

Livet ude af balance

Den økotoxiske rejse hos Callenbach og Cameron

Kim Toft Hansen

er studieadjunkt ved Institut for Kultur og Globale Studier ved Aalborg Universitet. Han har senest udgivet bogen Mord og metafysik (2012). Han er medansvarshavende redaktør for Akademisk kvarter og ansvarshavende redaktør for formidlingstidsskriftet Kulturkapellet. Hans seneste udgivelser handler om fx krimi og metafysik, den kinesiske krimi, religion i skandinavisk krimifiktio n og den erotiske vampyr.

fx?
Enten så handler de om det eller også gør de ikke

Abstract

Artiklen analyserer Ernest Callenbachs roman *Ecotopia* (1975) og James Camerons film *Avatar* (2009) som to beslægtede fortællinger under fællesbetegnelsen økotopi med særligt fokus på rejsen som erkendelsesmiddel. Økotopien forstås her som en særlig mellemposition mellem utopien og dystopien. Samtidig tegner artiklen en kort historisk udvikling fra naturreligioner, over modernitetskritik, til nutidens litterære og filmiske fokus på naturen.

De to fortællinger, Ernest Callenbachs roman *Ecotopia* (1975) og James Camerons film *Avatar* (2009), har nogle bemærkelsesværdige ligheder. Begge handler om en persons rejse til en fremmed kultur, begge bearbejder menneskets forhold til naturen, og begge forsøger med hård hånd at mane til besindighed over for menneskets forbrug af naturen som en uudtømmelig ressource. Deres brug af genretræk fra særligt science fiction er også et prægnant fællestræk, hvor handlingen er trukket frem i tiden, så konsekvenserne af nutidens handlinger kan fremdrages. Denne artikel analyserer disse to fortællinger med særligt fokus på rejsen som et erkendelsesmiddel.

At interessen for menneskets omgang med naturen har nogle historiske rødder, der går langt tilbage, understreger, at tankegangen i sig selv ikke er ny, men den store succes og eftervirkning, som

James Camerons film *Avatar* har haft, viser, at den brede populærkultur også har inddraget denne vinkel på den menneskelige omgang med naturen. Jeg vil læse denne film som et populærkulturelt udtryk for et offentligt fokus på natur- og miljøkrise ved at analysere den som en økologi, som står på skuldrene af Ernest Callenbachs klassiske roman *Ecotopia*. Det interessante ved disse to fortællinger er, at de begge indbefatter en geografisk forflyttelse af mennesket for at kunne fortælle om alternative omgangsformer med naturen. På den måde bliver rejsen ikke kun en fysisk bevægelse, men den kommer også til at fungere som et kritisk erkendelsesmiddel. Efter analyserne af Callenbachs og Camerons fortællinger vil jeg kort inddrage et religiøst perspektiv på rejserne, eftersom filmen *Avatar* ikke kun formidler drømmen om menneskelig kontakt til og bæredygtig omgang med naturen, men den motiverer også brugerne til moderne religiøse forestillinger, der indbefatter mentale rejser til forestillede verdener. Først et par bemærkninger om rejser og erkendelse, dernæst en indføring i økologien.

1. Hjemme: Rejse som erkendelse

Rejsen har gennem kulturhistorien stået stærkt som et narrativt virkemiddel. Det gør den stadig. Vladimir Propp viste, hvordan rejsen er et konstituerende element i russiske folkeeventyr, hvor helten sendes ud på en rejse for senere at vende forandret hjem. Propp kaldte udrejsen for "a spatial transference" (39), mens hjemvendelsen er "a surmounting of space"; begge dele implicerer en rejse, hvor blot retningen – ud, hjem – er forskellig. Dette bevægelsesmønster står så stærkt, at det fra folkeeventyret går ind i romantikkens forkærlighed for kunsteventyret, der på en interessant måde spiller ind i en kulturel sammenhæng med romantikkens opprioritering af naturfilosofien. Friedrich Schellings filosofi er interessant i sin kobling af det åndelige og naturen, hvor naturen bliver den synlige aflejring af ånden (Schelling, 1988). H.C. Andersen er et interessant biografisk møde mellem opelskningen af kunsteventyret og den romantiske naturfilosofi, hvilket Andersen i sin selvbiografi også antyder ved beskrivelsen af sit møde med Schelling (Andersen, 2004). I fantasy, der er den moderne videreudvikling af kunsteventyret, fastholdes derfor også en nærmest sakral omgang med naturen, der ofte bliver levende (som i J.R.R. Tolkiens *Ringenes herre*), eller hvor dyrene får menneskelige evner (som i

C.S. Lewis' Narnia-fortællinger). Fantasy er på den måde et populærkulturelt udtryk for en fastholdelse af naturen som en levende organisme, som mennesket ikke blot kan underlægge sig efter for-godtbefindende. Fantasy fungerer indirekte som en modernitetskritik, der ofte narrativiserer denne kritik gennem en rejse, hvilket således også gælder for både Tolkien og Lewis.

Idéen om rejsen som et erkendelsesmiddel indfinder sig ikke kun i eventyrformatet, der også gennemæssigt benyttes i *Avatar*. Science fiction som genre, der er den anden relevante genrekomponent i *Avatar*, handler ofte om rumrejser. Lige fra George Méliès *Le voyage dans la lune* (1902), over Stanley Kubricks og Arthur C. Clarkes *2001: A Space Odyssey* (1968), til Paul W.S. Andersons *Event Horizon* (1997) spiller den lange rumrejse på forskellig vis en central betydning. I såvel fantasy som i science fiction er dette en interessant reminiscens fra dannelsesromanen, der ofte implicerer en dannelsesrejse, hvor hovedpersonen skal bringes ud af de trygge rammer for at vende hjem med visdom. Antallet af forfatterskaber, der har skrevet selvbiografiske rejseromaner, er derfor også stort, og omfatter forfattere som H.C. Andersen, Adam Oehlenschläger og Jens Baggesen. Lars Handesten tematiserer fæl-lestrækket mellem rejse og erkendelse fremtrukket i titlen på sin bog *Litterære rejser. Poetik og erkendelse i danske digteres rejsebøger* (Handesten, 1992). George Lakoff og Mark Johnson viser også, hvordan rejsemetaforen i forbindelse med viden og diskussion "fokuserer på indhold og forløb" (Lakoff & Johnson, 2004: 114). Eksemplet implicerer hos dem også bevægelse, fx: "Han er gået dybt ind i disse idéer", hvor "overfladen som defineres af diskussionens vej, dækker et område, og indholdet er det område der dækkes af diskussionen" (ibid., 116). En diskussion eller et argument kan *skride fremad* mod en konklusion. På samme måde er rejsen et fælleselement, der indgår i fortællinger, som handler om erhvervelse af ny viden, eller som handler om bekæmpelse af modargumenter. Fortællinger og viden kommer således til at hænge sammen med eventyrformlens struktur, hvor det gode (argument) helst skal vinde over det onde (modargument), mens vejen frem til denne konklusion udgør en rejse, der kan forstås og opbygges som en diskussion.

Det gælder også for eksemplerne her. Begge fortællinger handler om at rejse til et fremmed sted, der har formålet at etablere sig i

harmoni med naturen. Dette leder til betegnelsen økotopi, der er en økofilosofisk genrekategori, som jeg vil trække med fra Callenbachs fortælling til Camerons film. At den er filosofisk, handler i udgangspunktet om, at den stiller grundlæggende, metafysiske spørgsmål til menneskets eksistens. At den er økofilosofisk, understreger, at det er menneskets forhold til naturen, som er i fokus.

2. Ude 1: Rejsen til Ecotopia

Mange af de genremæssige kendetegn ved økotopien udstikkes i Callenbachs *Ecotopia*. Den handler om journalisten Weston, der rejser fra USA ind i landet Ecotopia. Kontinentet ser politisk anderledes ud, end vi kender det, eftersom en række vestkyststater for 20 år tilbage løsrev sig fra de forenede stater for at danne sin egen stat. *Ecotopia* foregår således godt nok i 'vores' verden, men den er ikke almindeligt genkendelig. Det er en kontrafaktisk fremtidsfortælling om, hvordan verden ville se ud, hvis en række stater havde løsrevet sig. Romanen er bygget op gennem to forskellige spor. Det ene er en række avisartikler, som Weston sender hjem til sit dagblad. Disse beskriver fra en journalistisk og antropologisk vinkel hverdagen, de politiske sammenhænge og almindelige måder at leve på for indbyggerne, *the ecotopians*, økotopierne. Det andet spor er Westons private dagbogsoptegnelser, hvor han nøjere beskriver mødet med forskellige personer og oplevelsen af økotopiernes levevej. Det er særligt i de sidste, vi ser en udvikling ske, mens det første fungerer som en rejsebeskrivelse til dagbladet.

Weston er først fremstillet som snæversynet person med selvtilstrækkelige holdninger til økotopiernes hverdag. Han skriver ironisk og nedsættende om den måde, som økotopierne har indrettet deres tilværelse på. En tilværelse, der bærer stærkt præg af grøn og økologisk tænkning. De har erstattet det kapitalistiske system med et bæredygtigt system, hvor de er selvforsynende inden for egne landegrænser. De gør det meste selv, har en kort arbejdsuge på 20 timer, og har oprettet en lang række juridiske rammer, der tvinger indbyggerne til at tænke økologisk og grønt. Heraf navnet på landet Ecotopia. Stavelsen 'øko' betyder 'hjem', mens 'topia' betyder 'sted'. Samlet betyder det *hjemsted*, men signalerer også en sproglig sammenhæng til utopien og til økologien, som er trukket sammen i denne sammenhæng. Bogen har derfor også lagt navn til den generelle betegnelse økotopisk fiktion.

Beskrivelserne i romanen fungerer som videnskabsstunge forslag til, hvordan et samfund baseret på grøn vækst og teknologi kan opbygges. I begyndelsen er dette system læst gennem Westons sarkasme, men langsomt udvikler hans tilgang sig fra en objektiv, selvretfærdig skildring til en mere indlevet og subjektiv beskrivelse af ting, der – overraskende for Weston – faktisk ser ud til virke til økotoپیernes store tilfredshed. Afslutningsvist sender Weston sine noter til sin redaktør med ordene, der får lov til at afslutte romanen: "But thank you for sending me on this assignment, when neither you nor I knew where it might lead. It led me home" (Callenbach, 1975: 181). Den omvending, som Weston går igennem i sit møde med økotoپیerne, bliver kun mulig for ham, fordi han bevæger sig fra sit kendte miljø ind i det ukendte land kaldet *Ecotopia*, hvorved romanen i høj grad trækker på eventyrets struktur og dannelsesromanens erkendelsesvej. Forskellen er blot, at i den velkendte hjemme-udehjem-struktur, så falder de sidste to topoi i *Ecotopia* sammen. Det 'ude', som Weston rejser til, viser sig for ham – understreget af romanens sidste sætning, sågar romanens sidste ord – at være 'hjem'.

3. Mellemlanding: Økotoپیens siden Callenbach

Økotoپیens fungerer på denne måde som en interessant mellemting mellem utopien og dystopien. Det er heller ikke uvanligt, at utopien indbygger rejseskildringer i fortællingen. Det gælder utopien i Thomas Mores *Utopia* (1516) og Ludvig Holdbergs *Nils Klims underjordiske Rejse* (1741), mens dystopiens protagonist oftere er en person på indersiden, hvilket gælder fx Aldous Huxleys *Brave New World* (1932) eller Ridley Scotts film *Blade Runner* (1982). Økotoپیens er utopisk i sit ønske om at ville redde verden fra menneskeskabte naturkatastrofer, mens den er dystopisk i sit syn på konsekvenserne, hvis dette ikke lykkes. Lisa Garforth kalder derfor også økotoپیens for *radical ecology* med fokus på, at formen er kritisk, nedbrydende og emancipatorisk i sit sigte (Garforth, 2006: 10).

Før Callenbach fandtes den såkaldte økokritik selvfølgelig i litteratur og medier. Bevidsthedshistorisk har den rødder i naturreligioner, mens den igen opdyrkedes som en slags reaktion på moderniteten inden for såvel romantikken som Rudolph Steiners interesse i biodynamisk økologi i forbindelse med antroposofien (Gilhus & Mikaelsson, 1998). Det er en vinkling af økologismen, der er blevet omtalt som økosofi, og som i løbet af det 20. århundrede formuleres

skarpest af den norske filosof Arne Næss (Næss, 1976). Han kalder også den rammeforståelse for *dybdeøkologi*, der er en metafysisk ramme om naturen, hvor "well-being and flourishing of human and nonhuman life on Earth have value in themselves" (Næss, 1986: 37). Erik A. Nielsen pegede i 80'erne på en udvikling inden for dansk litteratur, der indvarslede – men ikke gestaltede en fuldendt bevægelse – i retningen af en økologisk realisme. Peter Lützen omtaler denne tendens som "litteraturens svar på en krisesituation og samfundets omgang med naturen" (Lützen, 2002: 209).

I samme periode udgiver Godfrey Reggio den første dokumentarfilm i sin såkaldte *Qatsi-trilogi*, der omfatter *Koyaanisqatsi* (1982), *Powaqqatsi* (1988) og *Naqoyqatsi* (2002), og som udelukkende gennem billeder og musik skildrer en menneskeskabt naturkatastrofe. Den første film *Koyaanisqatsi*, hvis titel på Hopi-indiansk betyder 'livet ude af balance', er den dystreste skildring af konsekvenserne af menneskelig forurening og naturudnyttelse, hvorved den i højere grad læner sig opad den dystopiske side af økotoapien. Filmen begynder med opsendelsen af en rumraket, der indledningsvist fremhæves som den ypperste menneskelige frembringelse: *rumrejsen*. Undervejs viser filmen naturskønne områder blive mødt af menneskelig undertvingelse og kraftfuld kapitalisme, men vender til sidst tilbage til rumraketten. Nu vender fascinationens fortegn om, eftersom rumrakettens eksplosion får lov at slutte filmen. Mennesket flyver – som en anden Ikaros – højere, end vingerne og naturen kan bære. Menneskets fornemme fremdrift visualiseres symbolsk som en afbrudt rumrejse.

Gennem det seneste årti har vi – som en videre populærkulturel udvikling – set en bølge af film, der på ny diskuterer naturkatastrofer, hvor oplagte eksempler er Roland Emmerichs *The Day After Tomorrow* (2004), Brian Trenchard-Smiths *Arctic Blast* (2010), Travis Forts *2012: The Ice Age* (2011) og Nick Copus' tv-serie *Ice* (2011). Al Gores dokumentarfilm *An Inconvenient Truth* (2006) er endnu et godt eksempel, hvor konklusionen også er, at gøre vi noget, kan det stadig nytte (utopien), men undlader vi at gribe ind, kan jorden bukke under (dystopien). Disse film danser på – og i flere tilfælde også over – grænsen til apokalypsen, verdens undergang. I denne bølge af film, der handler om økologiske og menneskeskabte katastrofer, er James Camerons *Avatar* – målt på box office indtjening – ultimativt den mest populære.

4. Ude 2: Rejsen til Pandora

Avatar har en lang række strukturelle og karakterologiske ligheder med *Ecotopia*. Jake Sully er en handicappet *ex-marine*, der rejser til planeten Pandora for at træde i sin afdøde tvillingebrors sted som fører af en avatar – en genmanipuleret krop, som kan bevæge sig og trække vejret i planetens luft. Sully er indledningsvist ikke specielt interesseret i at lære noget om Na'vi, indbyggerne på Pandora. I stedet allierer han sig med militæret, der ønsker insider-viden om Na'vierne, så de kan få fat i det værdifulde grundstof Unobtanium (betydning: uopnåelig), som findes på planeten. Denne selvtilstrækkelige og selvtilfredse indgangsvinkel minder meget om den måde, som Weston hos Callenbach tænker: Hovedpersonen kommer fra den civiliserede verden, og ved bedre, hvilket desuden fungerer som en postkolonial kommentar til kolonisering og vestlig imperialisme: *The white man's burden*.

Den nye verden mødes med fordomme, og det er disse fordomme, der langsomt skal krakelere. Langsomt vinder – i både *Ecotopia* og *Avatar* – en ny tankegang frem hos hovedpersonen. I begge fortællinger er der indbygget navnesymbolik hos hovedpersonen. Will Westons navn er indlysende nok, og signalerer, at Weston repræsenterer 'the will of the west', vestens vilje. Jake Sully benyttes omvendt, og antyder den vending, som han kommer til at gennemgå i fortællingen: Jake betyder 'mand', mens Sully kommer af Solomon, der betyder 'fred': fredens mand. Han kommer med fred. Det er selvfølgelig indledningsvist en ironisk kommentar til de handlinger, som han er med til at udføre, som fører til en regulær krig mellem menneskene og Na'vierne. Men Sully er med til at sende menneskene væk fra planeten, og er på den måde med til at bringe fred.

Filmen har flere mytologiske betydningslag, fx navnet Pandora. Pandora var den første kvinde i græsk mytologi, skabt af Zeus i trods mod Prometheus, der havde givet menneskene ilden – og dermed en skabende magt på jorden. Dette benyttes i *Avatar* som en modernitetskritik af menneskelig skaben. Zeus sendte Pandora, og med sig havde hun Pandoras æske, som indeholdt ondskab og sygdom til menneskene. I æsken var der dog også håb, men det er først helt til sidst – efter alle lidelserne – at håbet slipper ud af æsken. Denne mytologiske opbygning overføres til filmens struktur, hvor menneskene, der rejser til Pandora, bringer lidelse, men til sidst er der en antydning af håb for indbyggerne på Pandora.

Og måske på sigt for mennesker, der formår at leve i overensstemmelse med naturens organiske luner. Endnu et fællestræk mellem *Ecotopia* og *Avatar* er, at der skal en kvinde til, før hovedpersonen lærer dette budskab: både Weston og Sully forelsker sig i lokale, indfødte kvinder.

Det grundstof, som er så værdifuldt for menneskene (og fuldstændig værdiløst for Na'vierne), er en nærliggende metafor for olie. Ikke nok med at olie fører til krige verden rundt; olie er også et af de brændstoffer, der er med til at forstyrre jordens økosystem. Indledningsvist benytter *Avatar* samme visuelle montage-teknik som Reggios *Koyaanisqatsi* ved at vise den uspolerede natur på Pandora, der dernæst mødes af menneskenes destruktivitet. Vi møder tidligt en række CGI-programmerede billeder af den visuelt betagende planet. Disse afbrydes på et tidspunkt af en bulldozer, der begynder at vælte sig vej gennem skoven. Naturen er i denne optik ikke en organisme, der skal varetages – det er en ting, der skal underlægges menneskets kapitalistiske behov for økonomisk vækst og rigdom. Grundstoffets navn 'unobtanium' virker i udgangspunktet som en banal metafor, men det er inden for naturvidenskaben en betegnelse for forskellige materialer, der er svære at få fat på.

Menneskets behov for naturdominans står i stærk kontrast til Na'viernes måde at leve på. Ikke nok med at de tilbeder naturen, holder den hellig, og hele tiden takker naturen for det, den har givet dem. De har også et helt bogstaveligt fysisk link til naturen. I deres hår findes en biologisk vækst, der kan forene dem med dyr og natur. Når de rider på forskellige dyr, går Na'vierne i bogstavelig fusion med dem, og når de kommunikerer med Eywa – alle tings moder – sker det også ved, at deres hårvækst binder sig til et træ lysende grene. At naturen er fremstillet som en levende organisme, understreges kraftigt af, at skovbunden lyser op, når den betrædes om natten. Langsomt går det derfor op for Sully gennem filmen, at han er med til at udnytte og udvinde noget meget, meget værdifuldt. Værdien er blot en helt anden end den kapitallogiske. Som parallel til Reggios første film i trilogien, *Koyaanisqatsi*, peger Na'vi-en, som Sully forelsker sig i, på, at planetens moder Eywa ikke tager sider. Eywa "perfects only the balance of life". Eywa holder livet i balance, mens mennesket med dets moderne naturforbrug bringer livet ud af økobalance.

På den måde er *Avatar* også opbygget som en økotopi, der fastholder det tvedelte svar, som gives i økotopien. *Avatar* er en økologisk kommentar til udnyttelse af naturen, der i overført betydning fra fiktion til virkelighed peger på, at hvis vi gør som menneskene i filmen, ender det i en dystopi, en menneskeheds og naturens endeligt. Lærer vi derimod af Na'viernes måde at leve i pagt med naturen, ender det i en utopi, en glædelig udgang hvor mennesket lever i kraft af og ikke på trods af naturen. Et liv i balance og ikke et liv ude af balance. (Jeg vil i denne sammenhæng undlade at gå dybere ind i, at denne kapitalismekritiske film var verdens hidtil dyreste film, da den blev indspillet, og at den var en af årets bedst sælgende film – og indtjente styrtende med penge.)

5. Ude 3: Astralrejser

Betegnelse 'rejse' har hidtil været forstået primært som en fysisk bevægelse fra et punkt til et andet. Undervejs i denne bevægelse har jeg peger på, at protagonisten i økotopien går gennem nogle faser. Først fastholder denne en selvtilstrækkelig position, hvor forståelsen af den alternative levemåde er yderst sparsom. Dernæst begynder hovedpersonen gennem forskellige møder med de lokale langsomt at ændre sit syn på samfundsindretningen, men denne ser sig selv mest splittet i sin rolle. Det ser vi fx i *Avatar*, hvor Sully er splittet mellem militæret og sin arbejdsgiver på den ene side og Na'vierne og videnskaben på den anden. Til sidst vælger hovedpersonen side til fordel for den økologiske omgang med naturen og understreger derved denne løsningsmodel som bedre. Dermed er rejsen til et økotopisk land også knyttet til en erkendelsesmæssig bevægelse.

Avatar trækker kraftige veksler på økotopiens mere spirituelle og mytologiske komponenter, der har de allerede beskrevne historiske rødder. Den meget direkte adgang til og omgang med naturen er en populærkulturel visualisering af den tankegang, som Friedrich Schelling beskrev i mødet mellem åndelig transcendens og naturens immanens. Den ikke sete åndelighed er aflæselig i naturen, hvilket bogstaveligt udnyttes i filmens naturvisualiseringer. Derfor er det måske ikke så overraskende, at *Avatar* har medvirket til det, som Markus Danielsen kalder for *fiktionsbaseret religion* (Danielsen, 2010a). Hans eksempel er jødismen som en religiøs praksis, der udspringer af filmene i serien *Star Wars*. Han peger også på *Avatar* som et eksempel på denne form for moderne, mediebase-rede reli-

gion (Danielsen, 2010b). Det mytologiske og religiøse lag er fra starten indbygget i filmen gennem referencer til den græske mytologiske fortælling om Pandora samt hinduismens begreb om 'avatar', der er en betegnelse for de inkarnationer, som guden Vishnu kan tage. Den webbaserede bevægelse *The Navi Movement* er gået skridtet videre og erklærer en ny metafysik: "We believe that humanity and the environment are one", hvilket i øvrigt er helt i tråd med Arne Næss' dybdeøkologi. Bevægelsens manifest peger på nogle af de samme teser, der udspringer af økotopien: det utopiske, hvis vi gør noget, og det dystopiske, hvis vi ikke gør noget (The Navi Manifesto, 2011). Denne bevægelse forsøger i samme sammenhæng at fravriste sig relationen til *Avatar* ved at påstå, at de eksisterede før filmens tilblivelse, og at filmen er baseret på deres oplevelser.

Davidson peger på, at andre tilhængere af den såkaldte *eywaisme* tager på astralrejser til Pandora, og derfor anser instruktøren James Cameron for at være profet. I diskussionsfora kalder tilhængere denne religion for *The Way of Eywa*. Metoden er interessant nok igen en rejse, men i dette tilfælde er det en rejse, der udspringer af nogle teknikker, som har sine rødder i avatar-begrebets hinduistiske rødder, nemlig astral projektion, hvor den enkelte selv forsøger at vælge sine drømme. I dette tilfælde rejser den troende gennem drømme til planeten Pandora for at indgå i de omgivelser, der er visualiseret i *Avatar*, for – ligesom i filmen – dernæst at vende hjem til egen krop med ny viden. En meget præcis parallel til Jake Sullys inkarnation af en fremmed krop. I *Avatar* er den astrale projektion et spring fra krop til krop, mens astralrejserne indgår i mange af verdens religioner som en særlig form for sjælerejser. På den måde er eywaismen i tråd med de modernitetskritiske elementer, der indgår i såvel økotopiens mere romantiske rødder og i religiøsitetens modernitetskritiske elementer. Moderniteten har haft, som et indbygget skisma, et problematisk forhold til religion, der i denne forståelseshorisont helst skulle gemmes væk i privat regi (Hansen, 2012). Derfor er det naturligt nok, at religion tager til genmæle mod forsøget på at blive gemt væk. Dog er eywaismens religiøsitet i høj grad en privat sag, eftersom dens erkendelser fås gennem personlige drømme, men det fælleskulturelle element frembringes af, at et populærkulturelt medie leverer det visuelle materiale, der tæres på, mens de mere politiske idéer, der indgår i økotopien og i økokritikken i høj grad tager denne type forestillinger ud af det private regi. At se en film,

der bringer kritisk information med sig, er på mange måder en helt elementær projektion (når filmen vises på et lærred), og fungerer i videre forstand som en budbringer, der kan overføres til den visuelle bank, som praktiserende af den eywaistiske astrale projektion kan tære på.

6. Hjem: Konklusion

Ecotopia og *Avatar* nærer et tæt slægtskab i den narrative udvikling såvel som tematiseringen af en potentielt forestående økologisk katastrofe. De trækker begge to på nogle elementer fra science fiction, hvilket i noget grad gælder *Avatar* mere end *Ecotopia*. I sidstnævnte er det opfindelser, som hjælper den økologiske hverdag, der tematiseres, mens det i førstnævnte snarere er remedierne (rumskip, avatarprogrammet), som skal bringe menneskene i kontakt med Na'vierne, der er i fokus. *Avatar* trækker i sin fokusering på en meget direkte tilgang til og omgang med naturen på fantasygenren, hvilket ikke gælder *Ecotopia*, som i stedet trækker på et mytologisk grundlag fra indianerkulturer. Slægtskabet er med andre ord mest iøjnefaldende i tema og narrativ udvikling.

Fortællingerne udkommer på hver sit tidspunkt, men begge udgivelser sammenfalder med et forøget fokus på potentielle økokriser. Callenbach udgiver *Ecotopia* under højdepunktet af en grøn bølge i 70'erne, hvor FN's 'Conference on the Human Environment' i 1972, også kendt som Stockholm-konferencen, var et vendepunkt. Slut-60'ernes og start-70'ernes stærke interesse for en påpasselig omgang med naturen inden for hippiekulturen fungerer også en resonansbund under fortællingen. *Avatar* udkommer på et tidspunkt, hvor miljø, økologi og grøn tænkning igen for alvor er kommet på dagsordenen i kraft af særlig medieopmærksomhed omkring naturkatastrofer, miljøtopmøder og nærmiljøets økokriser. Særlig interessant er den popularitet, som *Avatar* har nydt, der på flere måder – både som publikumsmagnet og som religiøs videreførelse – viser en vis kulturel interesse denne udvikling. Om udviklingen igen sætter *livet i balance*, er ikke inden for denne artikels rammer at vurdere.

Denne artikels hovedfokus har været at tolke to populære fortællinger, der på hver sin måde, men med tydelige fællestræk, tematiserer menneskets problematiske naturdominans. Sigtet har været at koble formidlingen af dette budskab til seeren gennem brugen af rejsen som en metafor for erkendelse og erhvervelse af

ny viden. Rejsen fungerer her som en erfaringsbaseret socialantropologi, der indkredser en forståelse af en alternativ levemåde, mens den i den videre religiøse udvikling fungerer som erfaringsbaseret religiøsitet, hvor de troende får indsigt gennem projicering af selvet ind i en parallelverden. Der er naturligvis aspekter, der vil kunne uddybes videre. Økologismens filosofihistorie, som jeg her trækker på, kan udfoldes mere, mens fortællingernes genrebase-ring – ud over økotopien – også kunne fortjene yderligere fokus. Men i dette tilfælde har hovedmotivationen været at koble to centrale fortællinger i spørgsmålet om rejse, erkendelse og natur. Rejsen leder i disse økotopier hovedpersonen til nye indsigter om menneskets forhold til naturen.

Referencer

- Andersen, H.C., 2004. *Mit livs eventyr*. Gyldendal, København.
- Callenbach, Ernest, 1975. *Ecotopia*. Bantam Books, New York.
- Danielsen, Markus, 2010. Fiktionsbaseret religion – fra Star Wars til jedisme, *Religionsvidenskabeligt tidsskrift*, 55, s. 3-21.
- Danielsen, Markus, 2010. Genfødt og blå – religiøsitet baseret på James Camerons film "Avatar". I René Dybdal Pedersen (red.). *Religion 2.0. Tendenser og trends i det nye årtusind*. Det teologiske fakultet, Århus Universitet, Århus.
- Garforth, Lisa, 2006. Ideal Nature: Utopias of Landscape and Loss. *Spaces of Utopia*, 3, s. 5-26.
- Gilhus, Ingvild Sælid og Lisbeth Mikaelsson, 1998: *Kulturens re-fortrylling*, Universitetsforlaget, Oslo.
- Hannesten, Lars, 1992. *Litterære rejser. Poetik og erkendelse i danske digteres rejsebøger*. C.A. Reitzel, København.
- Hansen, Kim Toft, 2012. *Mord og metafysik – Det absolutte, det guddommelige og det overnaturlige i krimien*, Aalborg Universitetsforlag, Aalborg.
- Hjarvard, Stig, 2008. *En verden af medier – Medialisering af politik, sprog, religion og leg*. Samfundslitteratur, Frederiksberg.
- Lakoff, George & Mark Johnson, 2004. *Hverdagens metaforer*. Gyldendals bogklubber, København.
- Lützen, Peter, 2002. *Et billede at læse med*. Akademisk forlag, København.
- Nielsen, Erik A., 1982. *Søvnløshed – Modernisme i maleri, digtning og musik*. Centrum, København.

Næss, Arne, 1976: *Økologi, samfunn og livsstil*, Universitetsforlaget, Oslo.

Næss, Arne, 1986: The Deep Ecology Movement: Some Philosophical Aspects. *Philosophical Inquiry*, 8, s. 10-31.

Propp, Vladimir, 2001. *The Morphology of the Folktale*. University of Texas Press, Austin.

Schelling, Friedrich, 1988. *Ideas for a philosophy of nature*. Cambridge University Press, Cambridge.

The Navi Movement, "The Navi Manifesto". [online] Tilgængelig på <http://navimovement.com/manifesto/> [besøgt: 12. december 2011].