volt, amire Ginelli (2024: 120–121) Teleki Pál „indián” fejdíszének példáját hozza fel, amit az amerikai cserkészektől kapott 1933-ban, amikor tiszteletbeli törzsfőnökké választották. Ez az amerikai kapcsolatok erősítésében érdekelt magyar külpolitika számára egy kedvező szimbolikus gesztus volt, és ennek megfelelően kommunikálták. Az 50-es években fordított helyzet állt elő: még Karl May könyveit és a cserkészeket is betiltották szovjet nyomásra az országban, de az 1960-as években lazult a szabályozás, és számos „indiános” ifjúsági regény jelent meg magyar szerzőktől is, amelyek szabadságkereső és ellenálló jellegét gyakran nem néztek jó szemmel a rendszer. Magyarország nem volt egyedülálló ebben, Németország és Lengyelország példája is hasonló. Paryz (2023: 156) megjegyzi, hogy a lengyel cenzorok éppenséggel kedvelték az „indián” regényeket a közös tulajdon visszatérő motívuma miatt. Ugyanakkor a szerző szerint az olvasók nem e miatt az ideológiai töltet miatt olvasták ezeket, hanem mert segítségükkel kiszakadhattak a valóságból. Lengyelországban a nacionalizmus, a hazafiasság az „indiánkultusz” álcája mögé bújt a 70-es évek második felében megjelent történelmi „indián” regényekben, amelyek a lengyelek és az észak-amerikai őslakosok rokonságát hangsúlyozzák: szabadságszeretüket, elnyomott, áldozat és marginalizált voltukat (Paryz 2023). A keleti blokkban a saját nyelven írt „indiános” kultúrát némileg a kényszer szülte, az NDK-ban például a nyugati „indiános” filmek terjesztése akadályokba ütközött, ezért kellett saját változatot készíteni (Lutz 2020). Ezek a keleti „indián” filmek viszont megfordították a hagyományos hollywoodi narratívát, amiben a cowboyok voltak a jók, és az őslakosok a rosszak, hiszen mindig az őslakosok morális felsőbbrendűségét hirdették.

Az 1960-as évektől az „indián játékok” is új erőre kaptak Magyarországon, 1961-ben megalakult Cseh Tamás vezetésével a bakonyi „indiánok törzse”. Ennek tagja lett 1992-ben Gauder Áron is. A bakonyi csoport még az „indiános” szubkultúrán belül is egyfajta alternatívát képviselt, hiszen a korábban Baktay Ervin vezetésével megalakult dunakanyari „indián törzstől” függetlenül jött létre.<sup>9</sup> Ahogy Ginelli (2024) megjegyzi, a Cseh Tamás-féle csoportosulás rendszerkritikája nemcsak a kommunizmust, hanem a kapitalizmust is érintette, eszképzimusa és alternatív világa pedig inkább a hippi kultúrára emlékeztetett, míg a dunakanyari „indiánoknál” erősebb volt a hazafias motívum. Látható tehát, hogy történetileg nagyon különböző ideológiák mögé szuszakolták be az észak-amerikai őslakos kultúra feldolgozásait és az ezekkel való azonosulást (Kelet-)Európában. Hartman Lutz (2020) német példán mutatja be, hogy az őslakos kultúra appropriációja a Weimari Köztársaságban, a nácizmus korában és a hidegháborús megosztottságban is fontos szerepet töltött be. A németek rajongását az észak-amerikai őslakos kultúra iránt az *Indianthusiasm*<sup>10</sup> fogalommal érzékelteti, amely nagyon is eltérő projekciók és gyakorlatok sorát írja le, amit a történelmi kontextus és a politikai-ideológiai motivációk alakítottak. A németek indiánokhoz fűződő viszonyának jóval gazdagabb a szakirodalma, mint a kelet-európaiaké, ami tükrözi a hatalmi erőviszonyokat a tudomány Nyugat-centrikus világában, ugyanakkor érdekes párhuzam, hogy sem a magyaroknak, sem a németeknek nem voltak tengerentúli gyarmatai, így mindkettő az „ártatlanabb” fehérséget vindikálja magának az észak-amerikai őslakosokhoz való viszonyában. A félperiféria „indiánja” egyszerre tükrözi a Nyugathoz tartozás vágyát, átszínezve annak az észak-amerikai őslakosokról kialakított, gyarmatosításból fakadó képét, és a Nyugattól való elhatárolódást, mert a kelet-európaiként megélt kirekesztettség és marginalizáltság empatiszabbá teszi az elnyomott észak-amerikai őslakosok iránt. A látszólag empatiszabb hozzáállás azonban alig leplezi a gyarmatosítás vágyát, és megtartja a rasszok közötti választóvonalra és hierarchiára épülő attitűdöt (Ginelli 2024; Lutz 2020). Cseh Tamás és követői „az indiánokat” (Cseh Tamás Archívum, é. n.). Hatott tehát a regények és filmek nyomán az észak-amerikai őslakosokról kialakult kép. A témánk szempontjából fontos, hogy az őslakosok szabadságszeretete és bátorsága, ha úgy tetszik, ellenálló karaktere mellett a természethez való viszonyuk tette őket a kíváncsiság tárgyává. Ezek a vonások persze esszencializálók és a nyugati ember projekciói, amelyek homogenizálják az amerikai őslakosokat, de funkciójukat tekintve a modern társadalomtól való elfordulást és a természethez való visszatérést voltak hivatottak katalizálni. A regresszió, az idealizált állapothoz való visszatérés vágya nem idegen a környezetvédő diskurzusokban.

---

9 Baktay Ervin 1931-től „indián” táborokat szervezett, sőt megalapította az első magyarországi „indián törzset” is, amelynek – Heverő Bölény néven – ő volt a törzsfőnöke.

10 Az indian és az enthusiasm (‘rajongás, lelkesedés’) szavak ötvözése által kialakított fogalom.

Gauder filmjével kétségkívül tovább erősíti a fehér ember „ökoindián”-mítoszát, ugyanakkor a kortárs problémákba ágyazott kerettörténettel aktualizálja és némiképp felül is írja azt. Az „indián” tematika választása, mint említettem, személyes szálakhoz is kötődik. A Cseh Tamás által 1961-től újraindított „indián” táborokhoz köthető, melyek évtizedek óta meghatározóak voltak a rendező életében. Ez azonban nem magyarázza kellő mélységben a döntést, amit igazán az kontextualizál, ha tekintetbe vesszük a populáris kultúra ilyen témájú műveinek európai piacon tett 20. századi hódítását. A Karl May-könyvek, a winnetou-s és a „cowboy-indián” tematikára épülő játékok, képregények, könyvek, valamint zömében Észak-Amerikából eredő rajzfilmek miatt – gondoljunk csak Lucky Luke-ra, a Playmobilra vagy a *Tesz-vesz város* idevonatkozó részeire – a legtöbb európai gyerek felnövésében megkerülhetetlen volt az „indiánosdi”. Annyi bizonyos, hogy a film körültekintően járt el az őslakos mítoszok parafrázisakor, és az újrakeretezés során áttemeli az „ökoindián”-képet egy kortárs kontextusba, elismerve a változásokat. Ugyanakkor a globális tömegkultúrába könnyen beilleszthető „indián”-mítosz választásával a rendező hátat fordít annak a lehetőségnek, hogy egy saját, (kelet-)európai lokális választ adjon az ökológiai válság kortárs valóságára. Ami azért is érdekes, mert a korábbi egész estés filmje, a *Nyócker!* (2005) – amely 2005-ben a legjobb európai animációs filmnek járó díjat nyerte el Annecyban – a 2000-es évek eleji Budapest etnikailag sokszínű VIII. kerületének túpontos és humoros társadalmi szatírája volt.

A Kelet–Nyugat, fekete–fehér dichotómiáját sugalló kép egyszerre végletekig leegyszerűsítő, másrészt kártékony is, hiszen pont azokat az egyenlőtlen viszonyokat szilárdítja meg, amikkel szemben megfogalmazódik. Normatív kérdésekre nem feladata a választ megadni ennek az értekezésnek, mivel Hageman (2013) nyomán magam is úgy vélem, hogy a kulturális jelenségek ökokritikai nézőpontú elemzésekor az értéktétele megfogalmazása nem ad hozzá az elemzéshez, melynek célja sokkal inkább felmutatni a *status quót*, mintsem egyes alkotásokon és alkotókon számonkérni egy vágyott, tökéletes ökológiai üzenet, Hageman kifejezésével a mechanikus zöld (*clockwork green*) mediálását. A film tehát inkább tekinthető kora termékének, mint egyedi alkotói döntések sorozatának, és ekként lenyomata a különböző modern környezetvédő mozgalmak (mélyökológia, társadalmi ökológia, posztkolonialista környezetvédelem stb.) helyenként egymással ellentétes üzeneteinek, valamint magán viseli az 1960-as évektől a ’90-es évekig meghatározó, Nyugat által gyerekszerűen hangszerelt és torzított „indián” kultúra képének hatásait, amelynek rendezője ennek a kulturális elithez tartozó leágazásán szocializálódott, és ennek megfelelően képes azt reflexíven újragondolni. Az alkotás tünete annak, hogy a kelet-európai zöld gondolatnak nincsenek olyan lokális megfogalmazásai, amelyeket a populáris kultúra könnyen tárgyául választhat, valamint jelzi a kortárs környezetvédők kétségbeesését, akik a megoldást egy radikális társadalmi-gazdasági változásban látják, amelyhez számukra egy idealizált, nosztalgikus törzsi együttélési forma képe nyújt fogódzót. A helyi zöld narratívával egyelőre csak a magyar–szlovák koprodukcióban megvalósult *Műanyag égbolt* című animációs film (2023) kísérletezett, amelynek posztapokaliptikus víziójában

kimondottan hangsúlyos, megnevezett és vizuális jelölőkkel is jól felismerhetővé tett helyszín Budapest és Miskolc. Az ökodisztópia rendezőinek ezzel kimondott célja volt testközelbe hozni a tisztító környezeti válság fenyegetését (Kovács és Horváth 2023).

Az eddigiek fényében érdekes összehasonlítani a *Kojotot* a *Farkasok népével*; ennek a tematikus és gyártásbeli közös vonások szolgáltatnak alapot. Mindkét film a 2020-as években készült, kis, európai stúdióban, és mindkettőt rendezője olyan művész, aki nem először készít egész estés animációs filmet. Közös az animációkban továbbá az explicit környezetvédő tartalom és a múltba tekintő cselekmény, amely mítoszokat, legendákat is feldolgoz.

### *Farkasok népe*

Az ír Cartoon Saloon nemcsak a kelta trilógia darabjaiban reflektál ökológiailag progresszív üzeneteket, hanem alkalmazott munkáiban is, például a vegán életmódot népszerűsítő *There's a Monster in my Kitchen* (2020) című, a Greenpeace UK számára készült animációjában is. A nyugat-európai stúdió a *Farkasok népét* egy luxemburgi és egy francia független stúdióval közösen valósította meg, amely az affinitív transznacionalizmus<sup>11</sup> példája az animációs gyártásban, és lehetővé teszi a hollywoodi mainstreamtől eltérő technikai és tematikai szabadságot is. Az ír–luxemburgi gyártású, 21. századi animációs trilógia utolsó darabja azt példázza, hogy a nem emberi és hibrid lények morfolódó plazmatikussága és antropomorfizmusuk oszcilláló jelentése hogyan közvetíti hatékonyan az ember és a természet közötti kölcsönös függőséget.

Az 1600-as évek közepén játszódó történetben hangsúlyos szerepet kapnak a gyarmatosító angolok és az írek közötti társadalmi és kulturális feszültségek. Az angol uralkodó „Lord Protector”, aki kimondatlanul bár, de Oliver Cromwell alakját idézi meg, egy megközelíthetetlen, autokratikus vezető, aki azért érkezik Kilkenny városába, hogy vezetésével a környező erdőkből fát termeljenek ki. Az erdőben élő rettegett farkasfalka azonban ennek útjában áll, ezért mindenáron meg akarják tőlük tisztítani az erdőt az angolok. Egyes őslakosok szerint ezzel egy régi egyezséget rúgnak fel, amelyet Szent Patrik kötött a farkasokkal a békés egymás mellett élésről, aminek záloga a területi határok kölcsönös tiszteletben tartása. Az angol vadászok vezetője lányának, a talpraesett Robynnak el kell játszania apja és a külvilág előtt a hagyományosan nőikkel asszociált háztartáshoz és gondoskodáshoz köthető szerepeket, és titkolnia kell, hogy ijáskodni, célba löni, solymászni és kalandozni szeret. Egy titkos útja során összebarátkozik a közeli erdő farkasfalkájának vezetőjével, az alakváltó Mebh nevű kislánnyal, majd egy farkaskarmolást követően maga is hibrid állatemberré alakul. A kalandos történetben végül ketten együtt fáradoznak azon, hogy jobb belátásra bírják az embereket, és megmentésük az erdőt és a benne élő falkát.

---

11 Mette Hjort (2010) transznacionális filmes együttműködéseketszerező tipológiája alapján, aki az etnikai, nyelvi, kulturális vagy akár földrajzi közelség alapján együttműködő országok filmes koprodukciónak sorolja ebbe a kategóriába.

A kétdimenziós, digitális rajzanimáció stílárú szempontból a Tomm Moore által jegyzett kelta trilógia legkiforrottabb darabja. A látványvilágra jellemző a kidolgozottság és a limitált stílus közötti váltakozás, a kereső vonalak és vonalakon túlfutó színek, a perspektívák váltogatása akár egy képen belül, a finom-organikus kimunkáltság és plazmatikusság a természeti tér és a metamorfózisok ábrázolásakor. Animációs formanyelvében a plazmatikusságot, a metamorfózist, az animálódó teret és az antropomorfizmust is használja. Ezek közül a legmeghatározóbb az antropomorfizmus, amely mindkét főszereplő karakter sajátja, de a film többi állatkaraktere is így reprezentálódik.

Wells (2009) animált állatkarakterek kapcsán felállított négyosztatú modelljének szintjei jól megfigyelhetők a farkasok példáján keresztül. A tisztán állati („*pure animal*”) szint, amely csak az állatok biológiai értelemben vett tulajdonságait jelöli, a farkasfalkára illik, amikor eleinte ragadozók módjára, fogukat csattogatva vadul üldözik Robynt. A farkasfalka egy entitásként jelenik meg, az egyes tagok nem érzékelhetők individuusként, nincs személyiségük, egy erőt képviselnek, közös szándékkal és céllal lépnek fel, külsejük megegyezik, stilizált külalakjuk és mozgásuk is közelebb áll a valódi farkasokéhoz, mint a főszereplők megjelenítése farkasokként. Az emberaspiráns („*aspirational human*”) kategóriát is képviseli ugyanakkor a falka, hiszen Mebh parancsának szelíden engedelmeskednek, vagyis taníthatóak, irányíthatóak, képesek egy külső akaratra engedelmeskedni, ami a természetbeli farkasfarkakra ebben a szélsőséges formában biztosan nem igaz. Főleg, hogy vadászösztönüket is képesek szabályozni és elnyomni, ha a falkavezér ember alakban erre inti őket. Az emberaspiráns kategóriáját Wells azokra az antropomorf állatjegyekere alkalmazza, amelyek az emberi nem előnyös tulajdonságait domborítják ki. A farkasfalka az emberaspiráns és a tiszta állat kategóriák között ingázik a wellsi modellel összhangban, amelynek fontos eleme, hogy az antropomorfizmus ezen kategóriái nem statikus besorolásnak szolgálnak alapot, hanem folyamatos fluxusban vannak, és egy szövegen (filmen) belül, sőt egy adott karakteren belül is többször váltakoz(hat)nak. Ez azonban nem okoz értelmezéssel zavar, a karakterek rezonálása a különböző jelentések között nem jelent problémát a befogadóban, mert az animáció képi konstruáltsága révén eleve eltávolítja a realitás elvárásától a percepciót. Az emberi nem kritikáját („*critical human*”), ami a Wells-féle taxonómia harmadik eleme, adja a filmben maga a metamorfózis, amelynek során Mebh és később Robyn is farkassá tud válni. Farkas alakban kiélesedik a szaglásuk, felgyorsul és szofisztikáltabb lesz a mozgásuk, és képesek lesznek felfedezni az erdő olyan titkos csodáit, amit hétköznapi emberként rejtve maradna előlük.

12 Ennek a szakasznak a korábbi verziója megjelent az *Ütközéspontok XI. A Doktoranduszok Országos Szövetsége Filozófiatudományi Osztály konferenciájának kötete* című kiadványban (Budapest: Doktoranduszok Országos Szövetsége, Filozófiatudományi Osztály, 2025, 174–192., szerk. Nemes Márk).

Ezt hangsúlyozza az animált tér is: nemcsak a farkasok érzékei lesznek élesebbek, hanem az erdő maga is feltárukozik az állatok előtt. Az ember alakban szűrős, áthatolhatatlan bozótos barátságos cserjéssé alakul, mely kettényílik a bundások előtt. Ez a feltárukozás az ágencyával bíró, rezonáló tér esetének tekinthető, amely ha nem is alakítja át fundamentálisan a cselekményt, mégis hatással van rá, amennyiben Mebh és Robyn barátságának alapélménye lesz a „nyitott erdő” felfedezése. Farkasokként a lányok megértik más állatok nyelvét, pl. Robyn állatsegítő karakterének, Merlinnek, a sólyomnak és a többi farkasnak a kommunikációját. A film tehát metaforikusan azt az állítást fogalmazza meg, hogy ahhoz, hogy megértsük és tiszteletben tartsuk az állatokat, empatikusan kell azonosulnunk velük. Az ily módon meganimált állatok rímelnek a Cubitt (2005) által leírt zoomorfikus introjekcióra, illetve a Claire Parkinson (2020) által elemzett szituatív antropomorfizmusok közül az empatikus helyzetre. Mindkét fogalom szubsztanciálisan pozitív antropomorfizmust jelöl, vagyis nem pusztán állat és ember különbözőségét hangsúlyozza, hanem egy beleélésen alapuló azonosulást, átlényegülést a másik fajhoz tartozókkal. Ez aláhúzza a parkinsoni gondolatot, miszerint az antropomorfizmus hatalmi viszonyok lenyomata, ami itt egy empatikus kapcsolódáson alapul, ennek azonban nem az antropomorfizmus pusztá alkalmazása, hanem kontextusának milyensége a záloga. Az azonosulás igénye másokkal, akár más fajok egyedeivel vagy természeti képződményekkel, az Arne Naess-i mélyökológia filozófiájának is központi eleme. Az állat–ember, ember–állat átalakulások itt is spirituális szintre emelik a történetet, akárcsak a *Kojot négy lelke*ben. A néző szemé láttára, fokozatosan végbemenő metamorfózis fajok határait lépi át, a levegőben zajlik, és légiesen könnyű, elillanó aranyszínű vonalakkal rajzolódik ki, erősítve a nem evilági hatást. A metamorfózis itt csodát jelöl, amelyben csak a kiválasztottak részeseülhetnek, jelen esetben a két gyermek karakter. Kiválasztottságukkal egyfelől kívül rekednek az emberek társadalmán, másfelől mediátorokként funkcionálnak emberek és állatok között. Környezetük számára szubverzívnek ható, empátián alapuló nézeteiket azonban hiába próbálják meg közvetíteni az emberek felé, jórészt süket fülekre találnak. A határok közti közvetítés nehézségét és kudarcát szimbolizálja Mebh anyjának halála, akin Robyn apjának nyila ejt halálos sebet. A mágikus, láthatatlan erők és érzéki stimulusok vizualizációjával a film élő és élettelen, valóságos és képzeletbeli, materiális és immateriális határait is átlépi, amit a metamorfózis eszközével tud megjeleníteni.

Wells (2009) negyedik kategóriája a hibrid állatemberé („*hybrid humanimity*”), amelyen olyan közös fogalmi kereteket, rendszerszintű párhuzamokat ért, amelyek az emberek és az állatok közti hasonlóságokra, analógiákra mutatnak rá. Ez a *Farkasok népében* is felfedezhető kategória szimbolikus, metaforikus szinten lép működésbe, és épp a faji demarkációk kölcsönös hangsúlyozásában érhető tetten, ami mind a farkasok, mind az emberek számára fontos. Mebh éppúgy gyanakodva és ellenszenvvel méregeti eleinte Robynt és általában az embereket a másságuk miatt, mint ahogy az emberek is a másság objektumaiként kezelik az erdőt és annak farkasait. Jól

szimbolizálja ezt, hogy Mebh Robynt a Városi becenévvel illeti. Az oppozíciók, mint a fogalmi gondolkodást és az attitűdöt meghatározó alapvetések, a film narratívája értelmében állatokra és emberekre egyaránt jellemzőek. A társadalom és a farka szervezőelvei is hasonlóak, mindkét esetben van vezető karakter, és vannak követők. A falusi tömeg és a farkasfalka ábrázolásában analóg a homogenitás hangsúlyozása, az egyforma méretű, színű alakú emberek, illetve farkasok csoportja ráadásul együtt is mozog. Amikor a farka tagjai, meghallván a farkavezér hívóhangját, együtt száguldanak az erdőben, szinte egy állattá olvadnak össze, mozgásuk fluid és dinamikus. Az embertömegek mozgása nem ilyen esztétizáló, de az őket mozgató félelmek és agresszió őket is egyé kovácsolják. Lényeges különbség ugyanakkor, hogy a farkavezér egy nő, akinek távollétében a lánya veszi át ezt a szerepet, míg az embereknél egy angol férfi. A matriarchális berendezkedés felvetése jól illeszkedik a film erős feminista állásfoglalásához. Az ökofeminizmus üzenetével összhangban a *Farkasok népében* a főszereplő lányokat ugyanúgy elnyomja, dominálja és sarokba szorítja a férfiak vezette társadalom, mint ahogy a farkasokat az emberek. A bináris oppozíciók meghatározzák a film narratív struktúráját, és nemcsak az állat–ember kettősségben ragadhatóak meg, hanem a város–vidék, férfi–nő, protestáns–katolikus, barbár–civilizált, hagyományos–progresszív ellentétpárokban is. Ezek az ellentétpárok akár Val Plumwood (1993) már említett szövegéből is származhatnának, aki szerint az ilyen és ehhez hasonló dichotómiák felszámolása az ökokritika egyik legfontosabb célkitűzése. Ezek az egymást kölcsönösen erősítő és fenntartó kettősségek megalapozzák a nyugati gondolkodást, és meghatározzák a materiális rendszerekhez való viszonyunkat.

Robynnak titokban kell tartania, hogy íjászkodik, a Lord Protector és apja utasítása értelmében nem szabad elhagynia a város falait, főként kell viselnie, és háztartási munkákat szabad csak végeznie. Amikor Robyn nem engedi az apjának, hogy lelője a ketrecbe zárt farkasanyát, az apja így szól: „Úgy félek! Félek, hogy egy napon téged is ketrecbe zárnak”, mire Robyn azt feleli, hogy „de már most is egy ketrecben vagyok”. A ketrecek, a falak és a zsilipek fontos szimbolikus motívumai a filmnek, ezek a materiális választóvonalak húzzák meg a határt erdő és város, ember és állat, vad és barbár, félelmetes és otthonos között. A gyerekeknek és pláne a lányoknak nem szabad elhagyni a város több méter magas falait, amit a film rendre felülnézetből mutat, akkor is, ha ez kettős perspektíva alkalmazását jelenti egy képen belül. Ezzel, valamint a fallal körülvevett élettér természetellenes geometrikus formájával hangsúlyozza Moore képileg a szimbolikus és materiális körbezártságot. A határokat erősítik a stiláris különbségek is. A fallal körülvevett város házai és lakói szögletesebbek, körvonalai a fametszetek vaskos fekete vonalaira emlékeztetnek, ami egyfelől egy 17. században bevett grafikai eljárást idéz meg, másfelől zordabb és merevebb, mint a falon kívüli erdő körvonalai. A várost uraló angol katonák, akik a városfal zsilipeit kezelik, tehát beengednek és kirekesztenek, teljesen uniform módon jelennek meg, talpig vértben, tekintetük rejtve marad sisakrostélyuk szűk rése mögött, kontúrjaik vastagok, míg a városlakó írek szakadtabbak és kerekdedebbek. Az erdőben az ősz színeinek akvarelljei dominálnak, narancssárgák, sárgák és zöldek, szemben a város fakó szürkességével

és sötét árnyaival, a falon túli természet jeleneteinél pedig a vonalvezetés sokkal íveltebb, gyakran kacskaringós, Mebhet és anyját, valamint a farkasfalka mint entitás képi reprezentációját is a fluid lekerekítettség határozza meg. Robyn, aki főhősként város és természet között próbál közvetíteni, eleinte maga is farkasvadász akar lenni, és ennek megfelelően szögletesebb körvonalú, majd ahogyan megnyílik a farkasok felé, úgy lágyulnak karakterének vonásai, halványulnak és ívelődnek a kontúrjai. A vonalvezetés tehát stiláris analógiája a film központi metaforáinak. A ketrecebe kerülnek nemcsak a vadállatok, de a lázadó személyek is. A falu népének homogenitását egy karakter töri meg szubsztanciálisan, egy birkapásztor, akit a film elején, amikor megharapja egy farkas, Mebh és anyja gyógyít meg. Ez a pásztor fennen hirdeti a Lord Protectorral szembeni megvetését, és ő az ír őslakostudás közvetítője a történetben. A férfi cinkos barátságot köt Robynnal, megosztja vele a tudását a gyógyítani képes farkasemberekről („*wolfwalkers*”). Ő az, aki hisz Szent Patrikkal kötött alkuban, miszerint, ha nem bántjuk az erdőt, a farkasok sem bántják az embert. A férfi így a hagyományos ír, katolikus tudást testesíti meg, amiért az angol katonák rögtön a film elején foglyul ejtik és tömlöcbe vetik. A közvetítő szerepbe került Robyn a film folyamán többször nyit ki ketreceket, illetve szökik át a falon, a materiális értelemben vett határsértései pedig ezeknek a határoknak a jogosságát kérdőjelezi meg. A főszereplő kimondatlan célja a határok átlépése és lebontása. A film tehát amellettt érvel, hogy csak egy igazságosabb és elfogadóbb társadalmi rend teremthet ökológiai szempontból is fenntartható rendszert, ami Murray Bookchin (1982) társadalmi ökológiájának központi tétele is. A bookchini felfogásban nem az a fő, sőt nem is helyes, ha az emberre úgy tekintünk a természet részeként, mint aki pusztán egy a fajok sorában, hiszen szerepe és felelőssége is nagyobb bármely másik fajnál az ökoszisztémák működésében. Ennél fontosabb ugyanis, hogy az emberi társadalomban felszámoljuk a hierarchikus, kizsákmányoláson alapuló berendezkedést, mert csak ebben merülhet fel a természet elnyomásának gondolata.

A brit–ír, katolikus–protestáns ellentétpár két pólusát Lord Protector és a birkapásztor személyesíti meg a filmben. Az angol vezető parancsait mindig Isten nevében hozza meg, reprezentációja képileg is rendre a többiek fölé helyezi őt, alulnézetből, illetve fekete lova magas nyergéből láttatja a rendező. Beszédes neve utal az őt motiváló félelemre, amivel a bestiális farkasok iránt viseltetik. Odújukra az ördög földjeként tekint. Retorikájában az isteni hivatkozás mellett gyakoriak az olyan kifejezések, mint *tame*, *clean*, *beast*. Az erdőt meg kell tisztítani a farkasoktól, hogy az emberek kivághassák a fákat, és ott is legeltethessék az állataikat. A félelem mellett tehát a gazdasági haszonszerzés reménye miatt kell leigázni és embernek (valamint Istennek) tetsző módon megtisztítani és átalakítani a természetet. A cselekmény előrehaladtával a tiszta természet ideáját akár az erdő felgyújtása árán is el kell érni. A természet dominálásának vágyával egy töről fakad a nők feletti hatalomgyakorlás vágya és a gyarmatosító logika, amivel a britek az írekkel bánnak. A paternalista Lord Protector, a populista vezetők által kedvelt retorikai eszközével élve, védelmet ígér, miközben ő maga az, aki a veszedelmet a népre szabadítja. A Szent Patrik-féle alkut tiszteletben

tartó és hirdető birkapásztor a helyi tudás hordozója, szemben a gyarmatosító Lord Protectorral. Ez a szembenállás a posztkolonialista környezeti gondolattal rokonítja a filmet, mely elutasítja, de legalábbis megkérdőjelezi az univerzalizáló narratívákat és elméleteket. Ehelyett a hangsúlyt a környezeti problémákat övező diskurzusokban bizonyos közösségekhez és konkrét helyszínekhez köthető helyi problémákra és történeti megfigyelésekre és megoldásokra fekteti (DeLoughrey, Didur és Carrigan 2015). A *Farkasok népe* 1650-ben játszódik Kilkennyben, vagyis az angol Oliver Cromwell vezette seregek sikerét követő belső gyarmatosítás (internal colonisation) következményeit mutatja be. Az ír kultúra elnyomásának hosszabb és fájdalmasabb a története, mint a walesieké. VIII. Henrik céljaival összhangban a katolikus, ír települések élére angol és skót telepesek kerültek, és a tengerentúli kolóniákhoz hasonló ültetvényrendszert építettek ki (Tomlinson 2019: 54–55). A gyarmatosító angolok ugyanazzal a félelemmel vegyes arroganciával viseltettek a tengerentúli és a szigetországi őslakók iránt, mint az angol munkásosztállyal szemben. Ez a félelemmel vegyes idegenkedés és a vallási ellentétek a *Farkasok népében* is hangsúlyosak, a Lord Protector azért akarja sürgősen megtisztítani a farkasoktól az erdőt, mert egy felkeléstől tart. Az írség szerepe hangsúlyos a filmben, és nacionalista felhangok nélkül is képes a helyi történetiség és tudás fontosságát közvetíteni. Az ír birkapásztorok egyszerűsége és mélasága nem idealizáltan jelenik meg, de a kívülről, felülről rájuk erőltetett erőszakos erdőirtás fenntarthatatlanságát mégis ők érzik. A posztkolonialista ökokritika szemüvegén keresztül nézve különösen érdekes Tomm Moore trilógiája, mert egy olyan nép történetéhez nyúl, ami a Globális Délre koncentrálnak diszciplína fókuszán rendre kívül esik. Az ökokritikai szakirodalomban a gyarmatosító és a gyarmatosított népek hagyományosan tematizált viszonyába rendre egy, a Globális Északhoz tartozó gyarmatosító és egy, a Globális Délhez tartozó tengerentúli gyarmatosított nép kerül. Az írek elnyomásának története persze nem ismeretlen, ökológiai összefüggéseit azonban nem érintette eddig a diskurzus. Az írek kizsákmányolását Noel Ignatiev (1995) tárgyalja részletesebben, és a fehérség eleve adottnak tételezett kategóriájának konstruáltságára hívja fel a figyelmet. Az íreket ugyanis a britek társadalmi, vallási és gazdasági elnyomásuk és kizsákmányolásuk idején fehér négereknek nevezték, ami a 18. században a rasszista megvetés és kirekesztés legsúlyosabb explicit megnyilvánulásának tekinthető. Moore írként a saját népe történelméhez nyúl, amivel árnyalja az elnyomó–elnyomott dichotómiát, és rámutat arra, hogy a gyarmatosító britek hasonló módon jártak el Európán belül is, mint azon kívül. Utóbbinak pedig nemcsak társadalmi, de azzal analóg ökológiai következményei is voltak. Ebben az olvasatban a farkasok üldöztetése és leigázása az ír népével lesz rokon, ami hidat ver emberi és nem emberi természet közé.

## Konklúzió

A fent elemzett két film explicit módon fogalmaz meg környezetvédő üzeneteket, amelyeket társadalmi és hatalmi viszonyrendszerekkel hoz összefüggésbe. Mindkettőben hangsúlyos a gyarmatosító attitűd társadalmi és ökológiai vonatkozásai közötti analógia. A gyarmatosító angolok, illetve a *Kojot*ban a gyarmatosító fehér ember a hatalmi elnyomás megtestesítője, aminek a nem emberi természet és az őslakosok is áldozatai. Továbbá mindkét film megjeleníti valamilyen formában az olcsó természet kizsákmányolására irányuló, Jason W. Moore (2021) által a kapitalista értékviszonyok kapcsán leírt attitűdöt, amit nyersanyagként, energiaként, élelmiszerként és munkaerőforrásként használ a tőke. A *Kojot*ban a kőolaj és az arany, az ír animációban pedig a fa és az állati eredetű élelmiszer, illetve mindkét filmben maga az ember mint munkaerő lesz a kizsákmányolás tárgya. A sors keserű fintora, hogy a gyarmatosított írekből az angolok seregeket toboroztak, amelyek segítségével területeket kolonizálhattak a tengerentúlon (Tomlinson 2019).

Kapitalizmuskritikájuk és posztkoloniális reflektáltságuk hasonlóságai ellenére a filmek lokalitáshoz való viszonyának eltérései különböző attitűdökre világítanak rá. Gauder filmjének üzenete az emberiség egész történetét felölelő idővonalra és az észak-amerikai őslakosok – mint homogén, távoli, de a kulturális elsajátítás (*cultural appropriation*) évszázados gyakorlatai révén mégis mindenki számára „ismerős” – társadalmának felhasználása miatt univerzalizálónak hat. Ezzel szemben a jobban körülhatárolható történelmi korszakot és eseményeket allegorikusan feldolgozó *Farkasok népe* inductívabb módon az írek gyarmatosításának történetét alapul véve mutat rá a környezeti igazságosság alapvető összefüggéseire. Az „indian”-kultusz kelet-európai alakulásának, valamint az angolok írországi gyarmatosító tevékenységének kontextusában olvasva, az alkotások által megfogalmazott ökológiai üzenetek társadalmi, kulturális és ideológiai összefüggésekre mutatnak rá, amelyek hiányában a környezeti problémák és tágabban véve ember és természet viszonya nem érthető meg és értelmezhető a maguk teljességében.

*A Kulturális és Innovációs minisztérium Ekö-p-25 kódszámú egyetemi kutatói ösztöndíj programjának a nemzeti kutatási, fejlesztési és innovációs alapról finanszírozott szakmai támogatásával készült.*



## Hivatkozott irodalom

- Adamson, Joni (2014): *Cosmovisions: Environmental Justice, Transnational American Studies, and Indigenous Literature*. In *The Oxford Handbook of Ecocriticism*. Greg Garrard (szerk.). Oxford: Oxford University Press, 172–187. DOI: <https://doi.org/10.1093/oxfordhb/9780199742929.013.007>
- Bookchin, Murray (1982): *The Ecology of Freedom: The Emergence and Dissolution of Hierarchy*. Riverview, FL: Cheshire Books. DOI: <https://doi.org/10.3817/0983057226>
- Borbély Zsuzsa (2023): Gauder Áron, a magyar indiánok animációs filmes krónikása. *Papageno*. Interneten: <https://papageno.hu/intermezzo/2023/05/gauder-aron-a-magyar-indianok-animaciosfilmes-kronikasa/> (letöltve: 2025. június 16.).
- Buell, Lawrence (2005): *The Future of Environmental Criticism: Environmental Crisis and Literary Imagination*. Oxford: Blackwell Publishing.
- Clark, Timothy (2019): *The Value of Ecocriticism*. Cambridge: Cambridge University Press, 137–159. DOI: <https://doi.org/10.1017/9781316155073.007>
- Cilano, Cara és Elizabeth De Loughrey (2007): Against Authenticity: Global Knowledges and Postcolonial Ecocriticism. *Interdisciplinary Studies in Literature and Environment* 14(1): 71–87. DOI: <https://doi.org/10.1093/isle/14.1.71>
- Coupe, Laurence (2013): Green theory. In *The Routledge Companion to Critical and Cultural Theory*. Paul Wake és Simon Malpas (szerk.). London: Routledge, 170–182. DOI: <https://doi.org/10.4324/9780203520796>
- Crosby, Alfred W. (2004): *Ecological Imperialism: The Biological Expansion of Europe, 900–1900*. Cambridge: Cambridge University Press. DOI: <https://doi.org/10.1017/CBO9780511805554.010>
- Cseh Tamás Archívum (é. n.): Indián. Interneten: <https://csehtamasarchivum.hu/indian> (letöltve: 2025. 06. 17.).
- Cubitt, Sean (2005): *Ecomedia*. Amsterdam: Rodopi. DOI: [https://doi.org/10.1163/9789004454910\\_002](https://doi.org/10.1163/9789004454910_002)
- DeLoughrey, Elizabeth (2014): Postcolonialism. In *The Oxford Handbook of Ecocriticism*. Greg Garrard (szerk.). Oxford: Oxford University Press, 302–341. DOI: <https://doi.org/10.1093/oxfordhb/9780199742929.013.016>
- DeLoughrey, Elizabeth, Jill Didur és Anthony Carrigan (2015): Introduction: A Postcolonial Environmental Humanities. In *Global Ecologies and the Environmental Humanities-Postcolonial Approaches*. Elizabeth DeLoughrey, Jill Didur és Anthony Carrigan (szerk.). New York – London: Routledge, 19–50. DOI: <https://doi.org/10.4324/9781315738635-8>
- Federmayer Éva (2019): Ökofeminizmus. Női kalauz az ökológiai-társadalmi összeomlás elkerüléséhez. *Imágó Budapest* 8(4): 58–75.
- Foucault, Michel (1978): *The History of Sexuality: an Introduction*. New York, NY: Random House.
- Ginelli, Zoltán (2024): ‘Hungarian Indians’ Race and Colonialism in Hungarian ‘Indian Play’. In *Off White: Central and Eastern Europe and the Global History of Race*. Catherine Baker, Iacob Bogdan C., Imre Anikó és James Mark (szerk.). New York, NY: Manchester University Press, 113–137. DOI: <https://doi.org/10.7765/9781526172211.00012>
- Guha, Ramchandra (1989): Radical American Environmentalism and Wilderness Preservation: A Third World Critique. *Environmental Ethics* 11(1): 71–83. DOI: <https://doi.org/10.4324/9781315239897-12>
- Hageman, Andrew (2013): Ecocinema and Ideology: Do Ecocritics Dream of a Clockwork Green? In *Ecocinema Theory and Practice*. Stephen Rust, Salma Monan és Sean Cubitt (szerk.). London: Routledge, 63–87. DOI: <https://doi.org/10.4324/9780203106051-5/>
- Haraway, Donna (1989): *Primate Visions. Gender, Race, and Nature in the World of Modern Science*. London: Routledge.
- Hjort, Mette A. (2010): On the plurality of cinematic transnationalism. In *World cinemas, transnational perspectives*. Natasa Duricová, Kathleen Newman (szerk.). London: Routledge, 12–33. DOI: <https://doi.org/10.4324/9780203882795-9>

- Horváth Bence (2017): Járjanak-e a folyóknak ugyanolyan jogok, mint az embereknek? *444.hu*. Interneten: <https://444.hu/2017/06/27/jarjanak-e-a-folyoknak-olyan-jogok-mint-az-embereknek> (letöltve: 2025. 08. 14.).
- Huggan, Graham és Helen Tiffin (2015): *Postcolonial Ecocriticism*. London: Routledge. DOI: <https://doi.org/10.4324/9780203498170>
- Ignatiev, Noel (1995): *How the Irish Became White*. London: Routledge. DOI: <https://doi.org/10.4324/9780203473009>
- Kaiser, Rudolph (1987): A Fifth Gospel, Almost: Chief Seattle's Speech(es): American Origins and European Reception. In *Indians and Europe: An Interdisciplinary Collection of Essays*. In Christian Feest F. (szerk.). Aachen: Rader Verlag, 505–526.
- Kochar, Shubhanku és Anjum M. Khan (szerk.) (2021): *Environmental postcolonialism: A literary response*. New York, NY: Bloomsbury Publishing USA. DOI: <https://doi.org/10.5771/9781793634573>
- Kovács Kata és Horváth Bálint (2023): Filmhu podcast #72: Bánóczi Tibor és Szabó Sarolta. A Műanyag égbolt rendezőivel beszélgettünk. *Filmhu*. Interneten: <https://magyar.film.hu/filmhu/hir/filmhu-podcast-72-banoczi-tibor-es-szabo-sarolta> (letöltve: 2025. 08. 12.).
- Lohmann, Larry (1993): Green Orientalism. *Ecologist-London and Wadebridge Then Slinfold* (23): 202–212.
- Lutz, Hartmut (2020): Indianthusiasm: Indigenous Responses. In *Indigenous Responses*. Hartmut Lutz, Florentine Strzelczyk és Renae Watchman (szerk.). Waterloo: Wilfrid Laurier University Press, 15–54. DOI: <https://doi.org/10.51644/9781771124010-002>
- Marland, Pippa (2013): Ecocriticism. *Literature Compass* 10(11): 846–868. DOI: <https://doi.org/10.1111/lic3.12105>
- McMurry, Andrew (2019): Ecocriticism and Discourse. In *Routledge Handbook of Ecocriticism and Environmental Communication*. Scott Slovic, Swarnalatha Rangarajan és Vidya Sarveswaran (szerk.). London: Routledge, 16–37. DOI: <https://doi.org/10.4324/9781315167343-2/>
- Moore, Jason W. (2021): Olcsó élelmiszer és klímaváltozás, avagy hogyan jutottunk az értéktöbblettől a negatív értékig a kapitalista világökológiában. *Fordulat* (29): 9–67.
- Monani, Salma (2024): *Indigenous Ecocinema: Decolonizing Media Environments*. Morgantown: West Virginia University Press
- Morton, Timothy (2010): *The Ecological Thought*. Cambridge, MA: Harvard University Press. DOI: <https://doi.org/10.2307/j.ctvjhzskj>
- Mudimbe, Valentin-Yves (1988): *The Invention of Africa. Gnosis, Philosophy, and the Order of Knowledge*. Bloomington: Indiana UIP.
- Naess, Arne (1989): *Ecology, Community & Lifestyle*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Naess, Arne (2003): Az ökológiától az ökozófiáig. Létezik-e elsődleges, másodlagos és harmadlagos tulajdonságok a természetben? In *Természet és szabadság. Humánökológiai olvasókönyv*. Lányi András (szerk.). Budapest: Osiris, 66–72.
- NFI (2025): A Nemzeti Filmintézet által támogatott filmek nézőszámai. Interneten: <https://nfi.hu/a-film-intezetrol/hirek/a-filmalap-által-tamogatott-filmek-nezozsamai.html> (letöltve: 2025. június 16.).
- Parkinson, Claire (2020): *Animals, Anthropomorphism and Mediated Encounters*. London: Routledge.
- Paryz, Marek (2023): Polish Literary Depictions of Native Americans in Soviet-Era Adventure Novels. In *Tribal Fantasies: Native Americans in the European Imaginary, 1900–2010*. James Mackay és David Stirrup (szerk.). Cham: Palgrave Macmillan, 155–173. DOI: <https://doi.org/10.1057/9781137318817.0011>
- Plumwood, Val (1993): *Feminism and the Mastery of Nature*. London: Routledge.
- Rivi, Luisa (2007): *European Cinema after 1989. Cultural Identity and Transnational Production*. Cham: Palgrave Macmillan. DOI: <https://doi.org/10.1017/97802030609280>
- Said, Edward W. (1978): *Orientalism*. New York: Vintage Books. (Magyarul: *Orientalizmus*. Budapest: Európa, 2000.)

- Safi, Michael (2017): Ganges and Yamuna Rivers Granted Same Legal Rights as Human Beings. *The Guardian*. Interneten: <https://www.theguardian.com/world/2017/mar/21/ganges-and-yamuna-rivers-granted-same-legal-rights-as-human-beings> (letöltve: 2025. 08. 12.).
- Sax, Boria (2011): What is this Quintessence of Dust? The Concept of the ‘Human’ and its Origins. In *Anthropocentrism: Humans, Animals, Environments*. Rob Boddice (szerk.). Leiden–Boston: Brill, 21–37. DOI: <https://doi.org/10.1163/ej.9789004187948.i-348.14>
- Session, Georges (1995): *Deep Ecology for the 21st Century. Reading on the Philosophy and Practice of the New Environmentalism*, Boston: Shambala.
- Soper, Kate (1995): *What is Nature? Culture, Politics, and the Non-Human*. Cambridge: Blackwell.
- Tomlinson, Sally (2019): *Education and Race. From Empire to Brexit*. Bristol: Policy Press. DOI: <https://doi.org/10.1332/policypress/9781447345824.001.0001>
- Vécsey, Virág (2024): A zöld forma nyomában. Animáció és ökokritika – szakirodalmi áttekintés. *Apertúra*. DOI: <https://doi.org/10.31176/apertura.2024.19.4.6>
- Veracini, Lorenzo (2010): *Settler Colonialism: A Theoretical Overview*. Cham: Palgrave Macmillan. DOI: <https://doi.org/10.1007/978-3-031-63926-5>
- Wells, Paul (2009): *The Animated Bestiary. Animals, Cartoons and Culture*. New Brunswick, NJ: Rutgers University Press. <https://doi.org/10.36019/9780813546438>
- Wolfe, Patrick (2006): Settler Colonialism and the Elimination of the Native. *Journal of Genocide Research*, 8(4): 387–409. DOI: <https://doi.org/10.1080/14623520601056240>
- Zandi, Sorena és Behzad Barekat (2022): Agency, Development & Displacement an Introduction to Post-Colonial Ecocriticism. *Journals of Environmental Education and Sustainable Development*, 10(4): 97–109. DOI: <https://doi.org/10.30473/EE.2022.63430.2502>