

[metropolis]

Filmelméleti

és

filmtörténeti

folyóirat

**A szerkesztőbizottság
tagjai:**

Bíró Yvette
Gelencsér Gábor
Hirsch Tibor
Kovács András Bálint

A szerkesztőség tagjai:

Margitházi Beja
Vajdovich Györgyi
Varga Balázs
Vincze Teréz

A szám szerkesztője:

Margitházi Beja

Korrektor:

Cseh Vanda

Szerkesztőségi munkatárs:

Jordán Helén

Szerkesztőség:

1082 Bp., Horváth Mihály tér 16.

Tel.: 06-20-483-2523

(Jordán Helén)

E-mail: metropolis@metropolis.org.hu

Felelős szerkesztő:

Vajdovich Györgyi

ISSN 1416-8154

[t a r t a l o m]

Ökofilm

- 6 Bevezető az Ökofilm összeállításához
- 8 Máté Bori: Ökotrauma és kortárs kísérleti film. Az ökoilmtól a mozi lábnyomáig
- 26 Kiss Barnabás: Ökológia a forma által. James Benning kísérleti dokumentumfilmjeinek világszemléletéről
- 42 Hódosy Annamária: Az antropoloszenikus természetábrázolás alternatívái az Üvöltő szelek (2011), a Mézkiírlő (2019) és az Expedíció (2018) látványvilágában
- 58 Vécsey Virág: A hollywoodi sorminta. Ismerős ismeretlen természet
- 71 Ökofilm – Válogatott bibliográfia
- 76 Szerzőink

Kiadja:

Kosztolányi Dezső Kávéház
Kulturális Alapítvány

Felelős kiadó:

Varga Balázs

Terjesztés:

metropolis@metropolis.org.hu

Arculatterv:

Szász Regina
és Szabó Hevér András

Tördelőszerkesztő:

Fekete Émi

**Borítóterv és nyomdai
előkészítés:**

Atelier Kft.

Nyomja:

Impressio-Correctura Kft.

Felelős vezető:

Nagy Tamás

A Metropolis megtalálható az
interneten az alábbi címen:
<http://www.metropolis.org.hu>

A Metropolis előfizetési díja
4 számra 4000 Ft személyes átvétellel,
6500 Ft postai kézbesítéssel.
Előfizetési szándékát a
metropolis@metropolis.org.hu
e-mail-címen jelezze!

Korábbi számaink
megvásárolhatók az ELTE BTK
Jegyzetboltjában (1088 Bp.,
Múzeum krt. 4/A.), az Írók
Boltjában, vagy megrendelhetők
a szerkesztőség címén.

Számunk megjelenéséhez segítséget nyújtott
a Nemzeti Kulturális Alap



Nemzeti
Kulturális
Alap

KÖVETKEZŐ SZÁM TÉMÁJA:

NŐI FELNÖVEKEDÉSTÖRTÉNETEK

A címlapon a Expedíció egy képkockája,
a hátsó borítón Egyesült állatok egy képkockája látható.

A FOLYÓIRATBAN SZEREPLŐ ÍRÁSOK JOGAIVAL A SZERZŐK RENDELKEZNEK.

A KÉPEK KÉSZÍTŐI, ILLETVE JOGAINAK TULAJDONOSAI:

ELSŐ BORÍTÓ: ANNIHILATION (2018) PARAMOUNT PICTURES / ENTERTAINMENT PICTURES
© ENTERTAINMENT PICTURES / ALAMY STOCK PHOTO

HÁTSÓ BORÍTÓ: KONFERENZ DER TIERE (2010) © CONSTANTIN FILM VERLEIH GMBH

Korábbi számaink

1997. tavasz	Filmtörténet-elmélet / Gothár Péter	2010 no. 4.	Magyar film az 1980-as években
1997. nyár	Gilles Deleuze filmelmélete / Tarr Béla	2011 no. 1.	Joel és Ethan Coen
1997. ősz	Festészet és film / Derek Jarman	2011 no. 2.	Kortárs dél-koreai film
1997. tél –		2011 no. 3.	Kortárs magyar film – Kulturális értelmezések
1998. tavasz	Futurizmus és film / Grunwalsky Ferenc	2011 no. 4.	Michael Haneke
1998. nyár	Narratológia / Szóts István	2012 no. 1.	Narratív komplexitás
1998. ősz	Szergej Mihajlovics Eisenstein	2012 no. 2.	Tudat – álom – film
1998. tél –		2012 no. 3.	Melodráma
1999. tavasz	Kognitív filmelmélet / Atom Egoyan	2012 no. 4.	Kortárs Hollywood
1999. nyár	Pszichoanalízis és filmelmélet / Forgács Péter	2013 no. 1.	Japán kapcsolatok
1999. ősz	Műfajelmélet / Makk Károly	2013 no. 2.	Magyar film 1939–1945
1999. tél	Jean-Luc Godard	2013 no. 3.	Film/test/film
2000 no. 1.	Magyar operatőrök	2013 no. 4.	Király Jenő 70
2000 no. 2.	Orson Welles	2014 no. 1.	Empirikus filmtudomány
2000 no. 3.	Dada és film / Antonin Artaud és a film	2014 no. 2.	A filmbefogadás empirikus vizsgálata
2000 no. 4.	Feminizmus és filmelmélet	2014 no. 3.	Klasszikus magyar filmvigjáték
2001 no. 1.	Nemzeti filmtörténetek	2014 no. 4.	Modern és kortárs magyar filmvigjáték
2001 no. 2.	Új képfajták	2015 no. 1.	Olasz műfajok
2001 no. 3.	Jancsó Miklós I.	2015 no. 2.	Hang a filmben
2001 no. 4.	Média és film (A Metropolis és a Médiautató közös száma)	2015 no. 3.	Magyar animáció
2002 no. 1.	Jancsó Miklós II.	2016 no. 1.	Nőfigurák a kortárs populáris filmben
2002 no. 2.	Stanley Kubrick	2016 no. 2.	Kortárs román film
2002 nos. 3–4.	Kélet-európai film a rendszerváltás után	2016 no. 3.	Filmesztiválók
2003 no. 1.	Fotó és film	2016 no. 4.	Férfi és női szerepek a magyar filmben
2003 no. 2.	Science fiction	2017 no. 1.	Film a digitális korban I.
2003 no. 3.	Szabó István	2017 no. 2.	Film a digitális korban II.
2003 no. 4.	Szerzői elméletek	2017 no. 3.	Film és érzelem
2004 no. 1.	Pszichoanalízisek	2017 no. 4.	Transznacionális film
2004 no. 2.	Magyar dokumentumfilm a rendszerváltás után	2018 no. 1.	Trauma, emlékezet, dokumentumfilm
2004 no. 3.	Film és fenomenológia	2018 no. 2.	Trauma és narratív film
2004 no. 4.	Jeles András	2018 no. 3.	A magyar film társadalomtörténete 1.
2005 no. 1.	Varratelmélet	2018 no. 4.	Kortárs magyar filmipar
2005 no. 2.	Posztkoloniális filmelmélet	2019 no. 1.	Koreai rendezőportrék
2005 no. 3.	Gaál István	2019 no. 2.	Kortárs kísérleti film
2005 no. 4.	Wong Kar-wai	2019 no. 3.	A magyar filmkritika kutatása
2006 no. 1.	A horrorfilm	2019 no. 4.	A magyar film társadalomtörténete 2.
2006 no. 2.	Lars von Trier	2020 no. 1.	Archív anyagok a kortárs filmben
2006 no. 3.	A kortárs iráni film	2020 no. 2.	Kortárs bűnügyi sorozatok
2006 no. 4.	80 éves a Metropolis – 10 éves a Metropolis	2021 no. 1.	Nőképek a magyar filmben
2007 no. 1.	Bollywood	2021 no. 2.	Kortárs sorozatok
2007 no. 2.	Önreflexió a filmművészetben	2021 no. 3.	A filmélmény kognitív magyarázatai
2007 no. 3.	A thriller	2021 no. 4.	100 éves a koreai film
2007 no. 4.	Erdély Miklós	2022 no. 1.	Észlelés és megértés a filmben
2008 no. 1.	Film és tér	2022 no. 2.	Figyelem és bevonódás a filmben
2008 no. 2.	Film és építészet	2023 no. 1.	Enyedi Ildikó
2008 no. 3.	A filmmusical	2023 no. 2.	Magyar sorozatok
2008 no. 4.	Kortárs amerikai tévésorozatok	2023 no. 3.	Nők a magyar filmgyártásban
2009 no. 1.	Az animációs film	2023 no. 4.	Filmarchívum
2009 no. 2.	Robert Altman	2024 no. 1.	Gyarmathy Livia
2009 no. 3.	Magyar filmkánon	2024 no. 2.	Magyar történelmi és kalandfilmek
2009 no. 4.	Dokumentumfilm-elmélet	2024 no. 3.	Kortárs felnövekedéstörténetek
2010 no. 1.	Magyar műfaji film	2024 no. 4.	Szerzői felnövekedéstörténetek
2010 no. 2.	Globalizáció és filmkultúra	2025 no. 1.	Filmes remake
2010 no. 3.	Hollywoodi reneszánsz		

A Metropolis előfizethető a szerkesztőség címén átutalással vagy postai csekken a Kosztolányi Dezső Kávéház Kulturális Alapítvány javára a következő OTP-számlaszámon: 11742001-20034845. Négy szám ára személyes átvétellel: 4000 Ft, postai kézbesítéssel: 6500 Ft. Szerkesztőség: 1082 Budapest, Horváth Mihály tér 16., tel.: +36 20 483-2523 (Jordán Helén), e-mail: metropolis@metropolis.org.hu

Korábbi számaink megvásárolhatók az ELTE BTK Jegyzetboltjában és az Írók Boltjában.

Egyes korábbi számaink megrendelhetők a szerkesztőség címén, a még kapható számok listája megtekinthető

a folyóirat honlapján: <http://www.metropolis.org.hu>

「Ökofilm」

Bevezető az Ökofilm összeállításhoz

Bár az ökológia, illetve az emberi–nem emberi, film–természet kapcsolat témája a *Metropolis* több korábbi számában is felbukkant (lásd pl. *Kortárs kísérleti film* 2019/2, *Kortárs sorozatok*, 2021/1), most kerül először önálló összeállítás középpontjába. Ez a kitolódott reakcióidő általában is jellemző a filmtudományra: míg az ökológiai válság már a hatvanas évektől változó hívószavakkal (lásd pl. üvegházhatás, széndioxid-kibocsátás, klímaváltozás, globális felmelegedés, ökokatasztrófa stb.) tematizálta a közbeszédet, a filmelméleti diskurzusok a kilencvenes évek második felétől kezdenek intenzívebben reagálni rá. Az is igaz ugyanakkor, hogy ezeknek a publikációknak a tematikai gazdagsága és mennyisége rövid idő alatt a sokszorosára nőtt: az elmúlt hat-nyolc évben legalább annyi új szerkesztett kötet, cikk és tanulmány jelent meg a témában, mint az azt megelőző másfél-két évtizedben összesen.¹ A probléma idővel mit sem változó jelentőségét, sürgető aktualitását jelzi az is, hogy a lapszám szerzői nemcsak egy-egy cikk erejéig foglalkoznak a témával, hanem hosszabb távú (mesteri vagy doktori) kutatás, illetve egy vagy több monográfia erejéig merültek el benne, magyar, illetve angol nyelven is publikálva eredményeiket.

A lapszám több szövege is kitér az ökokritika egyik szakterületeként meghatározható ökofilm (ecocinema) fogalmának etikai, esztétikai és politikai vonzataira, definíciós kérdéseire, illetve a kifejezés eredetére (Máté Bori és Kiss Barnabás írásai), valamint az ökokritika különböző irányzataira (Hódosy Annamária és Vécsey Virág tanulmányai). A szerzők által hivatkozott filmes referenciák között jelen vannak az ökomozsi „főbb műfajaiként” (dokumentumfilm, animáció, sci-fi és horror) számontar-

tott példák, ahogyan terítékre kerül a film(készítés) ökológiai lábnyoma, az ember–állat kapcsolatok, az ember–táj viszonyok kérdései is.

Máté Bori tanulmányának tágabb kerete a kísérleti (dokumentum)film és ökotrauma kapcsolata, abból a feltételezésből kiindulva, hogy ez a filmforma a direkt reprezentáció helyett az érzékibb, affektív és anyagi kapcsolódások felől közelíti meg a problémát. Scott MacDonald (ökofilm) és Anil Narine (ökotraumafilm) elméleteinek kritikai átvilágítása mellett a szöveg betekintést nyújt az ökofilm fogalmának, illetve film és természet összekapcsolódásának történetébe, külön hangsúlyt helyezve a természet pusztulásának traumatikus élményét megközelítő mozgóképes kísérletekre. Máté írásának egyik érdekes felvetése az, hogy a trauma nemcsak tematikus vagy narratív megjelenítések segítségével válhat érzékelhetővé, hanem a filmes médium anyagokkal és kölcsönhatásokkal kísérletező alkalmazása révén; mindez ugyanakkor elvezet ahhoz a gondolathoz is, hogy az ökotrauma nemcsak veszteséggént vagy hiányként képzelhető el, hanem elgondolkodtató összefonódások hálózataként, valamint intenzív „érzéki- emlékezeti jelenlétként”. A szöveg rámutat a filmkészítés ökológiai vonatkozására is, bevezetést nyújtva a gyártás ipari és anyagi igényeinek (öko)kritikai szemléletmódjába.

Kiss Barnabás egyetlen experimentális filmkészítő, James Benning néhány filmjének komplex, filozófiai elemzését adja, különös tekintettel a lassú film és az ökofilm közötti összefüggésekre. Benningnek nemcsak a narratív nélküli, de a formanyelvi eszközöket is lecsupaszító munkáiban Kiss az emberi jelenléttől függetlenül létező természet megmutatkozásának az esélyét értékeli nagyra. A minimalista forma és a téma együttese ilyen értelem-

¹ Lásd Chu, Kiu-wai – Uy, James frissített, *Ecocinema* témájú bibliográfiai gyűjtését (Oxford Bibliographies Online, 2024).

ben szuggesztíven közvetítheti az „emberen túli” látásmódot, a nem emberi elképzelése és megpillantása felé nyitó attitűdöt. A szubjektum és objektum közötti hagyományos, hierarchikus viszonyt ilyen értelemben átrendező filmeket Kiss az objektumorientált ontológia fogalmai segítségével elemzi, rámutatva arra, hogy ezek hogyan gondolkodtatják el a nézőt saját, a természeti világban betöltött emberi szerepét és jelentőségét illetően.

A lapszám további két szövege a populáris(abb) filmek világába vezet, és ilyenként nagyobb hangsúlyt fektet az ökokritikai diskurzusokhoz való kapcsolódásra. Hódosy Annamária tanulmánya három, különböző műfajú, népszerű film, az *Üvöltő szelek* 2011-es filmadaptációja (*Wuthering Heights*, Andrea Arnold), a 2018-as, *Expedíció* című sci-fi (*Annihilation*, Alex Garland) és a 2019-ben Oscar-díjra jelölt dokumentumfilm, a *Mézkirálynő* (*Honeyland*, Tamara Kotevska – Ljubomir Stefanov) tájábrázolási stratégiáit vizsgálja. Az ökológiai válság következményeként átrendeződő ember–természet kapcsolat nyomán Hódosy rámutat az antropológiai hagyomány elévülésére, és ezekben a filmekben a tájhoz a romantikus művészetben hagyományosan asszociált fenséges fogalmán túlmutató megoldásokat értékeli. Meglátása szerint a három film olyan ábrázolásokra nyújt példát, amelyek meghaladják a környezethez való nyugati viszonyt régóta meghatározó birtokló, fogyasztói gyakorlatot, és amelyek a tárgyiasító tájszemlélettől egy integráltabb és etikusabb természetértelmezés irányába indulnak el, ilyenként az ökofília felébresztésére mutatva fel hatékony módszereket.

Vécsey Virág *A hollywoodi sorminta. Ismerős ismeretlen természet* című, lapszámot záró szövegének alapvető teo-

retikus alapja a családi animáció ökokritikai megközelítése. A középpontban ezúttal a fősodorbéli európai animáció egyik sikeres, 2010-es évekbéli példája, a német gyártású *Egyesült állatok* (*Konferenz der Tiere*, Reinhard Klooss – Holger Tappe, 2010) áll. Vécsey annak eredetét, hogy a film pontosan milyen elvek mentén ábrázolja az ember–természet viszonyt, és esztétikája, technikája, témaválasztása, karakterei, narratív fordulatai, illetve helyszínválasztásai hogyan tükröznek vissza egy természet romantizáló és esztétizáló, hollywoodi „sormintát”. A szöveg a film e megközelítésének olyan koncepcionális és fogalmi problémáira mutat rá, amelyek például az állatok antropomorfizálásában, az afrikai táj gyarmatosító szemléletet tükröző idealizálásában, az ökológiai kérdések ellentmondásos megjelenítésében érhetőek tetten.

A tematikai és formai gazdagság ellenére az összeállítás szövegei számos vonatkozást nemcsak hogy nem fednek le, de nem is érintenek (pl. a környezetvédelmi filmfesztiválok kérdése, az ökofilm pedagógiai gyakorlatai, a környezetszennyezés filmes megjelenítése, a nem nyugati régiók ökomozija és filmtudományi diskurzusai). A téma mélyrétegei iránt érdeklődők számára az e területekre is kitékintő, lapszámot záró ökofilmes bibliográfiai gyűjtés ad további iránymutatást.

A szerkesztők

Máté Bori

Ökotrauma és kortárs kísérleti film

Az ökofilmtől a mozi lábnyomáig

Jelen tanulmányt az igyekszik felvázolni, hogy miképpen lehet megközelíteni az ökotraumafilmet (ecotrauma cinema) fogalmát a kortárs kísérleti filmmel való összefüggéseiben. Hogy ezt a megfelelő kontextusba helyezzem, alább egy nagyobb kutatást érintő rövid áttekintés következik.¹ Annak érdekében, hogy az ökotrauma- és a kísérleti film kapcsolatát, illetve a hagyományos reprezentációs módok problematikusságának kérdéseit feltárjam, első lépésként az ökotrauma egy lehetséges definícióját dolgoztam ki. Ennek alapjául az elsősorban Karen Barad által javasolt, új materialista elméletek, illetve öslakos- és nem nyugati filozófiák szolgáltak. Barad ágensrealizmusa (agential realism) olyan, a kvantumelméletre alapozott ontoepisztemológia, amely szerint a világ nem előre adott, különálló entitásokból áll, hanem folyamatosan létrejövő kapcsolatokban, úgynevezett *intraakciókban* formálódik. Az ismeret és a valóság tehát nem független a megfigyelőtől, hanem az anyag, a diskurzus és a megfigyelés együttese által jön létre. Barad elmélete alapján az ember és a természet nem különálló egységek, és az ember nem áll a természet felett, hanem egymással szorosan összefonódó, egymásra ható, egymást kölcsönösen formáló ágens.²

Ez a megközelítés jelentős hasonlóságokat mutat olyan öslakos filozófiákkal, mint például az észak-amerikai blackfootoké, akik úgy tartják, hogy az ember és a természet között szoros kapcsolatiság, sőt egyfajta rokonság áll fenn. Világképük szerint minden létező – emberek, állatok, növények, föld, szellemek – egymással összekapcsolt viszonyrendszerben létezik. A világ nem részekre bontható módon érthető meg, hanem relációkon keresztül. Továbbá, ahogy azt Leroy Little Bear kifejti, a blackfoot-metafizika főbb jellemzői közé tartozik a folyamatosság és változás elve. E szerint a világ nem statikus dolgokból, hanem állandó mozgásból, áramlásból és változásból áll. A valóság nem merev struktúrák mentén szerveződik, hanem dinamikus, kapcsolatban létező folyamatokként értelmezhető. Ezenkívül az idő sem lineáris és szekvenciális, hanem körkörös, ciklikus, ahol múlt, jelen és jövő gyakran egyidejűleg van jelen.³

Ezek a felfogások az ökológiai traumáról szóló érvelésben a következőképpen épültek be: egyrészt az ember és természet közötti alapvetően relációs viszony koncepciója képezte az elméleti kiindulópontot, amelyet Karen Barad ágens realizmusának intraakció-elmélete és a blackfoot-filozófia folyamatszerű, dinamikus világszemlélete egy-

1 Jelen tanulmány egy mintegy öt évet felölelő doktori kutatás apró szelete, amelynek tárgya az ökotrauma kortárs kísérleti dokumentumfilmben való megjelenése és annak reprezentációs kérdései voltak. A teljes doktori disszertáció *Haptics and (Eco)Traumatic Experience in Contemporary Experimental Documentaries* címmel 2025 őszétől elérhető a University of Applied Arts Vienna könyvtárának online rendszerén keresztül, valamint az Oszták Nemzeti Könyvtár gyűjteményében. Az elméleti háttér részletesebb kifejtéséért lásd még: Máté Bori: *Diffractive Way of Thinking and the Possibilities of Capturing Ecological Trauma in Tomonari Nishikawa's sound of a million insects, light of a thousand stars* (2014). *Iluminace* 35 (2023) no. 2. pp. 75–94. DOI: 10.58193/ilu.1761

2 Barad, Karen: *Meeting the Universe Halfway: Quantum Physics and the Entanglement of Matter and Meaning*. Durham–London: Duke University Press, 2007. DOI: <https://doi.org/10.1215/9780822388128>

3 Leroy Little Bear: *Blackfoot Metaphysics 'Waiting in the Wings'* (Előadás a *Big Thinking Congress of the Humanities and Social Sciences* című konferencián, Calgaryi Egyetem, 2016. június 1.) https://www.youtube.com/watch?v=o_txPA8CiA4&ab_channel=FederationHSS (utoljára megtekintve: 2023. 02. 03.)

ránt megerősít. Másrészt az ökológiai trauma olvasatában kulcsszerepet kapott Barad *ágenciális vágás* (agential cut) fogalma, amely segített értelmezni a természet és az emberi tapasztalat szétválasztásának és újrakonfigurálásának episztemológiai és ontológiai mozzanatait. Ennek értelmében az ember és a természet közötti traumatikus kapcsolat két szintjét különböztettem meg. Az első az, amit Timothy Morton „leválásnak” (severing) nevez, ezt a természettől való traumatikus elszakadás érzéseként definiálva.⁴ Disszertációmban amellet érveltem, hogy ez a természettől való leválás vagy elszakadás elsősorban az „episztemológiai Észak”⁵ (Epistemic North) tapasztalata. A második, amit én *traumatikus kapcsolódásnak* (traumatic connectedness) nevezek, az a paradox élmény, amelyben az összefonódás felismerése vagy eleve megélése (lásd öslakos kultúrák) maga is fájdalmas tapasztalattá válik.

Ennek nyomán az ökológiai traumáról, az (el)szakadástól és a relacionalitásról szóló érvelésemet a fiji akadémikusok, Unaisi Nabobo-Baba és Upolu Luma Vaai *mindkettő/és gondolkodásmódja* (both/and way of thinking),⁶ valamint Karen Barad *ágenciális vágás* (agential cut) fogalma köré szerveztem. Felvetésem szerint az ökotrauma élménye az elkülönülés és a relacionalitás érzésének egyidejűségében ragadható meg. Az ökotrauma – ebben az értelemben – ágenciális vágásokat hajt végre, amelyek nem abszolút, hanem ideiglenes szakadásokat hoznak létre a jelenségek között. Ha ebből a perspektívából tekintünk az elkülönülés és az összekapcsoltság viszonyára, és figyelembe vesszük, hogy az emberek a természettel való kapcsolatukat különböző módokon és eltérő intenzitással élik meg, akkor e két tapasztalat valójában egymásba fonódik. A látszólag egymással ellentétes valóságok nem zárják egymást, hanem egyidejűleg vannak jelen. Úgy vélem, hogy amit fentebb traumatikus kapcsolódásként írtam le, mindazok esetében, akik az episztemológiai Északhoz tartoznak, az elválás (az ember és természet közötti szakadás)

érzéséből táplálkozik, miközben abban a felismerésben teljesedik ki, hogy az elkülönülés – legalábbis az euro nyugati szubjektum számára természetesenként vélt formájában – valójában soha nem is létezett. Ha a klímaválság megtanított nekünk valamit a világban elfoglalt helyünkről, akkor az éppen az, hogy szoros, elválaszthatatlan kapcsolatban, sőt kölcsönhatásban állunk a természettel.

Ennek tükrében az ökotrauma meglehetősen összetett fogalmát az *ökotraumatikus kapcsolódás* (eco-traumatic connectedness) koncepciójának létrehozásával közelítem meg, amely a természet, az ember és a politikai-ideológiai rendszerek közötti traumatikus, bensőséges és kölcsönös kapcsolatra utal, s amelyben a szakadás és a kapcsolódás tapasztalata egyszerre van jelen. Ez a fogalom, amely az ökotrauma különféle, egymással összefonódó aspektusait egyetlen fonalgombolyaggá sűríti, arra ösztönzött, hogy feltérképezzem a disszertációban vizsgált kísérleti filmek *difffraktív*⁷ befogadási módjainak multiszenzoriális jellegét és azt, hogy miként kapcsolódhat ez a multiszenzorialitás a traumatikus észleléshez. Kutatási kérdéseim arra irányultak, hogy a vizsgált kísérleti filmek hogyan képesek közvetíteni az ökotrauma élményét – az abban rejlő kapcsolatiságot (relationality) csakúgy, mint a benne foglalt törést – anélkül, hogy hagyományos értelemben véve reprezentálnának ökotraumatikus eseményeket. Munkámban amellet érveltem, hogy bizonyos ökotraumafilmek ahelyett, hogy pusztán ábrázolnák az ökológiai katasztrófákat, az affektus, az érzékelés, a diffrakció és az anyaggal való performatív találkozások, intraakciók révén ragadják meg az ökotrauma élményét.

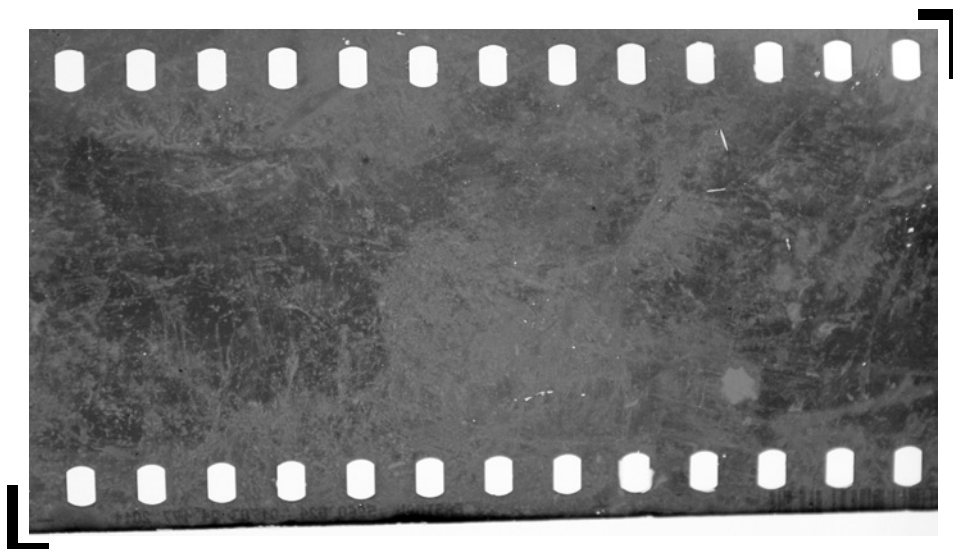
A filmek, amelyeket ebbe a kategóriába soroltam többek között Tomonari Nishikawa *sound of a million insects, light of a thousand stars* (2014) című filmje, Ana Vaz *Atomic Gardenje* (2016), a Malena Szlam által készített *ALTIPLANO* (2018), Daichi Saito *earthearthearthje* (2021) és Jacques Perconte *Avant l'effondrement du*

4 Morton, Timothy: *Being Ecological*. Cambridge, Massachusetts: MIT Press, 2018. <https://doi.org/10.7551/mitpress/11638.001.0001>

5 De Sousa Santos, Boaventura: *The End of the Cognitive Empire: The Coming of Age of Epistemologies of the South*. Durham: Duke University Press, 2018. DOI: <https://doi.org/10.1215/9781478002000>

6 Luma Vaai, Upolu – Unaisi Nabobo-Baba (eds.): *The Relational Self: Decolonising Personhood in the Pacific*. Suva: The University of the South Pacific and The Pacific Theological College, 2017.

7 Barad, Karen: *Diffraction: Cutting Together Apart*. *Parallax* 20 (2014) no. 3. pp. 168–187. DOI: <https://doi.org/10.1080/13534645.2014.927623>



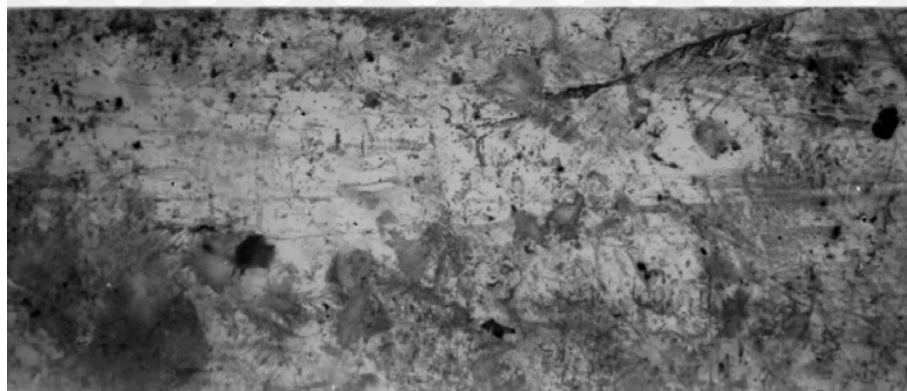
sound of a million insects, light of a thousand stars (Tomonari Nishikawa, 2014). Az eredeti filmnegatív részlete

Mont Blanc (2020) című alkotása. Nishikawa és Vaz filmje a 2011-es fukusimai atomkatasztrófához köthetők. *A sound of a million insects* esetében Nishikawa 35 mm-es színes negatív filmszalagot használt, amelyet 2014 nyarán huszonnégy órára elásott a Fukushimahoz közeli Tamura városában, egy olyan területen, ahol a katasztrófa után evakuálni kellett a lakosságot. A földbe ástott film közvetlen kapcsolatba került a sugárzásnak kitett természeti környezettel – a talajjal, a levelekkel, a rovarokkal –, és ez a találkozás fizikai nyomokat hagyott a film anyagán. A filmben nincsenek hagyományos értelemben vett képek: amit látunk, az a sugárzás, a kémiai reakciók és a szerves elemek lenyomata a filmszalagon. Ettől eltérően Vaz figuratív képeket használ *Atomic Garden* című, 16 mm-es filmre forgatott rövidfilmjében. Az *Atomic Garden* a korábban evakuálási zónának nyilvánított Naraha városában készült, Aoki Sadako kertjében, aki a kitelepítés ellenére mindennap hazatért néhány kiló tiszta földdel, hogy továbbra is gondoskodhasson a kertjéről. Ennek ellenére emberalak nem jelenik meg a filmben: kizárólag a kert virágait, méheket, pillangókat látunk, amelyek képei stroboszkopikus ritmusban követik egymást, egy tűzijáték felvételeivel összevágvva. Sadako története narrációként sincs jelen a filmben; a hangsávot tücskök szinte fülsiketítő ciripelése tölti be.

Az *ALTIPLANO* és az *eartheartearth* szintén párba állítható filmek: egyfelől mindkettő a kanadai Media City Film Festival Underground Mines elnevezésű programjának keretein belül készült, másfelől mindkét filmet

az Andok fennsíkján forgatták, egy olyan természeti ökoszisztéma szívében, amelynek épségét évszázados salétrom- és nitrátbányászat, valamint geotermikus kitermelés fenyegeti. Az *ALTIPLANO*-t Szlam 16 mm-es filmre forgatta, amit később 35 mm-re másolt át. A rendező kamerán belüli vágást, pixillációt és szuperpozíciós technikákat alkalmazott, amelyeket olyan hangkulissza kísér, amely vulkánok, gejzírek, kék bálnák infrahangfelvételeiből áll. Az *eartheartearth* esetében Saïto, Szlamhoz hasonlóan 16 mm-es filmre forgatott, amelyet szintén 35 mm-es filmre nagyítottak. Ugyanakkor az ő megközelítése statikusabb képeket eredményezett, ugyanis következetesen állványt és teleobjektívet használt, szándékosan el laposítva a látványt. Saïto tizenöt tekercs filmet használt el, és különféle filmnyersanyagokkal kísérletezett. Bár a felvételek készítése során gondosan és precízen megtervezte a képeket, a véletlen és a kiszámíthatatlanság jelentős szerepet játszott az előhívás és az utómunka során. Saïto hat éven keresztül kézzel dolgozta fel a forgatott anyagot: kémiai anyagokkal manipulálta azt, majd kontaktmásolóval duplikálta a különböző szűrőkkel ellátott nyersanyagot. Ezenkívül optikai nyomtatóval újrafotózta a képeket, valamint az előhívás során a szolarizáció technikáját is használta, amelynek során a képek egy része negatívban maradt. Ezek az eljárások folyamatosan a képek felületére, textúrájára irányítják a figyelmet. A film hangsávját Jason Sharp zeneszerző készítette, basszusszaxofon, Sharp lélegzetvétele és szívverése hangjaiból összeállítva.

*sound of a million insects, light
of a thousand stars* (Tomonari
Nishikawa, 2014). Az eredeti
filmnegatív részlete



Ezzel szemben Jacques Perconte *Avant l'effondrement du Mont Blanc* című filmjében elsősorban Nyugat-Európa egyik legenigmatikusabb csúcsa, a Mont Blanc a főszereplő, és a film tematikusan a globális felmelegedés problémájához köthető. Az előzőleg tárgyalt filmekhez hasonlóan az *Avant l'effondrement du Mont Blanc* is egy olyan jelenséget igyekszik megragadni, amely meghaladja az emberi érzékelés határait. Ellentétben azonban az eddig elemzett fotokémiai filmek analóg technikáival, Perconte a globális felmelegedés megfoghatatlan jelenségét a digitális videó folyamatos tömörítésén keresztül vizsgálja, ezzel feszegetve az észlelés határait.

A fent említett filmeket alapul véve, jelen tanulmány célja az, hogy feltérképezze, mit jelenthet az ökotraumafilm kísérleti filmes kontextusban. Ennek alapját egyfelől a Scott MacDonald⁸ által kimondottan kísérleti filmekre használt ökofilm kategóriája adja, amelyet Paula Willoquet-Maricondi⁹ gondolt tovább. Másfelől Anil

Narine alapvetően fősodorbelinek mondható narratív nagyjátékfilmekre és klasszikus vonalvezetésű dokumentumfilmekre használt ökotraumafilm-konceptiója¹⁰ adja majd érvelésem alapját. Ezeket a korábbi megközelítéseket újragondolva amellet fogok érvelni, hogy az általam ökotraumafilmnek nevezett alkotások csoportja egyrészt konceptuálisan köthető ökológiai szempontból traumatikus eseményekhez vagy folyamatokhoz. Másrészt a tematikus megfontolásokon túl az itt vizsgált művek meg is testesítik (embody) az ökotrauma és az ökotraumatikus összefonódás fogalmát a filmforma és az anyag (matter) intraakcióján keresztül. Továbbá az ökotraumafilm fogalmát kiterjesztem a filmmapparáusra mint emberi produktumra, amely visszafordíthatatlanul beavatkozik az ökoszisztémába, és amit Nadia Bozak a „mozi lábnyomának”¹¹ (cinematic footprint) nevez.

8 MacDonald, Scott: Toward and Eco-Cinema. *Interdisciplinary Studies in Literature and Environment* 11 (2004) no. 2. pp. 107–132. DOI: <https://doi.org/10.1093/isle/11.2.107> és MacDonald, Scott: The Ecocinema Experience. In: Stephen Rust – Salma Monani – Sean Cubitt (eds.): *Ecocinema Theory and Practice*. New York – London: Routledge, 2013. pp. 17–43. DOI: <https://doi.org/10.4324/9780203106051>

9 Willoquet-Maricondi, Paula: Shifting Paradigms: From Environmentalist Films to Ecocinema. In: Paula Willoquet-Maricondi (ed.): *Framing the World: Explorations in Ecocriticism and Film*. Charlottesville – London: University of Virginia Press, 2010. pp. 43–62. <https://doi.org/10.2307/j.ctt6wrgnd.7>

10 Narine, Anil (ed.): *Eco-Trauma Cinema*. New York – London: Routledge, 2015. DOI: <https://doi.org/10.4324/9781315762814>

11 Bozak, Nadia: *The Cinematic Footprint. Lights, Camera, Natural Resources*. New Brunswick: Rutgers University Press, 2012.

Az ökofilm előzményei

Ami az ökofilm fogalmának kérdését illeti, kézenfekvő feltételezés lenne azt mondani, hogy minden olyan film, amely valamilyen mértékben ökológiai kérdésekkel foglalkozik, ebbe a kategóriába tartozik. A természetet és a természeti környezetet bemutató felvételek mindig is léteztek. A természetfilmzés abból az időszakból ered, amikor a mozgást tanulmányozó fotográfusok – például Eadweard Muybridge (1830–1904) és Étienne-Jules Marey (1830–1904) – állatok mozgását igyekeztek megjeleníteni, illetve olyan természetbúvár-fotográfusoktól, mint Cherry Kearton (1871–1915). A korai filmek még nem narratív „aktualitásai” már tartalmaztak tájképeket és különböző természeti „látványosságokat” bemutató felvételeket, valamint rövid útfilmeket is, mint például Birt Acres *Rough Sea at Dover* (1895) című filmje. Ez a film általános csodálatot váltott ki, amit önmagában a mozgás látványa idézett elő. Noha attrakciónak számított, azt is mondhatjuk, hogy azon mozgóképek sorába tartozik, amelyek meglehetősen szemlélődő módon figyelik meg a természeti környezetet, itt a tengert. Charles Musser a *Trauma, Truth and the Environmental Documentary* (2015) című könyvfejezetben szintén mellett érvel, hogy a természet nagyszerűségét bemutató jelenetek – például a Niagara-vízeséről készült mozgóképek – az első olyan filmfelvételek közé tartoztak, amelyeket mozikban vetítettek. Ezeket a rövidfilmeket gyakran nem-fikciós programokba szervezték, amelyeket akkoriban „illusztrált előadásoknak” neveztek,¹² és amelyek ember és természet kapcsolatát állították középpontba. Az Egyesült Államokban a környezetvédelmi szemléletű fényképezés és film népszerűsítéséért felelős egyik első legfontosabb személy az amerikai utazó, fotográfus és filmkészítő, E. Burton Holmes volt, aki egyben a „travelogue” (útfilm, útibeszámoló) kifejezést is megalkotta. Első, teljes estét betöltő, diavetítéses előadását 1898 márciusában tartotta New Yorkban a Yellowstone Nemzeti Parkról, fényképeket és mozgóképeket egyaránt bemutatva.

A Yellowstone érintetlen tájainak bemutatása kevésbé látványossággént, sokkal inkább annak eszközül szolgált, hogy kritikusan viszonyuljon a néző a természeti erőforrások vad kizsákmányolásához, a szennyezett vízhez és levegőhöz, valamint az iparosodás felgyorsulása következtében elpusztított tájakhoz. Musser szerint ezek a programok „ideiglenes menekülést kínáltak a helyi ökológiai traumák elől [...] és biztosították az embereket afelől, hogy az érintetlen természet továbbra is létezik, és potenciálisan hozzáférhető”,¹³ valamint hogy valamiféle egyensúly áll fenn az érintetlen és az iparosított világ között. A korai filmek „aktualitásainak” témái azonban nemcsak tájképeket bemutató mozgóképeket tartalmaztak, hanem olyan felvételeket is, amelyek például a gyarmatosított Afrika fogságban tartott állatait örökítették meg (pl. *Oroszlánok, Londoni Állatkert*, 1895; r.: Louis Lumière), vadászatokat dokumentáltak (pl. *Jegesmedve-vadászat az Északi-tengeren*, 1910; r.: Pathé Frères), vagy az ember és a házasított állatok közötti konfliktusokat mutatták be (pl. *Kakasviadal*, 1894; r.: Edison Kinetoscope). Ezek a filmek nem a szemlélődést és a megőrzés fontosságát hangsúlyozzák, mint a fent említett „tájfilmek”, hanem erőszakos szenzációhajhászásra építenek, ami a korai természetfilmek egyik jellemzőjévé vált. Ilyen értelemben tehát a nyugati civilizáció gyarmatosító, kizsákmányoló attitűdjének lenyomataiként is értelmezhetők – ahogyan azt az *Egy elefánt kivégzése* (1903) című rövidfilm is példázza, amelyben Edison megrendezte Topsy, az elefánt kivégzését, miután az állat megölte bántalmazó gondozóját a Coney Island-i Luna Parkban.¹⁴

A *Virtual Voyages: Cinema and Travel* (2006) című tanulmánykötet, amelyet Jeffrey Ruoff szerkesztett, szintén hivatkozási pontként szolgálhat a természetfilmek vizsgálata során. A kötet az utazás, a mozi és a különböző vizuális reprezentációs formák metszéspontjait tárja fel azt vizsgálva, miként alakítják a filmek és a média az utazásról, a természetről és a tudományról alkotott elképzeléseinket. Számos tanulmány foglalkozik az úti filmek szerepével a természeti világ különféle vízióinak megalkotásában

12 Musser, Charles: *Trauma, Truth and the Environmental Documentary*. In: Anil Narine (ed.): *EcoTrauma Cinema*. New York: Routledge, 2015. pp. 47–71. loc. cit. p. 48.

13 ibid. loc. cit. p. 49.

14 Ez a „Természetfilmek” szócikk Cynthia Chris tollából származik, és a *Schirmer Encyclopedia of Film* számára íródott. Elérhető itt: <https://www.encyclopedia.com/arts/encyclopedias-almanacs-transcripts-and-maps/nature-films> (utolsó megtekintés: 2023. 08. 16)

a korai etnográfiai filmekről egészen a kortárs dokumentumfilmig. Olyan szerzők, mint Jennifer Lynn Peterson és Tom Gunning azt elemzik, hogyan keretezték a korai úti filmek az idegen tájakat egyszerre tudományos és gyarmatosító nézőpontból. A kötet rámutat arra, hogy ezek a filmek nemcsak az utazásokat dokumentálták, hanem közvetítették is a természethez (idegen tájakhoz), idegen kultúrákhoz és a felfedezéshez kapcsolódó kulturális és ideológiai nézőpontokat. Ahogyan Tom Gunning megfogalmazza: „Az idegen nézőpontok, a határokat átlépő képek előállítását a korai filmművészetben tágabb kontextusban kell vizsgálni – olyasmik összefüggésében, mint az útibeszámoló-előadások, a képeslapipar vagy a világkiállítások.”¹⁵ Gunning ugyanakkor azt is hangsúlyozza, hogy ha már megalkottuk ezt a kontextust, figyelembe kell vennünk azokat a nagyobb technológiai és társadalmi erőket is, amelyek e jelenségek mögött húzódnak. Ennek megfelelően fontos tudatosítani „a turizmusipart, a modern közlekedés fejlődését, a gyarmatosítás terjeszkedését”,¹⁶ valamint azt is, hogy az utazási képek nem csupán a változások hatásai, hanem alapvető eszközei is egy olyan modern világlátás megalkotásának, amely e radikális átalakulásban rejtetten van jelen. A világ képek általi fokozott fogyasztása megjelenik „az ipari és gyarmati terjeszkedés keretei között, ahol a háború és a vasút vezeti a fotósok és nézők kíváncsiságát új földrajzi terek felé”.¹⁷

Ahogy Jennifer Lynn Peterson írja, a korai útifilmek hozzájárultak az „egzotikus vizuális kultúra zsúfolt mezőjéhez”, mivel „mozgóképeket kínáltak, amelyeket a külföldi látványokról alkotott, már létező elképzelésekből merítettek”.¹⁸ A tizenkilencedik századi képi konvenciókat – mint például a festői táj eszménye – ezek a filmek kereskedelmi célból konstruálták újra. „A látványosság immár több volt pusztán esztétikai ideálnál – a tájkép áru-

cikké vált”¹⁹ – írja Peterson. Peterson szerint a korai úti filmek gyakran elmosták a tudományos dokumentáció, a szórakoztatás és az egzotikus látványosság közötti határokat. Az Egyesült Államok nyugati tájaira összpontosítva megjegyzi, hogy bár egyes filmeket oktatási vagy etnográfiai céllal mutattak be, gyakran mégis a gyarmatosító narratívákat erősítették, az őslakos tájakat és népeket pedig a fehér közönség számára a kíváncsiság tárgyaként vagy kalandok színhelyeként ábrázolták. „Ahelyett, hogy a nemzeti identitást történetmesélésen keresztül dolgozták volna fel – ahogyan azt a fikciós műfajok teszik –, a korai nyugati úti filmek inkább úgy ábrázolják a látványos tájakat és az őslakos kultúrákat, mintha azok mindig is olyanok lettek volna, amilyenek most látszanak – és örökké ilyenek is maradnának.”²⁰

Ezek a filmek a természetet nem csupán háttérként, hanem ideológiai funkciójuk szerves részeként ábrázolták. Egyrészt gyakran „érintetlen természeti világnak” mutatták be ezeket a tájakat, ami „a festői nosztalgiára támaszkodva” hivatott „elfedni a konfliktust”.²¹ Másrészt ezek a filmek megmutatják azt, hogy miként keretezték a természetet oly módon, hogy kiemeljék annak „megzabolázatlan” vagy „primitív” jellegét, illetve azt a benyomást keltsék, hogy „a meghódítás küszöbén áll”, vagy hogy „már meghódították – de csak éppen hogy”, gyakran a nyugati civilizáció technológiai fejlettségével szembeállítva.²² Ezek a reprezentációk szorosan összefonódtak a turizmus térhódításával, a természetvédelmi törekvésekkel és a gyarmati kizsákmányolással, rávilágítva arra, hogy a film milyen összetett módon formálta a természeti és kulturális tájakról alkotott képet.

Ahogy Patricia Aufderheide írja *Documentary Film: A Very Short Introduction* (2007) című könyvében, a korai természetfilmeket két, látszólag ellentétes cél vezérelte:

15 Gunning, Tom: 'The Whole World Within Reach': Travel Images without Borders. In: Jeffrey Ruoff (ed.): *Virtual Voyages: Cinema and Travel*. Durham – London: Duke University Press, 2006. pp. 25–41. loc. cit. p. 30.

16 ibid.

17 ibid. p. 32.

18 Peterson, Jennifer Lynn: 'The Nation's First Playground': Travel Films and the American West, 1895–1920. In: Jeffrey Ruoff (ed.): *Virtual Voyages: Cinema and Travel*. Durham – London: Duke University Press, 2006. p. 81. <https://doi.org/10.2307/j.ctv1131b73.8>

19 ibid.

20 ibid. p. 84.

21 ibid.

22 ibid. p. 86.

a tudományos ismeretterjesztés és a szórakoztatás. A tudósok a mozit egyrészt olyan eszköznek tekintették, amely lehetőséget nyújt megfigyeléseik objektív dokumentálására, másrészt az általánosabb érdeklődésű és témájú dokumentumfilmek révén a tudomány népszerűsítését is szolgálták. Ugyanakkor a szórakoztatásra törekvő filmek túl akartak lépni az útleírásokon és a vadászexpedíciók bemutatásán. Az 1897-es *Vadászat a fehér medvére* (*Une chasse à l'ours blanc*; gy.: Pathé Frères) volt az egyik első olyan film, amely elindította a vadászfilmek sorozatát: ezek nemcsak a trófeák bemutatására fókuszáltak, hanem kifejezetten az akciójelenetekre helyezték a hangsúlyt. A közönség egyre növekvő igénye az izgalmas jelenetek iránt arra készítette a filmkészítőket, hogy megrendezett jeleneteket forgassanak, sőt olykor állatok lemészárlásához is folyamodtak a kívánt felvételek elkészítése érdekében.

Az olyan filmek sikere, mint Robert Flaherty *Nanuk, az eszkimó* (*Nanook of the North*, 1922) című alkotása vagy a *Chang: A Drama of the Wilderness* (Merian C. Cooper – Ernest B. Schoedsack, 1927), hozzájárult ahhoz, hogy a felfedező- és kalandfilmek rendkívül népszerűvé váljanak. Olyannyira, hogy Martin és Osa Johnson sikeres természetfilmgyártó vállalkozást tudott létrehozni, és 1928-as, *Simba, az állatok királya* (*Simba: The King of Beasts*) című filmjük már egy négy évig tartó, teljes egészében finanszírozott afrikai expedíció eredménye volt. A filmben Johnsonékat olyan szerepben láthatjuk, mint ha egyszerű, iparosodás előtti életet élnének, nevet adnak a megfigyelt állatoknak, az afrikaiakat pedig – Aufderheide szerint – „komikus vadállatokká” degradálják.²³

Visszatérve Charles Musser elemzésére, a szerző rámutat arra, hogy az 1920-as éveket követően – a hangos dokumentumfilmek megjelenésével – a mozi jelentős átalakuláson ment keresztül. Az 1930-as évekre a dokumentumfilm műfaja már megszilárdult annyira, hogy egyre inkább a társadalmi, politikai és gazdasági természetű szorongások felé forduljon. Olyan filmesek, mint Pare Lorentz, környezeti kérdéseket is bevontak munkáikba, kritikusabb szemléletet képviselve. Az 1938-as *The River* a „lepusztult amerikai Nyugat”²⁴ képeit tárja

elénk, míg Willard Van Dyke és Ralph Steiner *The City* (1939) című filmje a szennyezett ipari tájat és az élhetlenné vált városi környezetet állítja a középpontba.

Bár a természetfilmek már a mozi kezdeti időszakában is jelen voltak, a környezeti dokumentumfilm markánsabb, önálló identitásának kialakulását Musser szerint a környezetvédelmi mozgalom kibontakozásával összefüggésben érdemes értelmezni. Ahogyan ő fogalmaz: „1970-ben indult útjára a Föld napja, amely a Föld természeti környezetének tudatosítását és megbecsülését hivatott ösztönözni; ezzel párhuzamosan jelentek meg olyan dokumentumfilmek, mint Lincoln P. Brower *The Flooding River* (1972) című alkotása, amely megkérdőjelezte a Lorentz-féle *The River* által képviselt, »parancs és ellenőrzés« elvén alapuló vízgazdálkodási megközelítések jelentős részét.”²⁵ Azok a dokumentumfilmek, amelyek a természetet – állatokat, növényeket, tájakat –, valamint az emberi és nem emberi viszonyokat állítják középpontba, Musser szerint hangvételükben fokozatosan reflexivebbé és kritikusabbá váltak, különösen a második világháborút követően.

Az avantgárd filmkészítési gyakorlatok például már az 1920-as évektől kezdve a kereskedelmi filmművészet kritikai alternatívájaként működtek, és a mainstream irányzatoktól eltérően alakították ki a dokumentumfilm sajátos felfogását. Ahogyan a nem emberi természet mindig is jelen volt a mainstream vagy kereskedelmi filmekben, úgy gyakran megjelent a kísérleti filmekben is. Joris Ivens 1929-es költői dokumentumfilmjében, az *Esőben* (*Rain*) például maga az eső válik főszereplővé. Marie Menken a *Glimpses of the Garden*ben (1957) kézi kamerával, közeli és szuperközel felvételek segítségével fedez fel egy kertet – hasonló technikákat alkalmazva, mint lírai filmjeiben Stan Brakhage. Brakhage *Sirius Remembered* (1959) című alkotása a gyász tapasztalatát dolgozza fel: egy nem emberi társ, Sirius nevű kutyájának elvesztését és testének bomlását mutatja be szinte kizárólag szuperközel képeken keresztül. *Mothlight* (1963) című filmjében Brakhage mintegy kiterjeszti a látásmódot a nem emberi létezők

23 Aufderheide, Patricia: *Documentary Film: A Very Short Introduction*. Oxford: Oxford University Press. 2007. p. 119. <https://doi.org/10.1093/actrade/9780195182705.001.0001>

24 Musser, Charles: *Trauma, Truth and the Environmental Documentary*. p. 49.

25 ibid. p. 50.

felé, amikor elpusztult molylepkék testét gyűjti össze, és direkt animációs technikával helyezi őket a filmszalagra.

Rose Lowder francia–perui filmrendező csaknem teljes életművét a természet filmnyelvi felfedezésének szentelte. *Champ Provençal* (1979) című filmje például egy barackültetvényt mutat be képkockáról képkockára, három különböző időszakban, egyetlen nézőpontból: rózsaszín virágzaskor (április 1.), zöld lombkoronával (április 16.), majd érett, piros-sárga gyümölcsökkel (június 24.). A természet visszatérő motívum Barbara Hammer feminista filmrendező munkásságában is. Míg a *Dykectactics* (1974) és a *Women I Love* (1976) című filmekben a természet – virágok, gyümölcsök – mindig a női testtel és a meztelenséggel összefüggésben jelenik meg, megnyitva e műveket az ökofeminizmus és a queer studies értelmezési lehetőségei előtt, addig az 1982-es *Pond and Waterfall* című filmje inkább ökológiai irányultságú fordulatot jelez. Hammer így ír a film keletkezéséről: „A Point Reyes National Seashore-ban túrázva egy tavaszi tócsára bukkantam, amelynek víz alatti világa érdekes és titokzatos volt. A víz alatti úszást optikailag kinyomtattam, hogy a mozgást meditatív ritmusra lassítsam. Azt reméltem, hogy a víz tisztaságának és szépségének megbecsülése arra készítet majd minket, hogy jobban megvédjük azt.”²⁶

Az évek során mind a kísérleti filmművészetben, mind a klasszikus környezetvédelmi dokumentumfilmekben számos példát találunk olyan alkotásokra, amelyek valamilyen formában a természetről elmélkednek, és a megőrzés fontosságára hívják fel a figyelmet, vagy éppenséggel komoly környezeti problémákat állítanak középpontba, és cselekvésre ösztönöznek. Engem azonban elsősorban azok a dokumentarista impulzusból született kísérleti filmek érdekelnek, amelyek a forma feszültségeit, korlátait és a jelentésalkotás folyamatait is vizsgálják. Ezeket az alkotásokat Scott MacDonald az „avant-dokok” (avant-docs) elnevezéssel illette. Az avant-dokok természetközpontú irányzatának leírására pedig az ökofilm fogalmát vezette be.

Scott MacDonald és az avantgárd ökofilm

Ami az ökofilm fogalmát illeti, az nem egyszerűen a „természetfilmekre” utal, és ezt az is jól mutatja, hogy a fogalom továbbra is vita tárgyát képezi. A megközelítések sokfélesége összhangban áll azzal, hogy az ökofilm nemcsak a filmtudományon belül, hanem más tudományterületeken – például környezeti humán tudományok, ökokritika, zöld kultúra, kritikai tanulmányok (*green culture critical studies*) vagy ökomédia – is elemzés tárgya. Egyesek úgy vélik, hogy az ökofilm kategóriája a katasztrófafilmektől kezdve a narratív sci-fi filmeken át a környezetvédő alkotásokig, sőt a hollywoodi „zöld filmekig” terjedhet, vagy legalábbis mindezek az ökokritika fókuszába kerülhetnek. Bár a fogalom körüli vita továbbra is nyitott, vannak olyan alapvető jellemzők, amelyek a legtöbb megközelítésben közösek. Sheldon Lu szerint az ökofilm olyan, tágabb értelemben vett ökológiai tudatossággal bíró filmművészet, amely explicit vagy implicit módon támogatja az ökológiai diskurzusokat. Ezt különböző stratégiákkal lehet megvalósítani, de leggyakrabban a környezeti igazságság konkrét aspektusainak feltárásán keresztül történik.²⁷ Bár az audiovizuális kultúrán belül számos olyan alkotás létezik, amely kiváló alanya lehetne egy ökokritikai elemzésnek, jelen kutatás keretében kifejezetten MacDonald ökofilmfogalmához nyúlunk vissza, amelyet ő az ökológiával kapcsolatos avantgárd dokumentumfilmekre alkalmaz. Ezzel célom, hogy leszűkítsem és pontosítsam a fogalmat, elkerülve annak túl általános használatát. Ennek megfelelően a narratív (tudományos-fantasztikus) filmek, a katasztrófafilm műfaja, a természetfilmek, a környezetvédő filmek és a hollywoodi „zöld filmek” kívül esnek e cikk, illetve az ökofilm vizsgálatának fókuszán.

Magát a „ökofilm” kifejezést először Roger C. Anderson alkotta meg 1966-ban, a Wisconsin Egyetem Arborétum és Vadvédelmi Menedék *Arboretum News* című kiadványában, az *Ecofilm: A Plan for Preserving Nature* című pályázatában. Anderson javaslatát a levegő- és víz-

26 Barbara Hammer gondolatait a *Light Cone* katalógusából idézem, lásd: <https://lightcone.org/en/film-622-pond-and-waterfall> (utolsó letöltés dátuma: 2025. 06. 10.)

27 Lu, Sheldon – Jiayan, Mi (ed.): *Chinese Ecocinema: In the Age of Environmental Challenge*. Hong Kong: Hong Kong University Press 2009. <https://doi.org/10.1515/9789882205376>

szennyezés okozta környezeti pusztulással kapcsolatos aggodalmak motiválták. Célja egy „gyönyörűen természetes” megoldás felkínálása volt a környezetpusztulás miatt szorongó természetbarátok számára. Javaslatát szerint minden élő szervezetet formaldehidben kellene konzerválni, így valós példák állnának rendelkezésre a vadon élő élőlényekről. Ezen túlmenően mozgóképeket készítené minden természeti közösségről, illetve a bennük élő egyes növényekről és állatokról, közeli felvételekkel.²⁸

Anderson nemcsak a vizuális megjelenítésre fókuszált, hanem hangfelvételek készítését is javasolta az élőlényekről, továbbá szerves vegyészek bevonását az olyan természetes illatok, mint például a vadrózsa, a fenyőtű, az édes páfrány reprodukálására. Amikor azonban az „ökomoz” kifejezést használta, nem pusztán a mozgóképekre utalt, hanem arra a speciális mozgóképszínházra, ahol ezeknek a filmeknek a vetítése megtörténne. Ahogy Anderson hangsúlyozta, ezeket a filmeket „bizonyos speciális moziban kellene vetíteni (javaslom, hogy nevezék ökomozinak), ahol az összes megfelelő látvány, hang és illat össze lenne gyűjtve, finomítva és tökéletesítve, hogy egy olyan művészeti formát hozzanak létre, amely messze felülmúlja magát a természetet”.²⁹ Sőt Anderson még azt is elképzelte, hogy ezekben az ökomozokban a klímát úgy szabályoznák, hogy a sivatagi jelenetek alatt forró és száraz, míg a dzsungeljeleneteknél forró és párás legyen a légkör és így tovább, ezzel is fokozva a nézők élményét és a természet élő valóságának átélését.

A legtöbb tudós egyetért abban, hogy Scott MacDonald volt az, aki először használta az ökofilm kifejezést, ám nem abban az értelemben, ahogyan Anderson (a természetbarátok számára ideális miliőként), hanem mint a filmes avantgárdon belüli bizonyos filmek kategóriája. Bár Anderson és MacDonald eltérően értelmezték az ökofilm fogalmát, sok a hasonlóság abban, hogyan látják az ilyen alkotások szerepét. MacDonald először 2004-ben használta a kifejezést *Toward an Eco Cinema* című cikkében, amelyet később, 2013-ban némileg átdolgozott

Ecocinema Theory and Practice című könyvében. Vizsgálódásai a természet pusztulása miatti aggodalmakra épülnek, amit a túlnépesedés következményeként értelmez, hangsúlyozva, hogy a több milliárdnyi ember fizikai szükségletei és anyagi vágyai fenntarthatatlanok. Ez a megközelítés azonban leegyszerűsítettnek tekinthető, és visszahangozza azt a „fehér környezetvédő felsőbbrendűséget”, amelyről AM Kanngieser a *To Undo Nature; On Refusal as Return* (2021) című esszéjében ír, és amely a túlnépesedést tekinti a környezeti válság fő okának. Kanngieser rámutat, hogy a „mi”, akiket vírusként emlegetnek, és akik számát csökkenteni kell ahhoz, hogy a természet virágozhasson, soha nem a fehérek, gazdagok és egészségesek, akik valójában a környezeti problémák nagy részéért felelősek.³⁰ Természetesen egy ökofilmről szóló elemzés nem feltétlenül várja el e kijelentések mögöttes érveinek részletes kibontását – mivel nem ez a fő fókusz –, ugyanakkor MacDonald nézetei a témában meglehetősen sematikusak maradnak; nem árnyalja a képet az, ha az emberiséget olyan „egyetemes emberekből” állónak tekintjük, akik egyformán felelősek a környezeti válságot valóban tápláló kapitalista túltermelésért és túlfogyasztásért.

MacDonald fő érve azt hangsúlyozza, hogy a természeti világ pusztulásával párhuzamosan egyre nagyobb a nemzetközi elkötelezettség az egyedülálló tájak és élővilág megőrzése iránt. Az ökofilm olyan filmkészítési hagyományként határozza meg, amely a technológiát a „természet” megőrzése illúziójának megteremtésére használja – pontosabban olyan gyakorlatként, „amely a természeti világban való elmerülés élményének felidézését teszi lehetővé”.³¹ Ebben az értelemben MacDonald megközelítése nem is áll különösebben távol Andersonétól. Az ökofilm az ő munkájában is olyan eszközként jelenik meg, amely vizuális és auditív tréninget kínál „a természeti folyamatokban való elmerülés élményének megbeccsülésére”,³² valamint olyan gyakorlatformaként, amely tisztelettel fordul a természet múlandó, eltűnő dimenziói

28 Anderson, Roger C.: *Ecocinema: A Plan for Preserving Nature*. *BioScience* 25 (1975) no. 7. p. 452–452.

29 ibid.

30 Kanngieser, AM: *To Undo Nature; On Refusal as Return*. *Transmediale*. Almanac for Refusal, 2021–22. <https://202122.transmediale.de/almanac/to-undo-nature-on-refusal-as-return> (utolsó letöltés dátuma: 2025. 06. 11.)

31 MacDonald: *Toward an Ecocinema*. p. 107.

32 MacDonald: *The Ecocinema Experience*. p. 19.

felé, amelyeket „megőriznénk, ha tehetnénk”.³³ Később, első cikkének átdolgozott változatában, a *The Ecocinema Experience* című tanulmányában azt írja, hogy: „Az ökofilm a közönség számára a természeti világ olyan filmes élményét kínálja, amely a türelmet és a tudatosságot modellezi – a tudatosság olyan aspektusait, amelyek elengedhetetlenek a természeti környezet mély megbecsüléséhez és a folyamatos elköteleződéshez. [...] Az ökofilm alapvető feladata nem az, hogy hagyományos hollywoodi módon – vagyis a fogyasztást burkoltan népszerűsítő formában – vagy akár hagyományos dokumentumfilmes megközelítéssel (noha természetesen a dokumentumfilmek is felhívhatják figyelmünket a környezeti problémákra) mutasson be környezetbarát elbeszéléseket. Az ökofilm célja, hogy újfajta filmélményeket nyújtson, amelyek alternatívát kínálnak a hagyományos médiaszemlélethez képest, és elősegítik egy környezetileg tudatosabb gondolkodásmód kialakulását.”³⁴

Bár MacDonald fogalma hasznos kiindulópontként szolgálhat a további vizsgálódásokhoz, nem tér ki arra a sokféle módra, ahogyan a kísérleti film ökológiai kérdésekkel foglalkozhat. Meghatározása elsősorban az ilyen filmek potenciálisan fenséges és esztétikailag lenyűgöző dimenzióira összpontosít, amelyek a ritka és egyedülálló tájak eltűnésének késleltetését szolgálják azáltal, hogy ideiglenesen megőrzik azokat, és lehetőséget nyújtanak a természet mély megbecsülésére. Ezzel szemben nagyrészt figyelmen kívül hagyja azokat a törekvéseket, amelyek közvetlenül és kritikai módon reflektálnak az ökológiai válságra. Noha az ökofilm gyakorlatán belül valóban létezik egy hangsúlyos irányzat, amely megfelel MacDonald kritériumainak, számos olyan film (különösen avantgárd dokumentumfilmek) létezik, amely nem pusztán a természet szemlélődő bemutatására törekszik, hanem erőteljesen rávilágít konkrét környezeti problémákra is.

Emellett MacDonald élesen szembeállítja az ökofilmet a populáris médiával. Állítása szerint a populáris média felgyorsítja a nézők fogyasztási ritmusát – egyrészt implicit módon azáltal, hogy percenként egyre több képi és hangyi ingert kínál, másrészt egészen konkrétan is, mivel a

filmélmény szinte elválaszthatatlanná válik az étel- és ital-fogyasztástól. Ráadásul függetlenül attól, hogy mit látunk vagy hallunk, a fogyasztás implicit vagy explicit ösztönzése szinte állandó jelenlétet kap. Ezzel szemben az ökofilm – MacDonald értelmezésében – olyan „kertet”, „édeni pihenőt” kínál, amely alternatívát nyújt a fogyasztói társadalom domináns médiumaival szemben.³⁵ Tovább árnyalva ezt az álláspontot, 2013-as szövegében MacDonald az ökomozit olyan filmélményként írja le, amely radikálisan eltér a kereskedelmi média és a reklám alapvetően „hisztérikus megközelítéstől” – különösen azokban az esetekben, amikor a „percenkénti maximális képszám” a kontrollálatlan termékfogyasztást, illetve a természeti erőforrások gátlástalan kizsákmányolását modellezi.³⁶

Amit MacDonald e néhány bekezdésben felvázol, az a médiakultúrát meghatározó értékek és gyártási rendszerek közötti alapvető különbségek körvonalazása – olyan különbségeké, amelyek elsősorban a klasszikus hollywoodi mainstream és az avantgárd vagy kísérleti filmgyártás hagyományai között húzódnak. Ugyanakkor érdemes megjegyezni, hogy az ökofilmről szóló írásai-ban MacDonald gyakran általánosító módon fogalmaz: a „populáris média” kategóriáját meglehetősen tág és differenciálatlan értelemben használja. Ez egyrészt azt a benyomást keltheti, mintha a mainstream hollywoodi filmkészítés egységes és minden esetben önreflexiótól mentes lenne – holott számos olyan irányzat létezett és létezik, amelyek tudatosan bírálják vagy újragondolják a klasszikus hollywoodi modell által közvetített értékeket –, másrészt MacDonald érvelése azt is sugallja, hogy minden, lokálisan „mainstreamnek” tekintett filmgyártás – például a nigériai Nollywood – ugyanolyan módon járul hozzá a fogyasztói ideológia újratermeléséhez. Valójában azonban elemzései leginkább az Egyesült Államok filmes kultúrájára, valamint néhány nyugat-európai példára koncentrálnak, különösen történeti jellegű írásai-ban.

Mindezek fényében indokolt némi óvatossággal közelíteni MacDonald megállapításaihoz, hogy elkerülhessük a túlegyszerősítések csapdáit. Miközben helyesen mutat rá arra, hogy a mainstream filmgyártás gyakran hozzájárul

33 MacDonald: *Toward an Ecocinema*. p. 107.

34 MacDonald: *The Ecocinema Experience*. pp. 19–20.

35 MacDonald: *Toward an Ecocinema* p. 109.

36 MacDonald: *The Ecocinema Experience*. p. 19.



eartheartearth
(Daichi Saito, 2021)

a fogyasztói attitűdök megerősítéséhez, kevés figyelmet fordít az e jelenséget előidéző tényezők összetett és egymással összefonódó rendszerére. Így – bár fontos szempontokat vet fel – megközelítése nem mindig tárja fel kellő részletességgel a kulturális termelés és fogyasztás összefüggő dinamikáit.

Úgy vélem, hogy a narratív és esztétikai kérdéseken túlmenően érdemes figyelmet fordítani a filmkészítésnek azokra az anyagi aspektusaira és gyártási folyamataira is, amelyek a nagy költségvetésű mainstream filmgyártást jellemzik – ez az a kérdéskör, amelyet a következő alfejezetben az ökotraumafilm kapcsán tárgyalok részletesebben. Ezzel mintegy visszatérünk ahhoz a kérdéshez, hogy mi-
 18 ben tér el a kísérleti filmkészítés gyakorlata a mainstream modelltől, és árnyaltabb képet rajzolunk arról, milyen módon válhat az ökofilm a kereskedelmi média kritikájává. Ez a kritikai potenciál nem pusztán abból fakad, hogy e filmek ökológiai témákat dolgoznak fel, hanem sokkal inkább abból, hogy avantgárd gyökereikre támaszkodva megkérdőjelezzik a látás és a jelentésalkotás normatív formáit. Összefoglalva tehát: az ökofilm legalább két szinten képes a kereskedelmi filmkultúra kritikáját megfogalmazni. Egyrészt a filmkészítés materiális és intézményi aspektusain keresztül, másrészt pedig azáltal, hogy

az avantgárd dokumentumfilm hagyományára építve formai kísérletezéssel alternatívát kínál a konvencionális médiabefogadás domináns gyakorlataival szemben. Tehát az ökológiai tematikájú avantgárd dokumentumfilmek megnevezésére az „ökofilm” gyűjtőfogalmát használom, ezen belül pedig elkülöníték egy olyan filmsoportot, amely – meglátásom szerint – elsősorban az ember és a természet viszonyának traumatikus aspektusait tematizálja.

Ökotraumafilm

Miután tisztáztam, mit értek ökofilm alatt, a továbbiakban az ökotraumafilm fogalmának tárgyalására térek rá, amelyet az ökofilm egyik alkategóriájaként értelmezek. Bár ezt a kifejezést a fentebb említett egyes avantgárd dokumentumfilmek leírására fogom alkalmazni, fontos megjegyezni, hogy az „ökotrauma-mozi” terminust elsőként Anil Narine használta. Noha Narine szerkesztett kötete a filmművészeti alkotások széles spektrumát – a didaktikus dokumentumfilmekről kezdve a kereskedelmi franchise-okon át a fantasy élvezetig – vizsgálja,³⁷ a kísérleti filmek nem képezik elemzésének tárgyát.

37 Narine: *Eco-Trauma Cinema*. p. 9.

Ennek ellenére amellet érvelek, hogy az általam vizsgált filmek – legalábbis tematikus szinten – összhangban állnak azzal, ahogyan Narine meghatározza az ökotraumafilm fogalmát. Ezt a fogalmat azonban saját kutatásom szempontjából szeretném kibővíteni: figyelmet fordítok arra is, miként válhat maga a mozi az ökotrauma lehetséges előidézőjévé, illetve milyen formai megoldások képesek megragadni az ökotrauma viszonyrendszereinek kényelmetlen relationalitását – ahogyan arra a bevezetőben utaltam. A következőkben először röviden bemutatom Narine értelmezését, majd tisztázom, miként viszonyul a kutatásom ehhez a meghatározáshoz.

Anil Narine az *Eco-Trauma Cinema* (2015) című kötet szerkesztői bevezetőjében arra mutat rá, hogy az ökotrauma problémája nem a tudás hiányában rejlik – az ökoszisztémák sérülékenysége ma már széles körben ismert –, hanem abban, hogy „visszavonulunk a kényelmetlen valóság elől. [...] Így, miközben értelmes ökológiai cselekvésre törekszünk, és igyekszünk kibújni a felelősség alól, azt tapasztaljuk, hogy kettős vágyak húznak minket ellentétes irányba [...]. Az ökológiai katasztrófák elől való menedékkeresésünk és az ellenük való küzdelemre törekvésünk során szembesülhetünk az érzékszervi túlterheléssel – ez a tapasztalat a pszichológiai traumával is összhangban van”.³⁸

A kötet tanulmányai különböző filmek elemzésén keresztül vizsgálják, miként járulhat hozzá a mozgókép az ökológiai traumák reprezentációjához. Narine azt sugallja, hogy az ökotraumafilmmek elsődleges funkciója a természeti környezetnek okozott károk, illetve a természettől elszenvedett sérülések megjelenítése. Érvelése szerint ezek a filmek – amelyek narratív felépítésükben jellemzően egyszerűek – három általános formát ölthetnek:

1. az emberi szereplők beszámolóin keresztül jelenítik meg a természet okozta traumát,
2. az emberi tevékenység vagy társadalmi folyamatok által traumatizált természeti világot mutatják be,
3. ökológiai katasztrófák következményeit dolgozzák fel, gyakran az emberi túlélés és megküzdés perspektívájából.

Ez a bevallottan általános kategorizálás alkalmas lehet a legtöbb mainstream narratív fikciós film, klasszikus dokumentumfilm vagy akár animációs alkotás logikájának leírására. Ugyanakkor kétségtelenül nehézségekbe ütközik azoknak a filmeknek az esetében, amelyek másfajta formai és narratív stratégiákat alkalmaznak, és amelyek az ember és természet viszonyát jóval komplexebb módon képzelik el – különösen igaz ez azokra a nem narratív avantgárd dokumentumfilmekre, amelyekkel jelen kutatásban foglalkozom. Visszautalva öt korábbi, a doktori kutatásom korpuszát alkotó példámra, ezek mindegyike tematikusan kapcsolódik az ökotrauma jelenségéhez. Malena Szlam *ALTIPLANO* vagy Daichi Saito *earthearth* című filmjének esetében ez például az andoki fennsíkot sújtó évszázados salétrom-, nitrát- és geotermikus kitermelés formájában jelenik meg.

Emellett az ökotraumát relációs jelenségként értelmezem – olyan kapcsolatként, amely ugyanakkor nem feltétlenül tudatos saját relációs természetét illetően. Ez a sajátosság analógiába állítható magával a traumával: bár a trauma a szubjektív idő radikális megszakadásával jár, mégis viszkózusan „tapad” az egyénhez. A trauma – és így az ökotrauma – léte és nemléte egyaránt megmutatkozik egyfajta mindkettő/és logikában, amelyben a megszakadtság és a bensőséges kapcsolódás tapasztalatai egyszerre vannak jelen. Ez a *belső szembenállás* (dissenting-within) – Maria Puig de la Bellacasa terminusával élve³⁹ – bár kényelmetlen, nem választott összefonódás, mégis egyfajta kötést, összekapcsolódást (entanglement) jelent. Az ökotrauma fogalmát ugyanakkor nem kizárólag az ember és természet közötti traumatikus relációra alkalmazom. Ehelyett úgy gondolom, hogy az ökotrauma a természet, az emberi közösségek, a történelmi folyamatok és a politikai-ideológiai struktúrák közötti összetett és gyakran rejtett kapcsolathálóként is értelmezhető. E komplex összefonódás nemcsak tematikusan jelenik meg az elemzett filmekben, hanem formai szinten is – a filmnyelv révén, amely szintén képes érzékeltetni a diszruptív, mégis viszkózus relációk tapasztalatát.

Az *ALTIPLANO* például intenzív, érzéki vizuális és hangzásbeli rétegekkel dolgozik, olyan filmes tájat hoz-

³⁸ ibid. p. 2.

³⁹ Puig de la Bellacasa, Maria: 'Nothing Comes Without Its World': Thinking with Care. *The Sociological Review* 60 (2012) no. 2. pp. 197–216. DOI: <https://doi.org/10.1111/j.1467-954X.2012.02070.x>

va létre, amely ellenáll az egyszerű reprezentációnak. A képek egymásra fényképezése és a pixillációs technikák kifinomult alkalmazása dinamikus kölcsönhatást teremt a geológiai képződmények, az égi mozgások és az emberi jelenlét között, feloldva az időbeli és térbeli határokat. Ahelyett, hogy az andoki fennsíkot statikus entitásként ábrázolná, az *ALTIPLANO* egy olyan szemléletmódot valósít meg, amely az egyidejűség elvén alapul: több valóság létezik egymás mellett anélkül, hogy egymásnak ellentmondának. Ez a megközelítés rokon a Karen Barad nevéhez fűződő diffraktív gondolkodásmód elméletével, amely szerint különböző perspektívák és anyagi minőségek egymáson keresztül értelmezhetők, új kapcsolódásokat létrehozva ahelyett, hogy megszilárdítanák a dichotómiákat. Szlam képi rétegzettségé inkább interferenciamintázatokat hoz létre, mintsem lineáris narratívákat, és az ábrázolás egyértelműsége helyett az affektív rezonanciák kerülnek előtérbe. A film így nem a hagyományos értelemben vett ökotrauma reprezentációjára törekszik – vagyis nem az ábrázolhatatlan vizuális megjelenítésére –, hanem inkább az ökotraumatikus összefonódottság érzetét materializálja. Előtérbe kerülnek a tájak, az emberi jelenlét és az azokat formáló tágabb politikai-ideológiai rendszerek közötti bensőséges és kölcsönös viszonyok. Az anyag dinamizmusát, a felületeket és textúrákat hangsúlyozó haptikus vizualitása révén az *ALTIPLANO* nem pusztán az ökológiai válság összefonódásaira reflektál, hanem egy benne rejlő nyugtalanító, sőt olykor erőszakos relationalitás felé is mutat, amely testileg, az érzékszerveken keresztül vonja be a nézőt. Egyfajta affektív és performatív találkozás jön létre alkotás és néző között, amelyben lehetőség nyílik arra, hogy az ember és nem ember közötti kapcsolatiság érzete annak minden intimitásával és ez esetben traumatikus aspektusaival együtt megképződjön. Szlam anyaggal való elmélyült munkája, az expozíció, a színek és a ritmus érzékeny alakítása – Donna Haraway szavaival élve – „sűrít” (thickens) nem csupán a film textúráját, de konceptuális síkjait is, lehetővé téve a történelmi, ökológiai és politikai helyzetek egyidejű jelenlétét. A film ezáltal ellenáll minden redukcionista olvasatnak, és olyan látás- és gondolkodásmódot testesít meg, amely nyitott marad a sokféleségre, az el- és felszakadásra, valamint az átalakulás lehetőségeire.

Ehhez képest Ana Vaz *Atomic Garden* című filmje egy, a fukusimai nukleáris katasztrófa evakuálási zóná-

jában található kert (virágok, méhek, pillangók) képeit, valamint az Obon – az ősök szellemeinek tisztelőre rendezett fesztivál – idején rögzített tűzijáték felvételeit használja fel. E képek ütköztetése egyszerre teremt feszültséget, belső szembenállást, sőt konfliktust, és ad lehetőséget az újrakontextualizálásukra. A vágások ugyanis egyúttal új viszonyokat is létrehoznak. Vaz munkája a nukleáris tesztelek és az ökológiai ellenállóképesség összefonódó történelme iránti figyelmet példázza. Azzal, hogy egy kertet – a megművelés, az élet növekedése és a gondoskodás terét – az atomenergia örökségének kontextusába helyez, kritikusan foglalkozik a hatalom és a pusztítás rendszereivel. A filmben az Obon idején készült tűzijáték képei tovább gazdagítják a párbeszédet az emlékezet, az örökség és a megújulás témáival. Ez megrendítő kapcsolatot teremt az emlékezés kulturális hagyományai, valamint a nukleáris kísérletek által hagyott ökológiai, társadalmi és történelmi sebhelyek között. A film a belső szembenállás lehetőségeit azáltal mutatja be, hogy elfogadja e történelmek örökölt következményeit, miközben a regeneráció és a sokféleség tereit támogatja, és elfogadja e komplex összefonódások sebezhetőségét és etikai követelményeit. Ily módon az, ahogyan Vaz az anyaggal dolgozik, szintén „sűrűbbé teszi a dolgokat”, és nyitottá válik különböző (történelmi) helyzetek összekapcsolására a tudástermelés rendszerén belül.

Az ökológia és a filmgyártás viszonya

Az ökotraumafilmek tárgyalásakor azonban nem lehet kizárólag a reprezentáció kérdéseire összpontosítani, legalábbis el kell ismerni a mozi és a környezet közötti összetett kapcsolatot is. A Scott MacDonald ökoilmfogalmát tárgyaló korábbi alfejezetben már jeleztem, hogy visszatérek arra a kérdésre, miként járul hozzá a mainstream filmgyártás (és tágabb értelemben a filmgyártás egésze) az ökológiai problémákhoz. Ezzel összefüggésben szeretném megjegyezni, hogy a nem emberek mint alanyok, az emberek traumatikus kapcsolata a nem emberi „természettel”, valamint a film mint ember alkotta kulturális technológia fogalma számomra szorosan összefonódik. A filmre tehát nemcsak az ökotrauma érzésének ábrázolására vagy megragadására alkalmas médiumként tekintek, hanem olyan – földhözragadtabb – aspektusaira is felhívom a

figyelmet, amelyek révén a film, pontosabban a filmipar maga is hozzájárul azokhoz a folyamatokhoz, amelyek vég-ső soron ökotraumatikusnak és relációsnak tekinthetők.

A *The Cinematic Footprint. Lights, Camera, Natural Resources* (2012) című könyvében Nadia Bozak a mozgókép és a természeti erőforrások – például az olaj, valamint a bioszféra energiája, amely az iparágat működteti – közötti összetett kapcsolatokról ír. Bozak ökokritikai szemlélet mentén vizsgálja, miként hat a mozi, illetve a filmgyártás a bolygóra. Különös figyelmet szentel a digitális technológia térnyerésének – különösen a filmművészet digitalizációjának – és a természeti valóság romlásának, amelyek, ahogyan hangsúlyozza, szorosan összefüggnek egymással. Rámutat arra, hogy „a mozi és a kép (digitális vagy más formában) mint kultúránk bármely más aspektusa egyszerűen (még) nem tud leválni az energia-gazdaságról”.⁴⁰ Bozak szerint tehát minden technológia lényegében az iparosodás azon folyamatait képviseli, amelyek továbbra is fenntartják, sőt súlyosbítják azokat a problémákat, amelyeket a globális felmelegedés idéz elő.

Emellett az emberek és nem emberek összefonódása (az ökológiai kölcsönösség) visszavezethető a fotokémiai film előállításának alapvető feltételeire is, amelyek az itt említett filmek közül számosat érintenek: a levegő, a fény, a víz és a különféle vegyi anyagok használatára, amelyeket emberi szereplők (például a filmkészítő) és technológiai eszközök (kamera, kontaktnyomtató, szkennerek stb.) működtetnek és irányítanak. A levegő kulcsszerepet játszik a kommunikációban és a hangátvitelben: a fényhez és a mechanikai rezgésekhez hasonlóan energiát közvetít, lehetővé téve a látást és a hallást – és így a filmkészítés alapvető médiumává válik. A filmszalag alapját fényérzékeny emulzióval vonják be, amely zselatinoldatban szuszpendált ezüst-halogenid kristályokat tartalmaz. Az emulzió felvitele után a szárítási folyamat során levegőt használnak annak érdekében, hogy a bevonat megfelelően és hibamentesen megszilárduljon. A film gyakran átesik egy úgynevezett „kúrálási” folyamaton is, amelynek során szabályozott levegő (hőmérséklet és páratartalom szempontjából kontrollált környezet) segítségével szilárdítják és stabilizálják az emulziós réteget. Emellett a sötétkamerák szellőzőrendszerei

is a levegő áramoltatásán alapulnak: ezek a vegyi anyagokból felszabaduló gázok elvezetésére szolgálnak, biztosítva az emberi test és a technológiai folyamat védelmét.

Analóg filmfelvétel készítésekor a fény – pontosabban a fotonok – áthalad a fényképezőgép optikáján (lencserendszerén), majd közvetlen kölcsönhatásba lép a filmanyaggal. Ez a kölcsönhatás egy fizikai és kémiai folyamat, amelynek során a filmalapra felvitt fényérzékeny emulzió reagál a beérkező fotonokra, létrehozva egy látens képet, amely a későbbi előhívás során válik láthatóvá. Noha a kép kémiai előállításához elengedhetetlen a fény kizárása, a kész film megjelenítéséhez ismét fényre van szükség: a vetítógép fénysugara teszi a látens képet érzékelhetővé a néző számára.

Ezenkívül a fotokémiai filmgyártás jelentős vízhasználattal jár. Maga a filmalap – amely rendszerint cellulóz-acetátból vagy poliészterből készül – előállítása is vízfelhasználással járó kémiai folyamatokon alapul. Emellett az emulzió felvitele során, amikor fényérzékeny vegyi anyagokat (például ezüst-halogenideket) visznek fel a filmfelületre, szintén vízre van szükség. A hagyományos sötétkamrás előhívás több vegyszeres fürdőn keresztül zajlik (fejlesztő, stopfürdő, fixáló), amelyek között és után bőséges vízzel történő öblítés szükséges. A felhasznált víz mennyisége különösen nagy, ha nagyobb mennyiségű nyersanyagot dolgoznak fel. A folyamat záró lépése egy utolsó, alapos vízzel való mosás, amelynek célja a vegyszermaradványok teljes eltávolítása – ez is jelentős vizigényt jelent.

A filmiparral és a streaming médiával kapcsolatban több kutató – köztük Kyle Stine (2018), Laura U. Marks, Joseph Clark, Jason Livingston, Denise Oleksijczuk, Lucas Hildebrand (2020), valamint Jennifer Gabrys (2013, 2015) – már rámutatott arra, hogy „nem létezik olyan, hogy szén-dioxid-semleges termelés”.⁴¹ Mivel a jelen kutatás az ökológiai trauma kérdéseit vizsgálja, a filmkészítést – legyen szó akár analóg, akár digitális eljárásokról – olyan tevékenységként kell szemlélnie, amely maga is hozzájárul a klímaváltozáshoz, a geológiai és ökológiai átalakulásokhoz. Noha a kísérleti filmek nem a mainstream, nagy költségvetésű ipari modell szerint

⁴⁰ Bozak: *The Cinematic Footprint*. p. 4.

⁴¹ Stine, Kyle: *There Is No Carbon-Neutral Production: Cinema and the Anthropocene*. *Media Fields Journal* (2018) no. 13. p. 1–11. loc. cit. p. 2.

készülnek – jellemzően alacsony költségvetésű alkotások, amelyeket egyéni filmkészítők vagy kis létszámú stáb hoz létre (többnyire az utómunkálatok során) –, és gyakran lokális kontextusban mozognak, sőt néhány esetben talált felvételeket is újrahasznosítanak ahelyett, hogy új anyagokat forgatnának, ezek a marginális gyakorlatok is hozzájárulnak az ökológiai változásokhoz. Bár a cikkben említett alkotások az analóg filmformátumtól a digitális videóig terjednek, még azok is, amelyek eredetileg filmre forogtak, vagy kamera nélküli technikával készültek, végül digitalizálásra kerültek, és online streamelhetővé váltak. Ezért indokoltnak tartom, hogy röviden kitérjek néhány olyan kritikára, amely a digitális technológiákhoz és a streaming médiához kapcsolódik. Ahogy említettem, még az alacsony költségvetésű filmek esetében is találunk olyan gyártási tényezőket, amelyek környezeti hatása nem elhanyagolható. Ilyen például a digitális kamerák használata és azok gyártásának ökológiai vonzatai; a nagy energiaigényű eszközök, mint a filmszkennerek, amelyek az analóg filmek digitalizálását végzik; vagy a számítógépek, amelyek a szerkesztési folyamatokhoz szükségesek. Emellett az internetet is intenzíven használják: a digitális fájlok tárolására, streamingelésére, illetve a talált anyagok keresésére és letöltésére – például az *Avant l'effondrement du Mont Blanc* című film esetében felhasznált lavinavideók esetében.

Jennifer Gabrys *Digital Rubbish. A Natural History of Electronics* (2013) című munkájában hangsúlyozza, hogy az Egyesült Államokban a Superfund-helysínnek legnagyobb koncentrációja a Szilícium-völgyben található. A huszonkilenc ilyen helyszínből húsz közvetlenül a mikrochipgyártáshoz kapcsolódik. A legmegdöbbentőbb ezekben az esetekben az, hogy a szennyezés nem a hagyományos nehézipar, hanem a „látszólag anyagtalan” információs technológiák előállításának következménye. A mobiltelefonok, mikrohullámú sütők, számítógépek és digitális kamerák alkatrészének gyártása közvetlenül hozzájárul a mérgező vegyületek felhalmozódásához a talajban. Gabrys kiemeli: „mutatódnak és vándorolnak a levegőben és a földben, ezek a maró és mérgező vegyü-

tek még évtizedekig megmaradnak.”⁴² Az elektronika gyakran „médiaként”, azaz anyagtalan interfészként jelenik meg a diskurzusban. Ugyanakkor a digitális eszközökből származó hulladékok drámaian átrajzolják azt, ahogyan ezekről a technológiákról és ökológiájukról gondolkodunk.

A *Powering the Digital: From Energy Ecologies to Electronic Environmentalism* (2015) című tanulmányában Gabrys arra is felhívja a figyelmet, hogy már olyan hétköznapi tevékenységek is, mint a Google-keresés, a spam- vagy szöveges üzenetek küldése jelentős energiafogyasztással – és így szén-dioxid-kibocsátással – járnak. E folyamatok erőforrásigénye rendkívül összetett: adatközpontokat, digitális eszközöket és optikai kábeleket egyaránt magában foglal. A globálisan felhasznált energia döntő részét még mindig fosszilis tüzelőanyagokból – szénből és kőolajból – nyerik, különösen az adatközpontok esetében, amelyek villamosenergia-szükségletének mintegy ötven-nyolcvan százalékát szén biztosítja. Gabrys emlékeztet arra, hogy az energiát nemcsak a szerverek működtetésére, hanem azok hűtésére, illetve az adatközpontokhoz kapcsolódó elektronikai eszközök üzemeltetésére és gyártására is felhasználják. Az ilyen technológiák tehát nem csupán a működésük során fogyasztanak energiát, már a gyártásuk is rendkívül energiaigényes folyamat.⁴³

Laura U. Marks a Ryan Clark, Kate Hildebrand, Sarah E. Livingston és Lauren Oleksijczuk társszerzőkkel írt, *Streaming Media's Environmental Impact* (2020) című tanulmányában rámutat arra, hogy a globális felmelegedés lassítására irányuló kutatások túlnyomó többsége hagyományosan olyan ágazatokra fókuszál, amelyekről már ismert, hogy jelentős üvegházhatású gázkibocsátással járnak. Ezért kiemeli, hogy a környezet-tudatos médiatudománynak is figyelmet kell fordítania a streaming videók okozta kibocsátásokra. Ez a kérdés különösen releváns a kísérleti filmkészítők számára, akik munkáik bemutatásához elsődlegesen online platformokat – mint a Vimeo, a YouTube vagy saját weboldalak – használnak.

A tanulmány adatai szerint az adatkiszolgálók, a hálózatok és a fogyasztói eszközök jelenleg az üvegházhatású

42 Gabrys, Jennifer: *Digital Rubbish. A Natural History of Electronics*. Ann Arbor, Michigan: The University of Michigan Press. 2013. p. 12. DOI: <https://doi.org/10.3998/dcbooks.9380304.0001.001>

43 Gabrys, Jennifer: *Powering the Digital: From Energy Ecologies to Electronic Environmentalism*. In: Maxwell, Richard – Raundalen, Jon – Lager Vestberg, Nina (eds.): *Media and the Ecological Crisis*. London – New York: Routledge. pp. 3–18.

***Avant l'effondrement
du Mont Blanc (Jacques
Perconte, 2020)***



gázok 2,7-3,3 százalékaért felelősek, és ez az arány 2030-ra várhatóan hét százalékra, 2040-re pedig akár tizenöt százalékra emelkedik. A kutatók hangsúlyozzák, hogy a streaming média ezeken belül is a leggyorsabban növekvő ágazat, amely nagyobb mértékben járul hozzá a kibocsátás emelkedéséhez, mint bármely más iparág. Ezt a dinamikus növekedést elsősorban a videóstreaming okozza, mivel világszerte egyre több ember fogyaszt hosszabb ideig nagy sávszélességű tartalmakat. Az információs és kommunikációs technológiák kutatásai szerint 2024-ben a streaming média már a mobil adatforgalom hetvennégy százalékát teszi ki. A növekvő okostelefon-használat és a magas felbontású (HD) videók elterjedése tovább gyorsítja ezt a tendenciát.

A 4K-videók streaming bitrátája tizenöt-tizennyolc megabit/másodperc között mozog, ami több mint kétszerese a HD-videók és kilencszerese a normál felbontású (SD) videók bitrátájának. Még a leginkább iparbarát tanulmányok is megjegyzik, hogy „a széles sávú sebesség-

növekedés a nagy sávszélességű tartalmak és alkalmazások megnövekedett fogyasztását és használatát eredményezi”.⁴⁴ Ez a Jevons-paradoxon klasszikus példája: az energiahatékonyabb technológiák gyakran ösztönzik az erőforrások még nagyobb mértékű felhasználását, így csökkentik vagy akár meg is semmisítik az elvárt megtakarításokat.⁴⁵

Ez az ökotraumatisztató összecseng Rob Nixon *lassú erőszak* (slow violence) koncepciójával. Nixon a *Slow Violence and the Environmentalism of the Poor* (2011) című munkájában egy olyan erőszakfajtát ír le, amely lassan, folyamatosan és gyakran láthatatlanul zajlik. Ez a „késleltetett rombolás erőszaka”, amely térben és időben szétszóródva fejt ki katasztrofális hatásokat. Nixon szerint az erőszakot hagyományosan azonnal és drámaian látható, pillanatszerű eseményként értelmezzük, pedig az ökológiai válság ezzel szemben egy sokkal lassabb, halmozódó és közben egyre súlyosabb következményekkel járó folyamat. A lassú erőszak különböző formái közé sorolja például az éghajlatváltozást, az olvadó krioszférát,

44 Marks, Laura U. – Clark, Joseph – Livingston, Jason – Oleksijczuk, Denise – Hilderbrand, Lucas: Streaming Media's Environmental Impact. *Media+Environment* 2 (2020) no. 1. p. 1–17. loc. cit. p. 15. DOI: <https://doi.org/10.1525/001c.17242>

45 ibid. p. 2.

a mérgező anyagok elsodródását, a biomagnifikációt, az erdőirtást, a radioaktív háborús utóhatásokat, az óceánok savasodását és számos más, hosszú távon kibontakozó környezeti katasztrófát.⁴⁶

Ezzel a gondolattal élve a mozit – és az említett rokon iparágakat – a lassú erőszak egyik formájaként értelmezem. Nixon példáival ellentétben – jóllehet a radioaktivitás, az erdőirtás vagy az óceánok elsavasodása gyakran nem tűnik erőszakos cselekedetnek vagy annak közvetlen következményének, az erőszak vagy annak gondolata mégis körbelengi ezeket a katasztrófákat – a mozit általában egyáltalán nem erőszakként érzékelik. Többnyire kellemes élménnyel, kulturális értékkel társítják. Művészetként vagy szórakozásként tekintenek rá, egy hosszú nap végén egy film megtekintése pedig sokak számára a jól megérdemelt pihenést jelképezi. Mégis, lassan és fokozatosan maga is hozzájárul az ökoszféra visszafordíthatatlan átalakulásához. Ennek megfelelően az ökotraumafilm fogalmán a fent említett tényezők összefonódását értem. A fogalom és a reprezentáció szintjén az ökotraumafilm értelmezése kiindulópontként Narine osztályozására épül, mivel még az általam vizsgált nem narratív avantgárd dokumentumfilmekben is fellelhetők azok a szempontok, amelyeket ő e műfaj legjellemzőbb megnyilvánulásainak tart. Ugyanakkor nézőpontomtól eltérően használok ezt a kategóriát: kifejezetten az ember és természet viszonyának traumatikus aspektusait tematizáló, ökológiai érzékenységgű avantgárd dokumentumfilmek leírására alkalmazom.

Ebben az értelemben az ökotraumafilm fogalma azokra az avantgárd dokumentumfilmekre vonatkozik, amelyek tematikusan olyan eseményekhez vagy folyamatokhoz kapcsolódnak, amelyek ökotraumatikusként írhatók le. Ugyanakkor nem csupán tartalmi, hanem formai stratégiáik révén is képesek manifesztnálni az ökotrauma relációs természetét, valamint mindazt, amit ez a fogalom magában foglal – ahogyan azt az előző fejezetben részletesen kifejttem. E filmekben a tartalom, a forma és az anyag egymásba fonódva ragadják meg az ember és a természet közötti bensőséges, mégis feszültséggel teli kapcsolatot, valamint azokat a társadalmi, politikai és ideológiai hálózatokat, amelyek az ökotrauma kontextusát

meghatározzák. Az ökotraumafilm fogalma így nemcsak a tematizált eseményekre vagy tapasztalatokra utal, hanem magát a mozit is a lassú erőszak egyik formájaként értelmezi – olyan médiumként, amely mindig már eleve ökotraumatikus.

Összegzés

Ahogy arra az elején utaltam, jelen tanulmány egy nagyobb lélegzetű, ökotrauma- és kísérleti dokumentumfilm kapcsolatát vizsgáló kutatás részét képezi. E kutatás az ökotraumafilm fogalmát a kísérleti dokumentumfilmek sajátosságain keresztül gondolja újra, és célja, hogy bemutassa, miként lehetséges e fogalom komplexitását megragadni egy olyan filmnyelv segítségével, amely nem a reprezentáció, hanem az érzékelés, az affektus és a materiális kapcsolódás felől közelít. A tanulmány fő célja az ökofilm és az ökotraumafilm fogalmainak pontosítása volt, különös tekintettel ezek kísérleti filmes kontextusban való alkalmazhatóságára. A Scott MacDonald által használt ökofilm-konceptió újragondolásával, valamint Anil Narine ökotraumafilmről szóló megközelítésének kritikai kiegészítésével amellet érveltem, hogy az ökotrauma nem pusztán az ember és a természet viszonyának tematikus vagy narratív megjelenítése révén válik érzékelhetővé, hanem az anyag és a forma szintjén is, a film médiumával létrejövő intraakciók során. Ez különösen igaz az olyan alkotásokra, mint Malena Szlam *ALTIPLANO* vagy Ana Vaz *Atomic Garden* című filmje, amelyek érzéki rétegzettségük révén képesek megragadni a relációban megélt, traumatikus kapcsolódás tapasztalatát. Ha jelen esetben csupán érintőlegesen említettem is őket, a tanulmányban bemutatott koncepciók – mint az „ökotraumatikus kapcsolódás” vagy az „ágenciális vágás” – egy olyan elméleti keretet alkotnak, amely lehetővé teszi, hogy az ökotrauma élményét ne kizárólag hiányként vagy veszteségként, hanem összefonódásként és érzéki-émlékezeti jelenlétként értelmezzük. Mindemellett rámutattam arra is, hogy maga a film médiuma – annak anyagi és ipari vonatkozásaival együtt – nem függetleníthető az ökológiai traumák hálózataitól. Az ökotrauma tehát nemcsak az ember és a termé-

⁴⁶ Nixon, Rob: *Slow Violence and the Environmentalism of the Poor*. Cambridge, MA: Harvard University Press. 2011. p. 2. <https://doi.org/10.4159/harvard.9780674061194>

szet viszonyában jelenik meg, hanem a filmkészítés anyagi és ipari folyamataiban is, így maga a mozgókép médiuma is lehet az ökotrauma előidézője. Ez az írás tehát nem csupán fogalmi keretet ad az ökotraumafilm vizsgálatához, hanem kritikai nézőpontot is kínál a kortárs ökokritikai filmes diskurzushoz.

Bori Máté

Eco-Trauma and Contemporary Experimental Cinema: From Ecocinema to the Cinematic Footprint

This article aims to explore what eco-trauma cinema can mean within an experimental film context. The analysis is grounded, on the one hand, in Scott MacDonald's notion of eco-cinema, a category he developed specifically for experimental film and which was later expanded by Paula Willoquet-Maricondi. On the other hand, it draws on Anil Narine's concept of eco-trauma cinema, originally formulated in relation to mainstream narrative cinema and conventional documentary. By re-evaluating Scott MacDonald's notion of eco-cinema and critically extending Anil Narine's approach to eco-trauma cinema, I argue that eco-trauma becomes perceptible not only through thematic or narrative representations of human-nature relations but also on the level of materiality and form, through intra-actions produced by the film medium itself. Examples of experimental eco-trauma cinema that challenge traditional modes of representation, such as *Atomic Garden* (Ana Vaz 2016), *ALTIPLANO* (Malena Szlam, 2018) or *sound of a million insects, light if a thousand stars* (Tomonari Nishikawa, 2014) contribute to a theoretical framework that enables an understanding of eco-trauma not merely as absence or loss but as a form of embodied, sensorial memory and interconnection. Furthermore, I extend the notion of eco-trauma cinema to encompass the cinematic apparatus itself as a human product that irreversibly intervenes in ecosystems, which is what Nadia Bozak calls the „cinematic footprint.” Thus, in this article, eco-trauma and eco-trauma cinema emerge not only in human-nature relations but also within the industrial-material processes of filmmaking, positioning the moving image medium as a potential agent of eco-trauma. This article, therefore, offers not only conceptual tools for analysing eco-trauma films but also a critical perspective on contemporary eco-critical film discourse.

Kiss Barnabás

Ökológia a forma által

James Benning kísérleti dokumentumfilmjeinek világszemléletéről

James Benning a hetvenes évek óta készít kísérleti jellegű dokumentumfilmeket, főleg szülőhazájában, az Egyesült Államokban. A jelen tanulmányban¹ vizsgált filmjeiben – *El Valley Centro* (1999), *Los* (2001), *Sogobi* (2002), *13 Lakes* (2004), *Ten Skies* (2004), *Ruhr* (2009), *Pig Iron* (2011), *Nightfall* (2011), *small roads* (2011) és *BNSF* (2013)² – közös az, hogy a lassú film (slow cinema) és az ökoilm irányzataihoz kapcsolódnak, azaz legfőbb sajátosságaik a formai lassúság és a közvetetten ökológiai jellegű szemléletmód. Azáltal, hogy hagyományos értelemben vett filmes narratíva és kameramozgás teljes hiányában, kizárólag hosszú beállításokból, néha egyetlen snittből építkezve mutatnak be olyan helyszíneket, amelyeken az emberi jelenlét minimális vagy teljesen hiányzik, az embertől független (élő és élettelen) világ önálló létezésére irányítják a figyelmet. Képei türelemre és figyelni tanítják a nézőt, kiterjedt időbeliségük mélyreható, már-már meditatív gondolkodásra ad lehetőséget. És bár gyakran kapcsolódnak tematikusan is egészen konkrét környezeti vagy társadalmi problémákhoz, jelenségekhez, a dokumentumfilmek bevett hagyományával ellentétben elsősorban a formai eszközeik által akarják kifejezni hatásukat, és inkább egy általános problémamegoldási módszert vagy egy ahhoz vezető hozzáállást sugallnak. Ez a forma által tanított attitűd többek között környezetvédelmi problémák megoldásának is az

alapját képezheti, mivel lehetőséget nyújt a természeti környezet és az emberiség időbelisége közötti különbség észrevételére és tudatosulására. Segít megérteni, hogy a nem emberi világ az embertől függetlenül is létezik, ugyanakkor erre a létezésre hatással tudunk lenni, és hatással is vagyunk. Benning munkáinak környezetvédelmi szempontú magyarázatát a tanulmányomban a továbbiakban kifejtett objektumorientált ontológia (object-oriented ontology, OOO) és a lapos ontológia (flat ontology) diskurzusai azért is segíthetik, mert ezek a gondolkodásmódok a szubjektum és az objektum közötti hierarchikus, bináris viszony lebontására, megszüntetésére törekszenek. Azáltal, hogy ezek az ontológiák az emberi szubjektum és a rajta kívül eső objektum (élő és élettelen, nem emberi világ) között egyenlőséget tesznek, gyengítik az előző, és felerősítik az utóbbi szerepét.

A továbbiakban a Benning filmjei köré építhető, már a tudományos kánon részét képező elméleti keretek ismertetését követően azokat az érveket és elemzéseket fejtem ki, amelyek azt a hipotézist hivatottak alátámasztani, hogy Benning filmjei objektumorientált hozzáállást szorgalmaznak, és a nem emberi világ jelentőségét hangsúlyozzák. Tartalmukból és eszköztáruk szélsőséges minimalizmusából adódóan a szubjektumtól független létezéseket feltételeznek, valóságos objektumokra, vagyis az észlelő vagy észlelés hiányában is térben, időben létező

A tanulmány DOI-száma: <https://doi.org/10.70807/metr.2025.2.2>

¹ Ez a szöveg két korábbi diplomamunkám – *James Benning hosszú beállításainak nézőre gyakorolt hatása*. BA államvizsga-dolgozat. Kolozsvár: Sapientia EMTE, Filmművészet, fotóművészet, média szak, 2020.; illetve *Objektumorientált nézőpont és ökológiai vonatkozások James Benning filmjeiben*. MA diplomamunka. Budapest: ELTE MMI, Filmtudomány Tanszék, 2022. – szerkesztett, átirat és rövidített változata. Ezúton is szeretném megköszönni tanárainknak, Pethő Ágnesnek és Margitházi Bejának a dolgozatok megírásában nyújtott segítségüket.

² Benning filmjeit nem mutatták be vagy forgalmazták hivatalosan Magyarországon, ezért a továbbiakban a filmek angol címváltozatát használom.

objektumokra utalnak. Végül mindezeket figyelembe véve arról lesz szó, hogy az általuk képviselt attitűd által miként járulnak hozzá ezek a filmek egy ökológiailag etikusabb gondolkodásmód létrehozásához.

Lassú film, ökofilm, ökokritika

Mivel a lassú film irányzata az egyre inkább felgyorsuló, kapitalista fogyasztási trendekhez alkalmazkodó mozgóképes termékek ellenpontjaként alakult ki, az ökofilm jelenségével való kapcsolatba állítása is gyümölcsöző terület a teoretikusok számára. A lassú film a kortárs művészfilm egy olyan irányzata, amely jól körülhatárolható formai jegyekkel rendelkező filmeket foglal magában, tartalmi szempontból azonban sokkal kevésbé meghatározható. Michel Ciment 2003-as cikkében először fogalmazta meg a *cinema of slowness* kifejezést, és az általa felsorolt rendezők (Theodoros Angelopoulos, Nuri Bilge Ceylan, Manoel de Oliveira, João César Monteiro, Tarr Béla, Abbas Kiarostami, Tsai Ming-liang, Sharunas Bartas és Aleksandr Sokurov) szerint „újra akarják élni egy valósan feltárt pillanat érzéki tapasztalatát”.³ Ezek a szerzők elsősorban játékfilmjeikkel kapcsolódnak a lassú film irányzatához, de ennek formai jellemzői közősek a kísérleti filmekével. Peter Hutton, Andrej Zdravac, Diane Kitchen és Larry Gottheim alkotásai például formájukat tekintve beillenek a lassú filmek közé, ugyanakkor közvetlenebbül kapcsolódnak az ökofilmhez, amit a formából adódó ökokritikájuk mellett a természeti környezethez kapcsolódó témaválasztásuk is nyomatékosít.

A fent említett rendezők filmjei tehát magukon hordozzák azokat a jellemzőket, amelyek Matthew Flanagan szerint az irányzat legfontosabb formai elemei: kiterjedt formai és tematikai időbeliség; a mozdulatlanság és min-

dennapiság audiovizuális ábrázolása; a hosszú beállítás kiemelt strukturális szerepe; drámaiságot mellőző, lassú narratíva (vagy a narratíva teljes hiánya); és a valóság hétköznapi elemeinek nyers ábrázolása.⁴ Harry Tuttle más megközelítésben négy pontban foglalta össze a lassú film alaptulajdonságait: cselekménynélküliség, szónélküliség, lassúság és elidegenítés.⁵ Ez a lassúságra való törekvés visszavezethető a modern film második világháború utáni korszakára, de Flanagan szerint gyakorivá válása és intézményesülése később, a hetvenes-nyolcvanas éveket követően kezdődött. A lassú film irányzatának e markáns stílusjegyeihez képest az ökofilm rugalmasabb, szerteágazóbb és sokkal kevésbé körülhatárolható jelenség.

Scott MacDonald *Toward an Eco-Cinema* című, 2004-es tanulmányában az ökofilm jelenségét a filmi médium mulandósága felől közelíti meg. Szerinte egyes filmkészítők az elkerülhetetlennek tűnő megsemmisülése vagy teljes átalakulása, digitalizálódása függvényében tekintenek a film művészetére. A celluloidból készült filmszalag fizikailag nagyon érzékeny és instabil anyag, amely a fény által jön létre, és amely által meg is semmisülhet. A Föld népességének növekedésével nő az ember környezetére gyakorolt negatív hatása is. Mivel az ember szükségleteit egyre nagyobb mennyiségű nyersanyag kitermelése által lehet csak kielégíteni, a környezetünk számos területe megszűnik olyan formában létezni, ahogyan az antropocén korszak előtt létezett. A filmművészet azt az illúziót kelti, hogy a technológia által megőrzi, konzerválja a természetet, illetve a természetben való elmerülés érzését nyújtja. MacDonald tehát egyszerre állítja párhuzamba a film médiumának mulandóságát a természetes környezet mulandóságával, valamint a nem kereskedelmi filmek elenyésző népszerűtlenségét a természet alulértékelésével.⁶ Stephen Rust és Salma Monani *Ecocinema Theory and Practice* című, 2012-es könyvükben szintén erre a köl-

3 Tuttle, Harry: Michel Ciment: *The State of Cinema*. <https://unspokencinema.blogspot.com/2006/10/state-of-cinema-m-ciment.html> (utolsó letöltés dátuma: 2022. 02. 04.) Az idézett rész eredetiben: „live again the sensuous experience of a moment revealed in its authenticity.” (Az angol szövegek magyar változatai a továbbiakban – amennyiben másként nem jelzem – a saját fordításaim. KB)

4 Flanagan, Michael: 'Slow Cinema': *Temporality and Style in Contemporary Art and Experimental Film*. University of Exeter, 2012. p. 4.

5 Schrader, Paul: *Transcendental Style in Film*. University of California Press, 2018. p. 10. <https://doi.org/10.1525/9780520969148> [Magyarul: Schrader, Paul: *A transzcendentális stílus a filmben*. Ozu–Dreyer–Bresson. (trans. Kiss Marianne – Novák Zsófia). Budapest: Francia Új Hullám Kiadó, 2011.]

6 MacDonald, Scott: *Toward an Eco-Cinema*. *Interdisciplinary Studies in Literature and Environment* 11 (2004) no. 2. pp. 107–132. <https://doi.org/10.1093/isle/11.2.107>

csönös, természet és film közötti kapcsolatra hívják fel a figyelmet: „... a film egyfajta tárgyalás, közvetítés, és maga is ökológiailag beágyazott, mivel felemésztí a körülötte lévő kusz a világot, majd ő maga is felemész tődik.”⁷ A szerzők kiemelik, hogy míg a film kulturális kapcsolatai mindig fontos részét képezték a filmtudománynak, addig az ökokritikus szemlélet a kétezres évek előtt nem sok figyelmet kapott annak ellenére, hogy a filmkészítés minden folyamata, a forgatás előkészületeitől a terjesztésen át a mozi- ban történő levetítésig, szoros és kölcsönös hatással van a természeti környezetre. A film és a környezetvédelem kapcsolatát felerősíti a filmek azon tulajdonsága is, hogy kihatással vannak az ember gondolkodásmódjára, cselekedeteire. A későbbiekben tárgyalt ökofilmek értelmezése- sem alapján a médiumnak ezeket a tulajdonságát kívánják felhasználni közvetetten környezetvédelmi célokra. Paula Willoquet-Maricondi az általa szerkesztett, *Framing the World. Explorations in Ecocriticism and Film* című, 2010-es könyvben elkülöníti a környezetvédelmi filmet és az ökoфильmet. A kettő közötti különbséget azzal magyarázza, hogy a környezetvédelmi filmek nem kérdőjelezik meg a kultúra „antropocentrikus erkölcsi világképét”, hanem épp hogy azt erősítik meg. Ezzel szemben az ökoфильm arra törekszik, hogy belátásra és aktivizmusra buzdítsa a nézőt: „... tudatosságot keltő és aktivista szándékok, valamint felelősségvállalás a bolygó egészségét érintő kortárs problémák és gyakorlatok terén. Az ökoфильm nyíltan arra törekszik, hogy személyes és politikai cselekvéseket idézzon elő a néző ösztönzése által, arra buzdítva a gondolkodásunkat, hogy egyénként és társadalmakként, helyileg és globálisan konkrét változásokat eszközöljünk rövid és hosszú távú döntéseinkben.”⁸ Ehhez képest Benning itt tárgyalt filmjei kevésbé konkrétak az aktivizmusra való ösztönzés tekintetében, így Willoquet-Maricondi elképzelésével szemben egy rugalmasabb ökoфильm-értelmezés szerint fogok haladni. Ezen a ponton hasznosnak tűnik különbséget tenni az ökoфильm mint filmes törekvés (esetleg nehezen körülhatárolható irányzat)

és az ökokritikus filmelemzési módok között. Az ökokritikus szemlélet számára a környezet (environment) nemcsak a természetet jelenti, hanem mindent, ami körülvesz bennünket: a kultúrát és a természetet egybefonódva. Az ökokritika célja, hogy felhívja a figyelmet a filmek ilyen szempontok általi elemzése segítségével a környezetvédelem aktuális vagy általános problémáira. A korai ökokritika figyelmen kívül hagyta a populáris kultúra részét képező, kereskedelmi célokkal készített, hollywoodi stílusú filmeket, de amint azt Rust és Monani könyve jól alátámasztja, az ökokritikus szemlélet ezekre is kiterjeszthető, nem csupán az itt szóban forgó, kísérleti jellegű dokumentumfilmekre. Lévé n hogy egy nagyon tág szemléletmódról van szó, ökokritikus szempontból tulajdonképpen minden filmet lehet elemezni, sőt valószínűleg minden művészetet, minden emberi és nem emberi tevékenység eredményét is. Jelen tanulmány célja ennek a tág értelmezési módnak a szűkebb keretek között történő vizsgálata, különös hangsúlyt fektetve azokra az ökoфильmekre, amelyek a cselekmény háttérbe szorításával vagy felfüggesztésével és az időbeliség kiterjesztésével akarnak hatni a néző gondolkodásmódjára. Ökoфильm tehát nemcsak az lehet, ami természeti tájakat vagy a bioszféra specifikus jelenségeit ábrázolja, hanem minden olyan film, ami az ember környezetével kapcsolatos gondolkodására, viselkedésére legalább részben tudatosan gyakorol hatást. David Ingram, Greg Smith kognitív teoretikus „asszociatív modellje” alapján azt írja, hogy a filmek jelentése a néző számára különböző esztétikai regiszterek együtteséből áll össze, amelyek egy kognitív, érzelmi és affektív aspektusokból álló folyamat eredményei.⁹ Véleményem szerint Benning általam vizsgált filmjeiben ezek a kognitív és érzelmi aspektusok, amelyek egyben a lassú film irányzatához is kapcsolják alkotásait, kimozdítják a középpontból a néző antropocentrikus szemléleti módját, decentralizálják az emberi cselekedeteket és narratívákat, esztétikai és időbeli elidegenedést eredményeznek, és létrehozzák a környezetvédelmi szempontból érzékeny nézést (environmentally sensitive

⁷ Rust, Stephen – Monani, Salma – Cubbit, Sean (eds.): *Ecocinema Theory and Practice*. New York: Routledge, 2012. p. 1. <https://doi.org/10.4324/9780203106051>

⁸ Willoquet-Maricondi, Paula (ed.): *Framing the World. Explorations in Ecocriticism and Film*. Charlottesville: University of Virginia Press, 2010. p. 45. <https://doi.org/10.2307/j.ctt6wrgnd>

⁹ Ingram, David: The Aesthetics and Ethics of Eco-film Criticism. In: Rust, Stephen – Monani, Salma – Cubbit, Sean (eds.): *Ecocinema Theory and Practice*. New York: Routledge, 2012. pp. 43–62. loc. cit. p. 44. <https://doi.org/10.4324/9780203106051>

gaze).¹⁰ Adrian Ivakhiv, Martin Lefebvre-re hivatkozva a lassú, tájképeket ábrázoló filmek kapcsán azt mondja, hogy ezek a képek „duplán temporalizáltak” (doubly temporalized), mert egyaránt alá vannak vetve a filmi médium és a néző időbeliségének. A lassú tájképfilmek szokatlan – legalábbis emberi léptékkal szokatlanul hosszú – időbelisége az ökológiai időt hivatott felidézni. Ez az ember számára idegenné vált, kiterjedt idő a természeti folyamatok lassú kibontakozására hívja fel a figyelmet. Deleuze szerint a világháborúk utáni filmművészetben egyre nagyobb jelentőséget kapó időábrázolás segített az embereknek abban, hogy jobban megértsék önmaguk és a világ időbeliségét, valamint megtanította őket etikusan létezni az időben. A mozgókép tehát felerősíti azt a képességünket, hogy az idő segítségével jobban megértsük az ember és a világ kapcsolatát.¹¹

Az ökokritika és az ökofilm gyakorlati és elméleti népszerűsége összefüggésben áll a természettudományokban felmerült azon javaslattal, hogy a jelen földtörténeti kort *antropocén* megnevezéssel illessék. A kifejezés egy 2000-es nemzetközi geoszféra-bioszféra program (International Geosphere-Biosphere Programme) keretén belül Mexikóban megrendezett konferenciára vezethető vissza, ahol Paul Crutzen atmoszférakémia-tudós először alkalmazta ezt az elnevezést. Szerinte a holocén helyett így kellene hívunk a mostani földtörténeti kort, mivel az ember bolygónkra gyakorolt hatása lett az egyik legmeghatározóbb tényező, ami a természeti folyamatokat befolyásolja. A földtörténeti korhoz egy konkrét kezdeti időpontot is javasolt: 1784-et, a gőzgép James Watt általi szabadalmaztatásának évét, az ipari forradalom szimbolikus kezdetét. Itt kezdődött a Föld atmoszférájának „elszenesítése” a litoszférából kitermelt kőszén által.¹² Az új földtörténeti kor javaslatában fontos szerepet játszottak az ózonlyuk növekedésének, a klímaváltozás és a globális felmelegedés egyre égetőbb problémái. Az emberről elnevezni egy földtörténeti kort és egy lapon emlegetni az ipari forradalomtól számított utóbbi kétszáz évet a Föld

négy és fél milliárd éves történetével meglehetősen antropocentrikus felfogásnak tűnhet, mégis azért fontos, mert jelzi, hogy a tudományos közegben és azon kívül is egyre inkább tudatosulni kezdett az, hogy az emberi faj hogyan gyakorol egyre nagyobb, károsabb és visszafordíthatatlan hatást a környezetére. Ezt az erősödő tudatosságot jelzi az ökofilm és az ökokritika megjelenése és elterjedése is.

Film, fikció, dokumentumfilm

Ahhoz, hogy Benning filmjeit elméleti keretek közé helyezzük, szükséges megvizsgálni a dokumentumfilmekkel való kapcsolatát. A Michael Renov szerkesztette, 1993-as, *Theorizing Documentary* című könyv első, egyben bevezető, *Introduction: The Truth About Non-Fiction* című fejezete alapján megszűnni látszik a filmről való gondolkodás azon tendenciája, hogy a nem narratív filmes műnemeket, így a dokumentumfilmet is a filmművészet periferiájára helyezzük. Sőt, amint Renov a kötet egy másik szerzője, Ana M. Lopez nyomán megjegyzi, a poszt-koloniális gondolkodásban a központ és a periféria fogalmai is átértékelődtek, levetkőzve addigi radikális ellentétjellegüket. Renov szerint a fikciós és nem fikciós film közötti különbség elsősorban történelmileg meghatározott, nem pedig a jelentő és a jelentett formális kapcsolatának különbözősége által. A két filmes forma szoros kapcsolatára utal az is, hogy a dokumentumfilmek is gyakran alkalmaznak olyan fikciós elemeket, mint a narratíva, esetleg a kreált karakterek, az érzelmeket és suspense-t keltő eljárások. Továbbá a nem fikciós filmekben is gyakran megjelennek az olyan, narratív filmekben és a televízióban (részben) konvencionalizálódott filmnyelvi eljárások, mint az egyes kameraállások, a közeli beállítás érzelmek közvetítésére, a tér objektívek általi manipulálása, az idő vágás általi tömörítése vagy lassítása. Benning általam vizsgált filmjei viszont egyetlen ilyen konvencionálisnak nevezhető eljárást sem alkalmaznak, ami jelentős

¹⁰ Boczkowska, Kornelia: *Slow Ecocinema, the Forest and the Eerie in Experimental Film and VR (360-degree) Nature Videos. Papers on Language and Literature* 57 (2021) no. 1. pp. 27–49. loc. cit. p. 27.

¹¹ Ivakhiv, Adrian: *Ecologies of the Moving Image*. Waterloo: Wilfrid Laurier University Press, 2013. p. 305. <https://doi.org/10.51644/9781554589067>

¹² Bonneuil, Christophe – Fressoz, Jean-Baptiste: *The Shock of the Anthropocene. The Earth, History and Us*. (trans. Fernbach, David) London: Verso, 2016. p. 6.

különbség a klasszikusabb felépítésű dokumentumfilmekhez képest. Brian Winston alapján Renov rámutat, hogy a dokumentumfilm legitimitásának bizonyítására gyakran tudományos diskurzusokhoz fordultak. A fotográfia megjelenésekor például az új médium bizonyítékértékét azzal támasztották alá, hogy a fotokémiaiilag előállított kép a valóság hiteles, indexikus leképezése. Bazin szerint ez a folyamat az „idő bebalzsamozása”.¹³ Azzal, hogy Benning – a filmezett tér szubjektív kiválasztásától, az időtartam meghatározásától és minimális hangsávbéli manipulációktól eltekintve – nem alkalmaz szinte semmilyen szerkesztési eljárást, Bazin szavaival élve „bebalzsamozza az időt”, de a fotográfiával ellentétben nem csupán egy pillanatot, hanem egy periódust, egy időszleletet. Történelmileg a dokumentumfilmek gyakran elmaradtak akadémiai elismerés szempontjából a fikciós filmekhez képest. Ez annak is betudható, hogy a fikciós filmekkel szemben, amelyek legalább javarészt idealizált karakterekkel való azonosulásra épülnek, vagy idealizált élethelyzeteket teremtenek meg, a dokumentumfilmek leggyakrabban nagy hatású társadalmi vagy környezeti problémákra világítanak rá, azokat helyezik (esetleges) narratívájuk középpontjába, ami megnehezíti a befogadásukat. Renov, Derrida alapján arra következtet, hogy az igazság mintegy megköveteli, hogy egy „fikció általi kerülőúton”¹⁴ legyen kinyilatkoztatva. Derrida ugyanakkor elválasztja az igazság fogalmát a valóságétól: „Ami nem igaz, és nem is hamis, az a valóság.”¹⁵ A valóságnak tehát az igazsággal ellentétben nincs szüksége egy beszélőre, ami egy nem logocentrikus gondolkodást feltételez, és ezzel is segíti a nem emberi vagy kevésbé emberi nézőpont létrejöttét. Benning filmjei tehát inkább a valóság ábrázolását tűzik ki célul, mint az antropocentrikusabb igazságét.

Mivel a továbbiakban az embertől és a szubjektumtól független valóság létezése egy alapvető érvelési pont lesz, ki kell térnem az elméleti keretek között a dokumentumfilm

azon képességének kérdésére, hogy mennyire lehetséges általa a valóság lenyomatának tudományos létrehozása. A dagerrotípia feltalálását követően volt, aki úgy tekintett az új technikára, mint új tudományos eszközre. Azzal érveltek, hogy olyan, mint a „hőmérő, a barométer, a higrométer, a távcső és a mikroszkóp”,¹⁶ és ez is a természet analógiáit, a valóság képeit hozza létre. Természetesen ez a szemlélet azóta sokszorososan megdőlt, és ma már sokkal kevésbé tekintenek tudományos eszközként a fényképezőgépre és a filmes kamerára. A képek manipulálhatósága, a perspektíva teljesen szubjektív megválasztása, a montázs hangsúlyos szerepe és a digitalizálódás mind a dokumentumfilm tiszta valóságábrázolásának lehetősége ellen szólnak. A jelölt és a jelölő között nem létesíthető szilárd kapcsolat fotografikus módon úgy, ahogyan azt a realizmus felvetette,¹⁷ és ez a dokumentumfilm objektivitásának lehetőségére is megsemmisítő hatást gyakorol. Ahhoz, hogy a dokumentumfilm valóságúságáról beszélhessünk, szükség van bizonyos objektívítási standardok megalapozására. Ez azonban konvenciókon alapulna, tehát így sem jelentene stabil alapot a „bizonyító” jellegű vizuális formák számára. Ezért Brian Winston azt javasolja, hogy valószínűleg jobb lenne elhagyni a bizonyíték követelését, kikerülni a tudomány általi legitimációt, és a művészetet választani a tudomány helyett. Ez azzal járna, hogy fel kellene adni a jelölthöz való analóg kapcsolódás lehetőségét. A dokumentumfilmhez olyan eszközként kellene viszonyulni, ami képes úgy kreatívan kezelni a tárgyat, hogy azt nem fikcionalizálja teljesen.¹⁸

Azért fontos, hogy a dokumentumfilmnek ezt a korlátozottságát lássuk, hogy a későbbiekben, amikor Benning filmjeinek valósággal való kapcsolatáról beszélünk, az alkotások ne a valóság tudományos és analóg leképezéseként tűnjenek fel, hanem olyan eszközökként, amelyek mindezen tényezők ellenére megpróbálnak egy újfajta kapcsolódási módot foganatosítani szubjektum és objektum között.

13 Renov, Michael: Introduction: The Truth About Non-Fiction. In: Renov, Michael (ed.): *Theorizing Documentary*. New York: Routledge, 1993. pp. 1–11. loc cit. p. 4.

14 ibid. p. 6.

15 ibid. p. 7.

16 Winston, Brian: The Documentary Film as Scientific Inscription. In: Renov, Michael (ed.): *Theorizing Documentary*. pp. 37–57. loc. cit. p. 37.

17 ibid. p. 56.

18 ibid.

A lassúság eszközei

Benning filmjeinek, akárcsak a hatvanas-hetvenes években készült avantgárd és modern filmeknek, egyik legfontosabb jellemzője az időre mint a mozi formális elemére történő tudatos és hangsúlyos rávilágítás. A lassú film mint művészeti irányzat az elméletírók figyelmét a nézésre mint időben történő cselekvésre, a filmes időtartamra és a figyelemmel való gazdálkodásra irányította. Az ezzel foglalkozó legtöbb elméleti megközelítés azon a feltevésen alapszik, hogy a lassú filmek hosszú beállításai vagy lassú képei időt adnak a néző számára, vagyis időben kiterjedtebb kontemplációra készítik, a fősodorbeli játékfilmek által igényeltnél elmélyültebb és elvontabb figyelemre. Úgy vélem azonban, hogy ez az elvontság Benning filmjeiben eszközül szolgál egy olyan, esetleg későbbi konkretizálódásnak, ami az objektumorientált nézőpont kialakulásának is alapfeltétele.

A lassú film irányzatán belül két típust különíthetünk el Tiago de Luca és Nuno Barradas Jorge 2016-os *Slow Cinema* című könyve alapján: a formai szempontból és a tartalmuk miatt lassú filmeket. A lassú filmek tehát megteremthetik ezt a lassúságot formai eszközök által, leggyakrabban a montázs minimalizálásának segítségével vagy a tartalom által. Ez utóbbi típusba tartozó filmek azáltal tűnnek lassúnak, hogy a cselekményük visszafogott, a szereplők nem annyira aktívak, tetteik és életük filmen ábrázolt részei sokkal kevésbé dinamikusak, mint más filmek szereplőié. Ezzel együtt ezeknek a filmeknek az átlagos snitthossza rövidebb, mint a formai lassúságot alkalmazó filmeké, és a montázs szerepe is fontos marad. Ez utóbbi, tartalmi szempontból lassú filmek közé például Robert Bresson és Ozu Jaszudzsiro alkotásait lehetne sorolni.¹⁹ Az ő filmjeikben a lassúság tehát abból adódik, hogy a nem annyira hosszú snittek tartalma kevesebb eseményt ábrázol (Ozu 1953-as *Tokiói történetében* például egy idős házaspár életébe nyerünk betekintést). Filmjeikben a holtidő, bár jelen van, nem annyira domináns, mint például Tsai Ming-liang, Chantal Akerman vagy Tarr Béla filmjei esetén. Daniele Rugo,

az általa szerkesztett *James Benning's Environments. Politics, Ecology, Duration* című könyvnek *The Adventure of Patience* fejezetében úgy vélekedik Benning filmjeiről, hogy azok frusztráló unalmat kelthetnek a nézőben, mivel eseménytelenségük ellene megy annak, amit a legtöbben a mozi lényegének tekintenek, vagyis hogy eseményeket, cselekményt mutasson be. Benning mind ezt megtagadva csupán egy látószöggel, egy nézőponttal szolgál; Rugo szerint „frusztrációnk abból ered, hogy ezekben a filmekben lehetetlen elhatárolni az eseménytelit az eseménytelentől. Amíg az eseményteli az idő sűrítését feltételezi a maximális jelentőség érdekében, addig az eseménytelen magát az idő múlását teszi jelentőssé”.²⁰ Ez a frusztráció vagy be nem teljesülő elvárás annak is betudható, hogy a vizsgált filmek képein alig jelennek meg emberi szereplők, és ez a nem embercentrikus nézőpont szokatlan a néző számára. Az ezen a frusztráción túllépést és a nem emberi világra irányuló figyelem lehetőségének felismerését, vagyis egy tárgyorientált és (áttelesen) ökológiai nézőpont létrejöttét szorgalmazták tehát Benning filmjei. Az, hogy az eseménytelenség és az emberi cselekedetek ábrázolásának hiánya negatív tapasztalatot, szokatlan élményt jelenthet a lassú film befogadója számára, nagymértékben összefügg a néző előismeretével, amely a filmművészet kulturális és gazdasági beágyazottságából adódik. A tömegkultúra filmjei már a mozi születésétől kezdve profitorientált szempontok alapján íródtak meg és gyártódtak le. A tisztán művészi megközelítésmód csak később jelent meg, de ez sem szorította háttérbe a haszonszerzés által vezérelt filmgyártást, amely a látványosan telített, eseménydús, emberközpontú cselekményt tette alapértelmezetté. A kísérletező jellegű filmes formáknak a populáris kultúra periferiáján maradtak, és nem tudták úgy prekondicionálni a film médiumának befogadóit, mint a narratív játékfilmek standardizált eljárásai. Ezek a szabadabban értelmezett és készített filmek kitérítik a nézőt, felülírják a prekondicionáltságot, magára a film médiumára történő reflexióra adnak lehetőséget.

19 De Luca, Tiago – Barradas Jorge, Nuno (eds.): *Slow Cinema*. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2015. p. 6. <https://doi.org/10.1515/9780748696031>

20 Rugo, Daniele: *The Adventure of Patience: James Benning's Films as Perceptual Environments*. In: Lübecker, Nikolaj – Rugo, Daniele (eds.): *James Benning's Environments. Politics, Ecology, Duration*. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2018. pp. 160–176. loc. cit. p. 162–163. <https://doi.org/10.1515/9781474470346-014>

Benning és a formából adódó lassúság

Benning általam vizsgált filmjei tehát mind formai, mind tartalmi tekintetben lassúak, sőt minimalisták. A filmtörténet kezdetén a film médiumának jelentősége nagyrészt kimerült a mozgás megörökítésének lehetőségében, az időbeliségre való reflektálás későbbi fejlemény volt. A mozgás attrakciója helyett meglehetősen hamar a narrativitás lett a film legfontosabb, következő ismertetőjegye. Ez a gyors váltás azonban azt eredményezte, hogy a film időbeliségének kérdése kimaradt, háttérbe szorult. Erről Benning így beszél Reinhard Wulf róla készült, 2003-as, *James Benning: Circling the Image*²¹ című filmjének első perceiben: „Az volt az elképzelésem, hogy visszamenjek a filmkészítés legelejére, és leforgassak egy egész tekercs filmet, ahogyan azt legkorábban csinálták. (...) és azért akartam visszamenni a kezdetekhez, mert úgy gondoltam, hogy a filmkészítés túl gyorsan nőtt fel, hogy a narrativitást túl hamar bevezették, és a kép igazi vizsgálata elvetődött és helyettesítődött a narratív filmnyelv által.”

A vizsgálati korpusz filmjei két csoportra oszthatók abból a szempontból, hogy egy vagy több snittből állnak. Az egysnittesek közé tartozik a *Pig Iron* (2010), a *Nightfall* (2011) és a *BNSF* (2013). Ezek egyetlen hosszú snittből állnak, és rögzített kamerán keresztül láttatnak egy-egy helyet. A *Pig Iron* egyetlen harmincperces snitt egy acélfeldolgozó gyár épületéről és az ebben közlekedő vonatokról. A *Nightfall* a Sierra Nevada-hegység egyik erdőjét mutatja be valamivel több mint másfél órában. A *BNSF*-ben pedig több mint három órán keresztül láthatunk egy Mojave-sivatagi vasútvonalat. A több snittet tartalmazó filmek felsorolásszerűen mutatnak be felvételeket egy-egy földrajzi régióról, helyről vagy egy természeti témakörrel. Ide tartozik a *California* trilógia három darabja, az *El Valley Centro* (1999), a *Los* (2001) és a *Sogobi* (2002), továbbá a *13 Lakes* (2004), a *Ten Skies* (2004), a *Castig a Glance* (2007) és a *small roads* (2011). A *Ruhr* (2009) ezeket a szempontokat tekintve egyedi, mivel első fele többsnittekes és felsorolásszerű, a második meg egyetlen, pontosan egyórás snittből áll. Mindkét kategóriában közös azonban az, hogy rögzített, mozdulatlan kamerával vannak felvéve.

A kétféle struktúra két, némileg különböző formai lassúságot eredményez, mivel a jelentős időbeli kiterjedtség hatással van a befogadásra. A többsnittekes filmek valamennyire ritmikusan váltják a különböző képeket, így jobban fenn tudják tartani a figyelmet, míg az egysnittekes esetében fokozottan létrejöhetnek a későbbiekben tárgyalt befogadási állapotok. A több beállításból álló filmek egy része strukturalista módon pontosan ugyanolyan hosszú snittekből áll, így a nézésük során rá lehet érezni a ritmusra, amit az agy úgy dolgoz fel, hogy már a beállítás vége előtt elkezd várni a következő képet, így kevésbé nyújtja azt a fokozott elmélyülési lehetőséget, mint az egysnittekesek. A formai lassúság egy fontos eleme a plánozás, ugyanis jelentős különbségek adódnak abból, hogy a képen szereplő táj részletei, az urbánus vagy természeti környezet alkotóelemei milyen mértékben töltik ki a képkeretet. Az *El Valley Centro* első képe például, bár egyetlen monoton eseményt ábrázol, a víznyelő kamerához való közelsége miatt dinamikusabb tartalmat eredményez, mivel így látszanak a lyuk felé sodródó víz áramlatai. Ha ugyanez a képi tartalom távolabbról lenne filmezve, sokkal kevésbé lenne mozgalmas a beállítás. Az tehát, hogy a beállítás fókuszpontja (amennyiben van ilyen) mekkora felületét foglalja el a képkeretnek, hatással van a formai lassúságra. Egy óriástotállal amúgy nagyon dinamikus tartalmú képeket is „le lehet lassítani”. A *13 Lakes* egy beállításában megjelenő jet skik fokozott sebességgel száguldanak keresztül a képkereten, de mivel nagyon távolról vannak filmezve, ez a gyorsaság relativizálódik, miközben a kép nagy része mozdulatlan marad. Ezzel szemben például a *small roads*-ban fel-felbukkanó személy- és teherautók nagyobb dinamikát eredményeznek a képkereten belül, mivel közelebb haladnak el a néző szemszögéhez, és a kamera nézőpontja által képviselt síkra többé-kevésbé merőlegesen mozognak; közelednek feléje, vagy eltávolodnak tőle. Ebből a mélységi mozgásból adódóan több időt töltenek a képen, tehát hosszabb időintervallumban hatnak a néző figyelmére. A montázs minimalizálásából adódó időtartam mellett tehát a plánozás is egy olyan formai tényező, amely szorosan összefügg a későbbiekben tárgyalt ismeretelméleti és ökológiai kérdésekkel, mivel Benning filmjei elsősor-

²¹ *Circling the Image* (2003), 84 min, dir. Reinhard Wulf. <https://www.youtube.com/watch?v=is502ZDfjvs>

Helikopter a víz fölött
(*Sogobi*, 2002)



ban abban nyújtanak újat, hogy formájukban gyökerezik az ökológiai törekvés, amit a tartalmuk erősít meg.

Benning és a tartalom lassúsága

A következőkben a beállítások tartalmának eseménytelenségével összefüggő stílusjegyekre térek ki. Ez a látszólagos eseménytelenség véleményem szerint az úgynevezett lapos ontológiával összefüggésben tárgyalható, Benning filmjeiben ugyanis ritkán történnek olyan események, amelyek különösebben magukra vonnák a figyelmet. Kevés olyan mozzanat észlelhető, amelyek fontosabbaknak akarnak hatni, mint a film kollektív egysége. Ha mégis van ilyen, azok általában hamar „visszahátrálnak”, és helyet engednek a háttér számára. Például a *Sogobi* egy snittjében egy helikoptert látunk és hallunk, amint vizet merít egy folyóból. Amíg a helikopter látszik és hallatszik, addig a figyelem mintegy magától értetődően irányul rá, de miután elhagyja a képkeretet, és a hangja is elhalkul, szembesülhetünk az addig az esemény háttérül szolgáló természeti helyszínnel, hallatszani kezd a víz csobogása, és felértékelődik az addig talán nem is észlelt, távolban

gomolygó kis fehér füst szerepe. Ezt a filmek minden beállításában jelentős szerepet betöltő holtidő teszi lehetővé. Ez a strukturális elem azért kimagaslóan fontos az objektumorientált ontológia és az ebből származó ökológiai üzenet szempontjából, mert általa az amúgy jelentéktelennek tűnő apró részletek is egyenértékűvé válnak a hagyományos embercentrikus narratívák által alakított elvárások szempontjából fontosnak vélt elemekkel. Daniele Rugo a korábban is említett könyvben érzéketlenül írja le a *Ruhr* harmadik beállítását, amelyben egy, a Düsseldorf-i Nemzetközi Repülőtérhez közeli erdő látszik alsó kameraállásból. Kiemeli a fák sötét színű sziluettjeit és a világoskék ég által képzett kontrasztot és a csendet, amit egy konstans zúgás kísér. Az erdő fái fölött időnként a repülőtérrel felszálló repülőgépek látszanak, amelyek alulról felfelé keresztezik a képet. Először csak a motor hangja hallatszik, majd annak felerősödésével egy időben megjelenik a repülő. Miután elhagyja a képkeretet, hangja fokozatosan elhalkul, majd megszűnik, a kép pedig visszakerül csendes eseménytelenségébe. Nem sokkal a repülő távozása után zörögni és hullani kezdenek a levelek a fákról, majd újra csend lesz, és mozdulatlanság.²² Ez az időnként visszatérő esemény és következménye

²² Rugo: *James Benning's Environments. Politics, Ecology, Duration*. p. 160.



Acélgyár (Ruhr, 2009)

egy-egy pillanatra tehát magára vonja a figyelmet, a kép ekkor felértékelődik, de gyorsan vissza is áll az eredeti állapot, amelyben nincsenek kiszögellő audiovizuális elemek. Visszakerül a néző kezébe az eseménytelenség és a holtidő nyújtotta szabadság, újra megkötés vagy irányítás nélkül dönthet arról, hogy a nagytotál melyik elemét veti alá alaposabb megfigyelésnek, vagy megfigyel-e bármit a képen. Hasonló jelenség tapasztalható meg a *BNSF*-ben, ott azonban az időbeliség még szélsőségesebben módosul kerül előtérbe, mivel három órán keresztül látszik egy sivatagot átszelő vasútvonal, és ebben az esetben az eseménytelenséget és a sivatag mozdulatlanságát az időnként elhaladó tehervonatok szakítják meg. Ehhez képest a *Ruhr* egy másik jelene, amelyben a duisburgi acélgyárat látjuk működés közben, végig tartalmaz mozgást, de nincsenek benne olyan pillanatok, amelyek megszakítanák a gépek monoton működését.

Tartalmukat tekintve Benning egyes filmjei még lassabbak, még statikusabbak, mint a többi, mert olyan környezetet mutatnak be, amelyben természetéből adódóan kevesebb a mozgás. Ilyen például a *Ten Skies*, amely végig égrészleteket mutat be. Összevetve a *13 Lakesszel*, nyilvánvalóvá válik, hogy az ég egy részletéről készült mozgókép nem lehet annyira dinamikus, mint egy vízfelületet elénk táró felvétel, azzal együtt, hogy állóvizekről van szó. A tavak felszínét, még ha minimálisan is, de mozgatja a szél, így az egy kicsivel dinamikusabb befogadási élményt nyújt. A *Ten Skies* nagyon minimális mozgást tartalmaz

a felhők révén. A *13 Lakes*ben viszont a vízfelületek fodrozódásából adódó mozgás mellett hajók és jet skik is megjelennek, ami további dinamikát visz a képekbe, és a hangsávot is aktívabbá, gazdagabbá teszi. A *small roads*-ban szintén vannak kisebb-nagyobb mozgások. Számos beállítás tartalmaz például autókat, amint a kamera nézőpontjához közelednek vagy attól távolodnak. Ezek az események aktív módon billentik ki az egyes képeket a mezőkön, dombokon átívelő vidéki útszakaszok csendjéből és mozdulatlanságából. Egyes beállítások azonban zavartalanok maradnak, az úton nem halad el autó, így a holtidő és a kiterjedt időintervallum még hatásosabban tudja ontológiailag lapossá tenni a képet. Ugyanolyan fontossá válik a fák ágait és leveleit enyhén mozgó szél, mint a felhők közül a földet megvilágító napsugarak változó fénysávjai. A *13 Lakes* és a *small roads* tehát tartalmi szempontból eseménydúsabb, mint a *Ten Skies*, de ezekben is nagyon fontos a holtidő szerepe és a figyelem eloszlátása a kép alkotóelemei között. A kép háttéréről esetenként leváló mozgó elemek mozgási iránya tehát hatással van arra, hogy mennyi ideig irányítja magára a figyelmet ez a képi elem. A már említett *small roads* autói mélységi mozgásukból adódóan hosszabb ideig szerepelnek a képen, mint ha valami alulról felfelé vagy egyik oldalról a másikra haladva szelné át a képet. Ebben azonban az irány mellett a mozgás sebessége is közrejátszik. A *BNSF*-ben például a vonatok mozgása, ha kissé átlós is, de mélységben történik, akárcsak az autók mozgása a

*small roads*ban, de a vonatok lassabban közlekednek, így még több időt töltenek a képen, vagyis több ideig vonják magukra a néző figyelmét és valószínűleg gondolataikat is a kép tartalmával kapcsolatban. Ehhez a jelenséghez az is hozzájárul, hogy a *BNSF* egy sivatagot ábrázol, ami sík kiterjedéséből adódóan még nagyobb mélységet eredményez, amit a lassan mozgó tehervonatok bejárhatnak. Így a kanyargó vasúti sínen közlekedő vonatok a domborzat sem takarja el a kamera elől. Az itt tárgyalt példák tehát érthetőbbé teszik, hogy a nagyon minimalizált formai eszköztár mellett ezek az apró tartalmi különbségek hogyan tűnhetnek jelentősnek.

Benning filmjei mindezzel egy alapvetően más időbeliség meg tapasztalásának lehetőségét tűzik ki célul, történeten ez akár koncentrált figyelem vagy sodródó gondolatfolyam által. A következőkben azt vizsgálom meg, hogy ezek a nézőre gyakorolt hatások miként szorgalmazzák egy objektumorientált nézőpont foganatosítását, valamint ez hogyan kapcsolódik a környezetvédelmi kérdésekhez.

Spekulatív realizmus a korrelativizmus ellen

Sven A. Graham Harman által 1999-ben bevezetett objektumorientált filozófia fogalma, amely később objektumorientált ontológiaként (object-oriented ontology),²³ vagyis OOO-ként (Levi Briant megfogalmazása) vált ismertté, szoros kapcsolatban áll a spekulatív realizmus filozófiai irányzatával, de nem azonos vele, annak inkább egy alfaja. A spekulatív realizmus az új realizmusok egy olyan fajtája, amelyeknek legfőbb célja a tudattól

független valóság létezésének hangsúlyozása. Harman a spekulatív realizmus egyik legfontosabb képviselője, aki Iain Hamilton Granttel, Quentin Meillassoux-val és Ray Brassierrel egy 2007-s londoni konferencián fektette le az irányzat alapjait.²⁴ Innen ered tehát a spekulatív realizmus gyűjtőfogalma és az általa jelzett filozófiai irányok. Azért beszélhetünk inkább gyűjtőfogalomról és filozófiai irányokról, mert képviselőinek nézetei számos lényeges pontban különböznek egymástól. Harman szerint a spekulatív realizmus tág fogalma minden olyan gondolkodásmódra alkalmazható, ami elveti a korrelativizmus filozófiáját, vagyis ami ellene megy annak a nézetnek, hogy a filozófia az ember és a világ közötti viszonyt jelenti.²⁵ A filozófia Kant óta leginkább az ember és a világ, valamint a gondolat és a világ közötti kapcsolatokat tartotta a legfontosabb kérdésköröknek, aminek nyomán hátterbe szorult az embertől független világnak mint önálló létezők összességének a gondolata. Harman az emberi hozzáférés filozófiáját az antirealizmus egy formájának tartja, ami azon az alapon nyugszik, miszerint ahhoz, hogy „valamire nem-gondoltként gondoljunk, gondolni kell rá”.²⁶ Vagyis elgondolni a nem-gondoltat paradoxonnak minősül, így az emberi hozzáférés filozófiája arra következtet, hogy „az emberi tapasztalat magában foglalja a filozófia legitim tartalmának teljességét”.²⁷ Harman ezért antirealistának tekinti a hozzáférés filozófiáját, és azzal vádolja, hogy a filozófiát arra redukálja, hogy csupán a tudás körülményeinek reflexív metakritikájaként működjön.²⁸ A spekulatív realista fő törekvése, hogy áthelyezze a filozófia addigi fókuszát a nyelvi-, társadalmi- és pszichikai tényezőkről magára az embertől független világra, arra, hogy milyen lehet a világ a hozzá fűzött „túl

23 Erről rövid összefoglalót lásd: Harman, Graham: *Object-Oriented Ontology*. In: Hauskeller, Michael et. al. (eds.): *The Palgrave Handbook of Posthumanism in Film and Television*. London: Palgrave Macmillan UK, 2015. pp. 401–409. https://doi.org/10.1057/9781137430328_40 Könyvében részletesebben: Harman, Graham: *Object-Oriented Ontology: A New Theory of Everything*. Penguin UK, 2018.

24 Bővebben lásd: Brassier, Ray: *Speculative Realism*: Ray Brassier, Iain Hamilton Grant, Graham Harman, Quentin Meillassoux. In: Mackay, Robin (ed.): *Collapse, Volume 3: Unknown Deleuze*. MIT Press, 2007. pp. 306–449.

25 Harman, Graham: Rövid SR/OOO-bevezető. (trans. Lovász Ádám) *Ex Symposion* (2018) no. 99. pp. 1–4.

26 Young, Niki: On correlationism and the philosophy of (human) access: Meillassoux and Harman. *Open Philosophy* 3 (2020) no 1. pp. 42–52. <https://doi.org/10.1515/opphil-2020-0003>

27 Sparrow, Tom: *The End of Phenomenology: Metaphysics and the New Realism*. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2014. p. 115. <https://doi.org/10.1515/9780748684847>

28 Young: On correlationism and the philosophy of (human) access: Meillassoux and Harman.

emberi” viszonyulásunk nélkül.²⁹ A spekulatív realizmus négy eredeti képviselője közül azonban csak Harman képviseli az objektumorientált filozófiát vagy objektumorientált ontológiát, egyedül az ő megközelítése alapszik azon, hogy a világ egyedi tényezőkből áll. Szerinte az OOO filozófiájához elegendő „... elismerni azt, hogy az univerzum különböző nagyságú egyedi entitásokból áll”. Azt is hangsúlyozza, hogy „ezen entitások nem redukálhatók a relációikra vagy akár a relációik összességére”,³⁰ illetve „egy tárgy több, mint alkotóelemei, és kevesebb, mint hatásai”.³¹ Harman egy 2011-es tanulmányában hetvenhat pontban foglalta össze az objektumorientált ontológia téziseit. Ezek közül fontos megemlíteni, hogy „objektumnak tekinthető minden egységes entitás attól függetlenül, hogy a világban vagy az elmében áll fenn. A filozófiának elég tágasnak kell lennie, hogy magába foglalhassa mindkét fajta entitást”.³² Vannak valóságos objektumok és szenzuális objektumok. A valóságos objektumok vagy dolgok „a világban megvalósuló autonóm erők, amelyek még akkor is fennállnának, ha minden észlelő aludna vagy meghalna”, míg a szenzuális objektumok vagy képek „csak annyiban léteznek, hogy egy észlelő észleleteként állnak fenn. Ezen észlelők nemcsak emberi ágensek lehetnek”.³³ Ezért jelen tanulmány tárgyát elsősorban a valós objektumok képezik. Az észlelő vagy észlelés hiányában is a térben, időben létező objektumok létezésének elfogadása fontos lépés a lapos ontológia (flat ontology) és a nem antropocentrikus szemlélet felé.

Harman tehát úgy véli, nem helyes dualisztikusan két részre osztani a világot: emberi gondolatra és minden másra. Az embert nem tartja arra érdemesnek, hogy „elfoglalja a filozófia felét”.³⁴ A dualizmus és az ontológia e kiegyensúlyozatlan használata ellen foglal álláspontot az OOO. Ahhoz tehát, hogy ez az egyensúlytalanság kiküszöbölődjön, fel kell erősíteni az objektum szerepét a filozófiában, és hogy ennek környezetvédelmi szempontból is relevanciája legyen, a hétköznapi gondolkodásban

is. Ebben segítenek Benning filmjei: ráirányítják a néző figyelmét a körülötte létező valós objektumra.

Objektumorientáltság a minimalizmus által

Azáltal, hogy ezek a filmek nem szolgálnak látványos eseményekkel, cselekménnyel, érzelmekkel, hanem csak nyersen élénk tárnak egy tájat, egy városrészletet, egy földrajzi helyet, felhívják a figyelmet annak fontosságára. A kiterjedt időbeliség pedig rávilágít arra, hogy mennyire mást jelent az idő az ember, illetve a nem emberi környezet vagy a tárgyi világ számára. A hosszú beállítások lehetőséget nyújtanak arra, hogy a néző megtapasztalja ezt az alapvetően más időbeliséget. A *small roads*ban szinte groteszkké válik a különbség a természet, a tárgyi világ és a hangosan elsuhanó autók időbelisége között. Ezt a különbséget egy hipotetikus példával lehet a legjobban illusztrálni: képzeljünk el egy olyan jelenetet egy narratív játékfilmből, amelyben emberek autóban ülve utaznak egy erdőt átszelő, nem annyira forgalmas úton, és beszélgetnek. A jelenet elején az autót kívülről látjuk, óriástalban, a kamera helikopterből követi, hogy elhelyezze a látványos tájban. A további beállítások az autó belsejét mutatják, snitt-ansnitt közeliket látunk a párbeszédet folytató szereplők arcáról. A jelenetre így azt mondhatjuk, hogy tempója emberléptékű, legalábbis úgy, ahogyan ahhoz a hollywoodi filmek évtizedeken át hozzászoktatták a nézőt. Ha esetleg egy akciófilm jelenetéről beszélünk ugyanebben a környezetben, például egy autós üldözésről, a jelenet tempója teljesen más lesz. Valószínűleg rengeteg vágás által összerakott, komplex képsorok mutatják be a két, nagy sebességgel haladó autót. Félmásodpercnyi külső és belső beállítások váltják egymást, nagytotálból superközelire ugrik a kép, kapkodó pillantások, hirtelen kézmozdulatok teszik feszültté a jelenetet. Most képzel-

29 ibid.

30 Harman: *Rövid SR/OOO-bevezető*. p. 3.

31 Harman: *Object-Oriented Ontology: A New Theory of Everything*. p. 53.

32 Harman, Graham: Hetvenhat tézis az objektumorientált filozófiáról. (trans. Lovász Ádám) *Ex Symposion*. 2018, 99. szám, pp. 4–9. loc. cit. p. 4.

33 ibid.

34 Harman: *Object-Oriented Ontology: A New Theory of Everything*. p. 56.



Elsuhanó autó
(*small roads*, 2011)

jük el akár az első jelenetet, akár a másodikat egy útszéli fa szemszögéből: egy csendes erdei tájat látunk évek óta változatlan szemszögből; ugyanazok a fák, ugyanaz az útszakasz. A szél megmozgatja a leveleket, a nap kisüt a felhők mögül, és egyszer csak két autó száguld el, hangos motorzajjal. Majd újra csend, és minden a régi. Ezt látjuk a *small roads*-ban. Ezt látjuk a többi filmben is, amelyről e tanulmányban szó van, csak nem feltétlenül egy autós jelenet helyszínén, hanem egy tóparton vagy egy sivatagban. Olyan nézőpontokból látjuk a helyszíneket, amiből jól érzékelhető a nem emberi környezet kiterjedt időbelisége. Így tud érvényesülni egy nonhumán vagy poszthumán nézőpont, amiben nem az emberi lét a fontos. Megszűnik a szubjektum monopóliuma. Ebből a perspektívából nincs hierarchia ember és nem ember, szubjektum és objektum között, az ontológia „lapossá” válik. Ebből a kiegyensúlyozott lételméleti állapotból lehet továbblépni afelé, hogy elismerjük környezetünk önállóságát és a szubjektumtól független létezését. Vagy legalább megérthetjük, hogy egy ilyen állapot elérése a cél, amivel máris nyitottabbak lettünk környezetünk irányába.

Ezen a ponton fontos kiemelni, hogy a szubjektum és objektum különválasztása egyáltalán nem jelenti a kettő közötti kapcsolat teljes megszüntetését. Annyit jelent csupán, hogy az objektumot el kell tudni képzelni a szubjektum nélkül (ez a korrelativizmus és a hozzáférés filozófiája által az objektumorientált filozófia ellen felhozott ellentmondás miatt nem könnyű feladat, de az erre való törekvést segítik Benning filmjei), és kiemelni

abból a lealacsonyító és korlátozó elképzelésből, hogy csak egy befogadóval létesített kapcsolata lehet valós. Az objektumorientált ontológiát tehát nem akadályként kell felfogni, mint ami leveszi a felelősséget az emberiség válláról, mondván, hogy nincs kapcsolat közte és a tőle független világ között. Ez a kapcsolat igenis létezik, és nagy jelentőséget kell tulajdonítani neki a környezetvédelmi szempontból etikus gondolkodás elsajátítása érdekében. Az OOO és az ökológia kapcsolatát abban kell keresni, hogy a szubjektum ugyanolyan figyelmet szánjon az objektumra, mint magára, és igyekezzen filozófiai és gyakorlati értelemben is kellő tisztelettel viszonyulni a világhoz, továbbá mivel környezetvédelemről beszélünk, az emberen kívüli természethez, élővilághoz. Az OOO-nak abban is fontos szerepe lehet, hogy megakadályozza olyan szélsőséges ontológiai nézetek felerősödését, mint a szolipszizmus. Sami Pihlström szerint ez egy annyira szélsőséges elképzelést takar, hogy felmerül a kérdés, érdemes-e vele egyáltalán tudományos diskurzusban foglalkozni. Ezért *Why Solipsism Matters* című könyvében ezt más filozófiák viszonyítási pontjaként kezeli. A szolipszizmus a filozófiának az az irányzata, amely azt feltételezi, hogy az ember saját elméjének létezésén kívül semmilyen más egzisztenciáról nem tudhatja, hogy létezik-e vagy sem. A szolipszizmus fenntartja annak lehetőségét, hogy a szubjektumon kívül semmi sem létezik önállóan, és az érzékelt objektumok csak annak teremtményei. A többféle szolipszizmus közül a legalapvetőbb azt feltételezi, hogy „a világ az én világom, vagy minden, ami van, vagy egyenlő a gondo-

lataimmal, vagy azok tartalmát képezi”.³⁵ Valószínűleg nincs valós veszélye annak, hogy a szolipszizmus elterjedt nézetté nője ki magát, de ennek ellenére érdemes lehet a filozófia térképén egy elkerülendő területként tételezni, legalábbis olyan értelemben, hogy az OOO sarkalatosan ellentmondó nézetként rendkívül káros hatásokat eredményezhet az ökológiai gondolkodás terén is. Benning filmjei lényegében ez ellen a szélsőséges elképzelés ellen hatnak.

Ökológia az objektumorientáltság által és anélkül

Benning filmjeinek fontos célja, hogy tartalmuk és formájuk által létrehozott nem túl szigorú hatásmechanizmusok segítségével új fényben tüntessék fel ember és környezetének viszonyát. A fentebb említett nem emberi időbeliség ebben is kulcsfontosságú szerepet játszik. Mivel a szokatlannul hosszú beállítások kibillentik a nézőt az emberléptékű, gyors temporalitásából, és lehetőséget nyújtanak a természet tempójának megtapasztalására, új, nyitottabb percepciót eredményeznek. S mivel láttuk, ez hogyan vezethet egy lapos ontológiához és objektumorientált nézőponthoz, ezekből továbbblépve egy ökológiailag érzékeny pillantás (*environmentally sensitive gaze*)³⁶ is létrejöhet.

Az, hogy Benning filmjei ritkán szerepeltetnek embereket, és még ritkábban állítják őket a középpontba, szintén fontos szerepet játszik abban, hogy figyelmünket a nem emberi világra irányítsuk. Fontos arra is kitérni, hogy a nem emberi világot egyáltalán nem befolyásolja a kamera jelenléte. Az emberek a legtöbb helyzetben, ha észrevesznek egy felvételkészüléket, önkéntelenül más-hogy kezdenek viselkedni, visszafogják magukat (tudatosan vagy tudatlanul), rájátszanak gesztusaikra, vagy pózolni kezdenek. Az embereket ábrázoló felvételek így nem lehetnek nyerssek, teljesen természetesek, hacsak nem rejtett (például biztonsági) kamerával vagy gyerekekről készült képekről van szó. Ezzel szemben sokkal inkább hűek a valósághoz azok a képek, amelyeken nem szerepelnek emberek, vagy amelyeken olyan környezetben vannak lefilmezve, ahol a kamera jelenléte nem egészen tudato-

sul bennük. A természeti helyszínekről készült felvételek tartalma, azok történései ugyanúgy mennek végbe, ahogyan a kamera hiányában is végbemennének. Így ezek a képek közelebb állnak a valóság autentikus leképezéséhez, azzal együtt, hogy amint arra Renov és Winston is felhívja a figyelmet, a kamerának ezt a képességét fenntartásokkal kell kezelni.

Az emberi jelenlét hiánya (amit már eleve prekondicionáltságunkból érzékelünk hiánynak) különbséget tesz Benning munkái és más, hasonló formai megoldásokat alkalmazó filmek között. Például a Stephanie Spray és Pacho Velez által rendezett, 2013-as *Manakamana* hasonlóan minimalista formai eszköztárral rendelkezik, de sokkal antropocentrikusabb irányt képvisel, mivel etnográfiai törekvések vezérlik. Ebben a filmben olyan embereket látunk félközei plánban, rögzített kameraállással, akik a Himalája lejtői fölött utaznak a *Manakamana* Templomhoz. Mindegyik beállításban szerepelnek emberek, kivéve egyben, amely kecskék szállítását mutatja be egy nyitott gondolatban. Az emberek sok beállításban beszélgetnek egymással, zenélnek, vagy fényképeket készítenek. Az eléjük helyezett kamera többé-kevésbé hatással van viselkedésükre, így nem egészen kapunk nyers ábrázolásmódot, de az etnográfiai célokat így is teljesíti a film. A valós idejű, vágatlan beállítások egy-egy egyirányú utazás időintervallumát ölelik fel, és ez a kiterjedt időbeliség itt is a figyelem elmélyülésének lehetőségét szolgálja, akárcsak Benning alkotásaiban. A fontos különbség tehát abból adódik, hogy itt emberek, társadalmi szempontok, a spiritualitás kérdései állnak a hosszú beállítások fókuszában, így nem érvényesülhet az az objektumorientált nézőpont, amely Benning természeti és urbánus tájképei esetén. A *Manakamana* tehát szintén alternatív befogadási módokat generál, de hiányzik belőle az antropocentrizmussal szembeni kritika, így nem megkérdőjelezi, hanem alátámasztja azt a hierarchikus látásmódot, amely valamilyen szinten összefügg a természeti világ emberi érdekeknek való alárendelésének jogosságát támogató ideológiával. Itt természetesen nem a *Manakamana* érdemeinek megkérdőjelezéséről van szó, hanem egy olyan összehasonlításról, amely érzékelteti Benning filmjeinek e tanulmány fókuszát képező sajátosságait.

35 Pihlström, Sami: *Why Solipsism Matters*. London: Bloomsbury Academic, 2020. p. 13. <https://doi.org/10.5040/9781350126435>

36 Boczkowska: *Slow Ecocinema, the Forest and the Eerie in Experimental Film and VR (360-degree) Nature Videos*.



Szemétszelektáló telep (El Valley Centro, 1999)



Bozóttűz (Los, 2001)

A Lucien Castaing-Taylor és Véréna Paravel által készített, 2012-es *Leviathan* szintén érdemes összehasonlítani Benning filmjeivel, mivel ez is rávilágít azok különlegességeire. Akárcsak a *Manakamana*, ez a film is a Harvard Egyetemen működő Sensory Ethnography Lab keretein belül készült, és ez is részét képezi egy feltörekvő kísérleti dokumentumfilm-es irányzatnak. Szintén hosszú beállításokból építkezik, viszont a *Manakamana*-val ellentétben nem etnográfiai, hanem környezetvédelmi indítatásból született, és nem statikus kamerával dolgozik, sőt itt a kontrollálatlan, szinte önálló életet élő kameramozgás kimondottan fontos szerepet játszik. Ebben tehát és a lényegesen explicitebben megfogalmazott ökológiai üzenet tekintetében is különbözik Benning filmjeitől. A *Leviathan* is kerüli a verbális megfogalmazást, és inkább szuggesztív, mint didaktikus, de a halak vérét, a fedélzetről lerugdosott rájákat, a kagylók között hanyórázó sörös dobozt, a kínlódó sirályt és a halakat szabdaló halászokat ábrázoló képek mégis nyíltabb ökológiai töltéssel rendelkeznek. Az emberek nem központi elemek, de amikor megjelennek, negatív aurával bírnak, és negatív jelentésmezőt hordoznak.

Benning *California trilógia*, *Ruhr*, *13 Lakes*, *Ten Skies* és *small roads* című filmjeinek ökológiával kapcsolatos ideológiáját a *Leviathan*-étól az különbözteti meg, hogy ezekben az elsősorban a formából adódó objektumorientált nézőpontra keresztül jön létre, míg a Castaing-Taylor és Paravel filmjében közvetlenebb szuggesztív hatások által. Benning filmjeiben is vannak azonban olyan képek,

amelyek közvetlenebbül emelnek be környezetvédelmi kérdéseket. A *California trilógia* például Benning elmondása szerint a „víz politikáját” járja körül a nyugati parti államban. Ahogy egy Scott MacDonalddal folytatott, 2006-os beszélgetésben Benning utal rá: „Central Valley-ben testületi farmok élvezik az előnyeiket két öntözőrendszernek, amelyek közpénzből épültek, az egyik államközi, a másik állami pénzből. Ezek a vállalatok nem fizettek egyik rendszer megépítéséért sem, mégis teljes haszonélvezői azoknak: Kaliforniában a víz nyolcvanöt százalékát használják földművelésre; csak tizenöt százalékot használnak gyártásra és közfogyasztásra. És természetesen Los Angeles úgy bővítették ki, hogy vizet loptak Owens Valleyből.”³⁷ Tehát a víz ökológiai és politikai problémaként fűzi össze a három filmet, és ez teszi a trilógiát „ökozófiái” (ecosophical) projektté.³⁸ Az interjúban Benning azt is elmondja, hogy az öntözéses földművelés tönkre fogja tenni a környéket. A *California trilógia* mögött tehát konkrét ökológiai megfontolás is áll, ami viszont konkrétan nincs kimondva a filmekben. Az *El Valley Centro*-ban számos olyan beállítás is látható, amely ennél explicitebben utal a környezetet érintő problémákra: például a hulladékszelektáló telep, az olajkúttűz, a tehénfarm, az olajtisztító kifolyója, a tarlótűz vagy az olajfúró kutak képei. A *Los*-ban valamivel kevesebb ilyen témájú beállítás van, de itt is megjelenik egy szeméttel, egy autóbontó, egy olajfúró kút és egy bozóttűz. A *Sogobi* képi tartalma még általánosabbak, kevesebb az aggodalomra készítő beállítás, és itt még kevesebb ember alkotta környezet

37 Gardner, Colin: Constructing the Transversal Time-Image: Ecosophy, Immanence, and Corporate “Land” in James Benning’s Four Corners and California Trilogy. In: Lübecker, — Rugo (eds.): *James Benning’s Environments. Politics, Ecology, Duration*. p. 84.
38 ibid.

jelenik meg. A trilógiának keretes szerkezetet kölcsönöz az *El Valley Centro* elején és a *Sogobi* végén megjelenő Berryessa tavi víznyelő. A *Ten Skies*ban szintén van olyan kép, amely valamennyire konkrétan ökológiai megalapozottságú, például a gomolygó ipari füst megjelenése a kék ég hátterén. Ilyenek még a Ruhr társadalmi töltetű képei mellett a lakóövezeti utcát és a mecsetbelsőt ábrázoló beállítások vagy a kok hűtésére szolgáló kémény megjelenítése. A *13 Lakes* nem igazán tartalmaz ilyen jellegű képeket, és a *small roads*ban sem kerül elő konkrétan módon az ember környezetére gyakorolt káros hatása, itt az ember és környezete közötti tágabb értelmezhetőségű kapcsolat inkább áttételesebb ökológiai töltéssel prezentálódik. A *California trilógia* mindhárom darabjában viszont a hetvennégy perces filmek végén a beállítások helyszíneinek megjelölése mellett rendre feltűnnek a területet birtokló vállalatok nevei (ahol van ilyen). Benning ezzel kapcsolatban így nyilatkozott: „A *California trilógia* végén megjelenő kiírások azt dokumentálják, hogy mi történik ott, milyen kisváros van a közelben, és hogy kié a föld. Olyan, mint a tájkép tulajdonjog általi, politikai olvasata. Vagyis hogy kié a profit, és ki végzi a nehéz munkát. A nehéz munka a képekben van, az pedig, hogy ki profitál belőle, a végén jelenik meg.”³⁹ Ez a szociálpolitikai vonatkozás tehát részét képezi az ökológiai kérdéskörnek, mivel szoros összefüggésben áll az embernek a kapitalizmus eszközei által a természetre gyakorolt negatív hatásával. Benning filmjei tehát formailag, az objektumorientált ontológia által magyarázható módon és bizonyos mértékig tartalmilag is megidéznek környezetvédelemmel kapcsolatos jelenségeket, amivel hozzájárulnak egy ökológiailag etikus emberi viszonyulás kialakulásának a nem emberi környezethez.

40

Ezek a formájukban és tartalmukban is lecsupaszított filmek tehát figyelni tanítják a nézőt azáltal, hogy lebontják benne a kapitalista érdekek vezérelte narratív játékfilmek által megteremtett prekondicionáltságot. Az így létrejövő zavart pedig arra használják fel, hogy új perceptuális állapotokat hozzanak létre, így segítve az objektumorientált nézőpont és a környezetvédelmi szempontból érzékeny tekintet kialakulását.

Barnabás Kiss

Ecology through Form On the worldview of James Benning's experimental documentaries

James Benning's experimental documentaries, which are completely devoid of any narrative and camera movement, through their minimalist formal structure and minimalistic content, create an object-oriented point of view, thus helping to realize an ecologically ethical worldview. The long takes of the films that form the corpus of this study, teach the viewer to pay attention and be patient, and their extensive temporality allows the effectuation of a deep, almost meditative way of thinking, thus drawing attention to the self-supporting existence of the world (both living and inanimate) independent of humans.

³⁹ ibid. p. 83.

A Metropolis ajánlásával

„A kultúra útja nagy általánosságban az elvont szellemtől a látható test felé tart. [...] A tudatos gondolat öntudatlan hajlammá alakul: *a kultúra a testben ölt formát.*”
(Balázs Béla, *A látható ember*)

A test a filmkultúrában csak a 21. században értékelődött fel. A filmelmélet hosszú évtizedeken keresztül – kimondva vagy kimondatlanul – elsősorban a pusztán vizualitás, a testetlen, bárhol és mindenütt jelen levő, mindent látó szem képzetével társította a filmművészeti érzékelést. Azok az elképzelések, amelyek a film vonatkozásában komolyan vették a test jelenlétét és működését, csak az ezredfordulón kezdtek érvényesülni. Az itt olvasható esettanulmányok a filmtudomány e „testi fordulatának” következményeit, a filmértelmezésben megnyílt új lehetőségeket komolyan véve tesznek kísérletet arra, hogy a filmelemzés alapjává tegyék a test és a testben megélt filmélmény tapasztalatát. A kötet az ezredfordulót követő filmművészet és filmelmélet olyan jelenségeit tárgyalja, amelyek rímelnek a kultúra Balázs Béla által megfogalmazott alakulására az elvont szellemtől a látható testig, majd az emberi szellem közvetlen testet öltéséig.

VINCZE TERÉZ

A látható ember 2.0.
A megtestesült filmértés
és a filmi testek olvasása

2025 | 300 oldal | 145×215
ragasztókötés | 4900,- forint
ISBN 978-615-6535-21-4



KIJÁRAT KIADÓ

Kijárat Kiadó | 1068 Budapest, Király u. 112. | www.kijarat.hu | kijarat@kijarat.hu

Hódosy Annamária

Az antroposzcenikus természetábrázolás alternatívái az *Üvöltő szelek* (2011), a *Mézkirálynő* (2019) és az *Expedíció* (2018) látványvilágában

Az antroposzcenikus hagyomány

Az ökokritika egyik alapvető kérdése, hogy milyen reprezentációkkal lehet rávenni az embereket a klímaválság hatásai elleni küzdelemre. Ehhez az egyik alapvető lépés annak a feltérképezése, hogy milyen ábrázolási hagyományok járultak hozzá a holocén korszakából az antropocénbe való átlépéshez; milyen esztétikai nézetek támogatták azokat a környezetpusztító társadalmi és gazdasági gyakorlatokat, amelyek az ökológiai összeomlás szélére sodorták a bolygó élővilágát. Minden eddiginél nagyobb szükség van rá, hogy a bölcsészettudományok is beleavatkozzanak a környezetvédelmi kérdésekbe, hiszen „a társadalmi és természeti dolgoknak nincs független színtere, csak tárgyak és emberek, emberek és nem emberek közötti kapcsolatok léteznek”.¹ A problémát éppen a világban betöltött helyünket illető narratívák és (tév)képzetek okozták, „a természetnek a kultúra általi meghódítását elmesélő mítoszok”, amelyek egyik legkárosabb aspektusa Mark Oziewicz szerint nem más, mint hogy „az emberiséget a bioszféra többi részétől elkülönültnek és felsőbbrendűnek mutatták, (...) olyan távolságtartó szemlélőnek, mint Caspar David Friedrich *Vándor a ködtenger felett* (1818) című festményének főszereplője”.²

A be nem avatott számára Oziewicz példája meglepő lehet. Hogyan lehetséges, hogy egy olyan művész példázza az ökológiai szempontból káros szemléletet, akinek a munkásságát a művészettörténetben általában mérföldkőnek tekintik a természet jelentőségének az elismerése kapcsán? Elvégre is Friedrich képeiről azt tartják, hogy a „fenséges” tájak előtti romantikus tiszteletadás ékes bizonyítékai. Monográfiája egyenesen azt írja róla, hogy egyes festményei a nem emberi világ iránti empátia, sőt a környezetbe való beolvadás igényének megnyilvánulásai.³

A romantikától örökölt fenséges máig a környezetvédelmi retorika elengedhetetlen kelléke. A népszerűsítő törekvő dokumentum- és fikciós filmek még mindig élnek vele, ugyanakkor a filmművészetben és a képzőművészetben sokan szembeszegülnek ezzel az ábrázolási hagyománnyal, vagy próbálnak más, hatékonyabb alternatívákat kidolgozni az ökofília felélesztésére. A következőkben három olyan filmet veszek szemügyre, amely a természeti környezet bemutatásában vagy elkerüli a fenséges és a szép retorikai eszközeinek az alkalmazását, amikor az pedig várható volna, vagy a megszokottól eltérő módon hasznosítja azokat. Az *Üvöltő szelek* 2011-es filmadaptációja (*Wuthering Heights*, Andrea Arnold), a 2018-as, *Expedíció* című sci-fi (*Annihilation*, Alex Garland) és a *Mézkirálynő* című,

A tanulmány DOI-száma: <https://doi.org/10.70807/metr.2025.2.3>

1 Weidner, Chad – Braidotti, Rosi – Klumbyte, Goda: *The Emergent Environmental Humanities: Engineering the Social Imaginary. Connotations: A Journal for Critical Debate* 28 (2019) pp. 1–25. loc. cit. p. 21. <https://doi.org/10.25623/conn028-weidner-et-al-1>

2 Oziewicz, Marek: Introduction: The Choice We Have in the Stories We Tell. In: Oziewicz, Marek – Attebery, Brian – Dédinova, Tereza (eds.): *Fantasy and Myth in the Anthropocene*, London: Bloomsbury Academic, 2022. p. 6. <https://doi.org/10.5040/9781350203372.ch-001>

3 Amstutz, Nina: *Caspar David Friedrich: Nature and the Self*. New Haven: Yale University Press, 2020. p. 61. <https://doi.org/10.7202/1085434ar>

Oscar-díjra jelölt, 2019-es dokumentumfilm (*Honeyland*, Tamara Kotevska – Ljubomir Stefanov) mind más és más módon nyúl a tájábrázolás örökségéhez, hogy megmutassa, mi a baj a szemképrázatban és ámulatba ejtően szép vidékek mutogatásával, miért érdemes ehelyett más módszereket találni az ököfilia felébresztésére, és milyen alternatívái léteznek a „képeslap”-esztétikának.

A hagyományos ábrázolásban rejlő problémákat a környezetesztétika kezdte tudatosítani a huszadik század második felében az esztétika válaszáként a hatvanas évek közepétől tudatosuló ökológiai válságra. Csuka Botond „ökológiai modellnek” nevezi azt az ekkor körvonalazódó esztétikai szemléletet, amely „számos ponton szembe megy a tradicionális esztétika (mű)tárgy- és szépségfétisével, esztétikum és szép(művészet) Hegellel kezdetét vevő egymásra csúsztatásával, az esztétikának más értékszféráktól való szegregálásával, illetve okuláris részrehajlásával, ezzel együtt pedig antiszomatikus előítéleteivel, végül kontemplatív, az esztétikait a gyakorlatitól és hétköznapi tapasztalattól elválasztó jellegével”.⁴

A természetes „szép” esztétikai hagyományával legelőször is az a baj, hogy cseppet sem természetes. Ha a tizenharmadik századtól „festőinek” vagy „fenségesnek” nevezett táj előzményeit az antik pásztorköltészet idilli *locus amoenus*-ában és ellenpárjában, a *locus terribilis*-ben, az iszonyú vagy rettenetes helyben keressük, akkor máris világos, hogy a hozzájuk tartozó képzet valójában „műtermék, nem a természetet modellálja, hanem az ellentétet konstruálja”.⁵ A tájábrázolás a kontroll igényét is tükrözi. A természeti látványt általában akkor gondolják megörökítésre valónak, ha valamilyen megkomponáltság, a reprezentációk esetében a keretbe való illeszkedés jellemzi.

Valóban: „Amikor egy tájat »szcenikusnak« neveznek, akkor a színházból származó modellek szerint értelmezik és konstruálják meg”, s ennek az ábrázolásnak számos szabálya a hellenisztikus korból származik, amikor a festők és szobrászok a görög színházi előadások látványvilágát utánozták.⁶ A festészet története során a tájkép akkor önállósodott, amikor az urbanizálódás és a technikai fejlődés következtében radikálisan csökkent a természeti környezetnek való közvetlen kitettség; amikor úgy tűnt, hogy az ember immár uralkodhat a természet felett.⁷ Ezt érzékelteti a létrejövő központosított perspektíva is, amennyiben itt „az egyén megfigyelései egy külső pozíciót feltételeznek (...). Alanyként a tájképet néző művész vagy befogadó tűnik fel, övé a teljes kontroll a tárgya felett, amelybe sem a hely kollektív társadalmi-történeti tapasztalata, sem a tájban belül lévőké, sem a természet saját ágenciája nem tolakodhat be.”⁸

A környezetesztétika kritikája a hatvanas évektől kezdve erre az „antropológikus” ábrázolási ideálra, a kötelezőnek tűnő távolságtartásra, a képszerű megkomponáltságra és a mindebben megnyilvánuló uralmi igényre vonatkozik. A diszciplína egyik megalapozója, Allen Carson úgy vélte, hogy a táj hagyományos megközelítése megpróbálja tárgyként kezelni a modellt, vagyis „izolált, lehatárolt, meghatározott és tanulmányozható tárgyat feltételez”,⁹ a környezetesztétika másik nagy alakja, Ronald W. Hepburn pedig úgy fogalmazott, hogy „a festőiség minősége köré szerveződő gyakorlattal szinte megerősokoljuk a természeti környezetünket (...). Ez vezetett oda, hogy a természeti látványokat kvázi leporellszerűen kiterülő látványossággént szeretjük fogyasztani mind a mai napig”.¹⁰ Bármennyire is úgy tűnhet, hogy a Vándor

4 Csuka Botond: Természet, táj, környezet. In: Cserhalmi Luca – Lendeczki Kinga (eds.): *A természet visszhangja. Tanulmányok a természet esztétikai megközelítéséről*. Budapest: Kijarat, 2024. pp. 139–150. loc. cit. p. 140.

5 Radnóti Sándor: *Locus amoenus*. In: Cserhalmi–Lendeczki (eds.): *A természet visszhangja*. pp. 39–48. loc. cit. p. 41.

6 Gold, John R. – Revill, George: *Representing the Environment*. London and New York: Routledge, 2004. <https://doi.org/10.4324/9780203645987>

7 Crandell, Gina: *Nature Pictorialized: „The View” in Landscape History*. Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1993. p. 83. <https://doi.org/10.5860/choice.30-5979>

8 Süveges Rita: „Túl a képeslapon – természetkép a táj ökokritikai vizsgálatában.” *Tranzitblog* 2020. 05. 25. <http://tranzitblog.hu/tul-a-kepeslapon-termeszetkep-a-taj-okokritikai-vizsgalataban/#sdfootnote9sym> (utolsó letöltés dátuma: 2025. 06. 01.)

9 Csuka: Természet, táj, környezet. p. 140.

10 Szécsényi Endre: „...síkokok szálltak, hosszú hujjogások, visszhangosan, egymással elvegyülve”. Megjegyzések a természethez fűződő esztétikai viszonyról. In: Cserhalmi–Lendeczki (eds.): *A természet visszhangja*. pp. 49–63. loc. cit. p. 60.

a ködtenger felett a fenséges természet bemutatásával félelmet és tiszteletet ébreszt a természet iránt, a festmény valószínűleg iskolapéldája annak, ahogyan a festő/néző tárgyként szemléli a tőle biztonságos távolban és vele szemben elhelyezkedő látványt; a nézőként megjelenő emberi figura testtartása pedig egyszerre jelez felsőbbrendű nyugalmat és arroganciát. A táj „ökológiai” modelljének ehhez képest kellene alternatívát kínálnia. Olyan ábrázolásokra van szükség, amelyek ellehetetlenítik a környezethez való nyugati viszonyt régóta meghatározó birtokló, fogyasztói gyakorlatot; amelyek a hagyományos, tárgyiasító tájszemlélettől elmozdulnak egy integráltabb és etikusabb természetértelmezés felé.

Az *Üvöltő szelek*, az *Expedíció* és a *Mézkirálynő* olyan alkotások, amelyek erre tesznek kísérletet. A filmekről nem kívánok átfogó elemzést nyújtani, hiszen ez hely hiányában nem is volna lehetséges. Egyedül azt vizsgálom, hogy milyen módon képesek megújítani a táj vizuális ábrázolásának hagyományát, aminek bemutatásához bizonyos mértékű narratív elemzés is elengedhetetlen. Így például az *Üvöltő szelek* esetében az adaptált regény történetének értelmezési hagyománya nélkül értelmezhetetlen volna, hogy a 2011-es film mi okból és minek az érdekében váltja fel a regénybeli „fenséges” minőségek oly kézenfekvő „optikus” adaptációját egy „haptikusnak” mondható megközelítésre. A *Mézkirálynő* az érintetlen táj szépségét ünneplő esztétika helyett a látványban (is) megnyilvánuló harmónia felfedezésére szólít fel, amely a hely nem emberi és emberi tényezője közti, s a film cselekményében is meghatározó szerepet játszó összhangból fakad. Az *Expedíció* pedig egy olyan jelenségben fedezi fel a „fenségest”, amely mindezidáig a pusztulással, a betegséggel és a rúttal asszociálódott, a felmagasztosítás azonban nem a „nagyyszerű halál” ámulatba ejtő vagy nosztalgikus dimenzióinak szól (mint a klímaválságot újabban a logikus végkifejletig és azon túl is elképzelő apokaliptikus és disztópikus filmekben), hanem annak a kreativitásnak, ahogyan az élet képes alkalmazkodni a feltételei megváltozásához egy krízis során.

Az *Üvöltő szelek* és a haptikus reprezentáció

Emily Brontë regényét, az *Üvöltő szeleket* kezdettől a romantikus természetfelfogás irodalmi megvalósításaként kezelték. A 1847-es művet egyik első recenzense Salvator Rosa festményeivel hozta összefüggésbe, amelyek akkortájt annak a „fenséges” tájábrázolásnak a képzőművészeti iskolapéldái voltak, amit Brontë regénye az emberi természet ábrázolásában és az ábrázolás diszkurzív módján keresztül is érzékeltetett. A recenzens az elbeszélés „indulatos erejét” egy olyan „sötét és mogorva áradathoz” hasonlította, amely „magas és zord sziklák között folyik”, ami a táj központi szerepét hangsúlyozza ebben a pusztító szenvedélyekről szóló történetben.¹¹ Valóban, már a felütés is érzékelteti az időjárás hevességét és a környezet félelmetességét, amikor az elbeszélő úgy írja le a főszereplő család székhelyét szolgáló Szelesdombot, hogy „[e]z a név találóan fejezi ki a légkör kavargását, melyet ez a hely viharos időben megszenved. (...) Jól láthatjuk, milyen erővel fúj erre az északi szél”.¹²

A regény egy szerelmi háromszög tragikus történetét meséli el, amely a szelesdombi birtokos család lánygyermeké, Cathy és a családba befogadott, de inkább szolgaként dolgoztatott fiú, Heathcliff közt alakul ki, s ami azután is tart, hogy Cathy férjhez megy, majd megbetegszik, s belehal a gyerekszülésbe (amit a narratíva közvetve a benne dúló szenvedélyek hatásának tud be). Ezután Heathcliff arra teszi fel az életét, hogy tönkretegyen mindenkit, aki a boldogságát ellehetetlenítette. A szereplők durvasága, vad indulatai és túlzó szenvedélyei a regényben könnyen analógiába állíthatók a tomboló természeti erőkkel, de hogy miképpen, az attól is függ, hogy a regény két legfontosabb színhelye közül melyiken vagyunk: a civilizációtól távolibb, egyszerűbb Szelesdombon vagy a kifinomultabb, a nagyrúri divathoz jobban közelítő Thrushcross Grangeben. Amikor például a Szelesdombon felnövő, fiatal Cathy összeveti Heathcliffet Thrushcross Grange-i udvarlójával, későbbi férjével, Lintonnal, a narrátor úgy véli, „ez az ellentét hasonlított ahhoz, amit akkor érezhetünk,

11 Brinton, Ian: *Brontë's Wuthering Heights. A Reader's Guide*. London: Bloomsbury, 2010. p. 103. <https://doi.org/10.5040/9781474211291>

12 Brontë, Emily: *Üvöltő szelek*. (trans. Sötér István). Budapest: Európa, 1982. p. 6.

Üvöltő szelek

(Andrea Arnold, 2011)



midőn sötét, sziklás bányavidékről virágzó és termékeny völgybe lépünk”.¹³ A kritikában általánosan elfogadott ténynek tűnik, hogy: „Minden, ami Szelesdombhoz kapcsolódik, a fenségeshez kötődik: a természeti környezet, Catherine és Heathcliff szenvedélye – veszélyes, pusztító, titokzatos, félelmetes. Minden, ami Thrushcross Grange-hez kapcsolódik, ezzel szemben ahhoz tartozik, amit ezek a teoretikusok »szépségnek« neveztek: racionális harmónia, kulturált, megzabolázott természet.”¹⁴

És bár előbbi csodálatraméltó és lenyűgöző, utóbbi pedig sokszor egyenesen gúny tárgya a regényben, a narratíva mégis azt sugallja, hogy a(z) ösztönöket is képviselő) természeti erők szabadon engedése nem megoldás. A szóban forgó erők manipulációja és erőszakos korlátozása is csak ellenállást vált ki – aminek ékes bizonyítéka Heathcliff bosszúhadjárata az életét megkeserítő szereplők ellen. A regény azt sugallja, hogy inkább a szóban forgó erők megbékítésére, megszelídítésére kellene törekedni, ami az epilógusban az ellenségeskedést feloldó házasság természeti megfelelőjeként értelmezhető, illetve amit az élhető élet szimbólumaként is elgondolható kert szimbolizál. Márpedig a modern ökokritikában a kert nem az „érintetlen”, hanem a „megszelídített” természetet képviseli – és ennek megfelelően nem a fenséges, hanem a szép.¹⁵

Annak ellenére, hogy a fenséges milyen fontos retorikai összetevőként működik a regény narratívájában, a 2009-es, kétrészes *Üvöltő szelek*-feldolgozás (*Wuthering Heights*, Coky Giedroyc) szinte egyáltalán nem él ilyen képekkel. Az adaptációban a természeti környezet inkább a scenikus szép vagy a festői jellemzőivel jelenik meg. A túlzás, a csodálat vagy a rettegés érzése, amit a fenségeshez társíthatnánk, csakis a szereplők viselkedésével kapcsolatban merülhet fel a nézőben – amit a filmben a békés táj idilli képei ellentétezznek. A regénybeli erős szél leginkább szellő formájában jelentkezik, a vihar képei is elmaradnak, ezzel szemben számtalanszor látunk vadvírrággal tarkított buja réteket, csobogó patakocskákat kecses kis híddal – amelyek a festői jellegzetesen romantikus (vagy méginkább biedermeier giccsé alakított) kellékei.

Ha a regényben Szelesdomb és Thrushcross Grange szembeállítás a fenséges és a szép különbségének a megvilágítására szolgál, akkor erre a feldolgozásra inkább az áll, hogy az alkotók mindkét portával a civilizációt képviseltetik a természettel szemben: hőseinket akkor és csakis akkor látjuk boldognak, ha kiszökhetnek a rétre vagy a lápra. Bár ehhez hasonló mondat a regényben is szerepel, a film jóval rövidebb hanganyagában nagyobb jelentősége lesz, hogy Cathy nem sokkal a halála előtt így panaszkodik

¹³ ibid. pp. 42–43.

¹⁴ Williams, Anne: Natural Supernaturalism in *Wuthering Heights*. *Studies in Philology* 82 (1985) no. 1. pp. 104–127. loc. cit. p. 125.

¹⁵ vö. Hódosy Annamária: A kert mint a gyógyulás és fejlődés színtere. A titkos kert feldolgozásai. *Pannonhalmi Szemle* (2025) no. 1. pp. 99–106.



Üvöltő szelek
(Andrea Arnold, 2011)

dik: „Bárcsak odakint lehetnék! Mint régen kiskorunkban. Egészséges lennék, és szabad.” Majd a regénnyel ellentétben nem pusztán szélesre tárja az ablakot, de ki is megy a lápra, a sziklákhöz, ami „gyerekkorukban a kedvenc helyük volt”, és itt magzatpózban kuporodik össze. A természet itt az örök harmónia és ártatlanság szinte-reként jelenik meg, ahol az ember menedéket lelhet a civilizáció bántalmai ellen, bármi is legyen az. Mind-ebben pedig egyszerre van jelen a pásztorköltészetnek az urbánust a vidékivel szembeállító antik hagyománya és az a huszadik század elején induló tendencia, amely a természet iránti romantikus és már-már vallásos áhítatot egyre inkább „terapeutikus célzatúvá” változtatta, ahogyan a nemzeti parkok létrehozásának egyik gyakori indoka is az volt, hogy ezek a helyek majd gyógyírt kínálnak a kapitalista termelésben agyonhajszolt emberek számára.¹⁶

Míg a 2009-es *Üvöltő szelek* tájázóbrázolása a regény komplex természetkoncepcióját a primér természet–kultúra szembenállásra redukálja, a két évvel későbbi adaptáció számos szempontból egészen új megközelítést hoz. A rendező Andrea Arnold szándékosan utasította el a brit „aranykort” idéző úgynevezett heritage-filmek olyan szokványos attribútumait, mint a kifinomult kiejtés vagy a korabeli divatnak megfelelő ruhák. A kitaszítottság tár-

sadalmi vonatkozásaira viszont nagyobb hangsúlyt helyez, aminek a része az is, hogy Heathcliffet, akit a regény cigányként azonosít, a faji idegenségérzet kiemelése érdekében egy fekete színésszel játszatja. Az adott szempontból legfontosabb különbség a korábbi filmekhez képest mégis az, hogy a „zöldellő angol vidék” helyett Arnoldnál „a tájteremtés audiovizuális eszközei egyedülállóan érzéki módon jelenítik meg a tájat, továbbá a nagytotálók, az extrém közelik, a kézi kamerás és szabadtéri felvételek alkalmazása teszi felismerhetővé stílusát (2. kép). A filmet 4:3 képarányban forgatták, ezt nevezik »portrékeretezésnek« is, Arnold szerint ugyanis ez az eljárás »megtagadja a nézőtől a gyönyörű helyszínek széles vásznú örömeit«, azaz ezáltal is szembemegy a kultúrörökségfilmek eszköztárával, amelyek általában a vidéki Anglia idealizált képét teszik a néző élvezetének tárgyává”.¹⁷

Ha a „vidéki Anglia idealizált képét” egyszerűen a többnyire „ködös-sivár” hangulat váltaná fel, nem igazán volna hihető, hogy ez bármilyen szempontból is kedvező irányban befolyásolhatná a humánökológiai viszonyokat. Hasonlóképpen az, hogy Arnold kifejezetten törekszik „a zsigeri, az állatias és a nyers” ábrázolására, az ökofília helyett első pillantásra sokkal inkább az *ökofóbia* kiváltására tűnik alkalmasnak. Ureczky Eszter már idézett elem-

16 Dunaway, Finis: *Natural Visions. The Power of Images in American Environmental Reform*. Chicago: University of Chicago Press, 2016. pp. 6., 28. <https://doi.org/10.7208/chicago/9780226454245.001.0001>

17 Ureczky Eszter: Az idegen sebe. Tér- és testhatárok Andrea Arnold *Üvöltő szelek*-adaptációjában. *Metropolis* (2013) no. 3. pp. 26–37.

zése is azt sugallja, hogy ez a természetábrázolás negatív szimbolikával bír: „a mohán mászkáló temetőbogár, a zárt ablak mögött kilátástalanul vergődő moly és a felakasztott, kivéreztetett kappan képe a *lélek nélküli* vegetáció és a hasonlóan *kiüresedett lelkű* emberi lakók azonosságát sejteti. Szelesdomb lakóinak embertelensége, animalitása számos formában bukkan fel”.¹⁸

Mégis, szemben a fenségessel, amelyben hagyományosan az „isteni” vagy legalábbis egy, az érzékeken túlmutató erő nyilvánul meg, „a zsigeri, az állatias és a nyers” látványa a testi és érzéki benyomások révén nem alanytárgy viszonyba, sőt még csak nem is analógiába, hanem összefüggésbe állítja a szereplőt, a nézőt és a bemutatott nem emberi világot. Ha a fenséges, sőt az ókortól örökölt hagyományok alapján az ideát megtestesítő „szép” is azt a szellemi „többletet” hangsúlyozza, amely az embert elválasztja a nem emberi világtól, akkor a zsigeri reprezentációk segíthetnek lebontani ezt a különbséget és érzékeltetni a nem emberivel való alapvető közösségünket. A bomlás és a sebek látványa, amely ebben a feldolgozásban olyan gyakori, még ezt a választóvonalat is érzékvé teszi, hiszen az emberi test anyagiságára hívja fel a figyelmet. Pontosabban ennek az anyagiságnak arra az aspektusára, amely a szilárdsággal és az egységességgel (és az egészséggel) szemben az amorf, változó, abjekt jellemzőket állítja előtérbe, olyan jellemzőket, amelyeket éppúgy igyekszünk elfeledni, ahogyan a bőr takarja el és mutatja simának és homogén egésznek azt a heterogenitást, amelyet befed és összetart.¹⁹ A test homogenitásának megbomlása rámutat, hogy a bőr csak egy illuzórikus határ, amely miatt hihetővé válik, hogy elhatárolt individuumok vagyunk, ahelyett, hogy átéreznénk a fizikai létezésben szükségszerű összekapcsoltságot, a transzcorporalitás voltaképpeni valóságát.

A „széles vásznú örömökkal” szemben, ami a szkopo-filiában rejlő hatalmi igények kielégítésére épül, Arnold kamerahasználata nemcsak a brit birodalomhoz kapcsolódó politikai hagyományokat ássa alá, hanem az antropoloszenikus természetábrázolás hagyományát is. Az ext-

rém közelik és a kézi kamerás felvételek megfosztják a látványt a totalizációtól és az absztrakciótól: nem engedik, hogy a néző azt higgye, hogy átlátja a „nagy egészet”, meg kell elégednie a közvetlenül az orra előtt megjelenő részletekkel, amelyek nagyon is befolyásolják a „jelentést”. A családhoz érkező Heathcliff és a kis Cathy közti örök kötelék kialakulását például a film úgy mutatja be, hogy Cathy a lován maga mögé ülteti a fiút, és együtt mennek ki a lápra. A tájból szinte semmit sem látunk. Heathcliff tekintetét vagyunk kénytelenek követni, akinek látóterét közvetlenül a szeme elé kerülő látvány foglalja el. Vagyis Cathy haja, lebegő ruhája, a ló sörénye, szőre, amit megsimít, miközben a néző szinte érzi a sörény szagát, érintését, a haj illatát, mindezeknek az anyagoknak a hasonlóságát és szépségét, a ló bőrének és Cathy testének melegét, a ló selymes szőrének finom tapintását. A beszűkült látószög egyértelműen kitágítja az érzéken átélhető tapasztalatok területét, az intellektuálisan kódolható jelentéseket pedig benyomások és fiziológiai asszociációk sokaságával cseréli fel. Mindeközben a film le is lassul: a filmidő a jelenet erejéig egybeesik a történetidővel – ami szintén hozzásegít ahhoz, hogy a jelentések alakulását a szereplőkkel együtt éljük meg, részt vegyünk a folyamatban.

Arnold kamerakezelése így valójában egy olyan „haptikus nézést” szorgalmaz, amely Laura U. Marks elgondolásában az optikus nézéstől eltérően az egész helyett a részletekre, a mélység helyett pedig a felületre irányul,²⁰ s ahogyan azt Kóti Regina is bemutatja, ez egyre inkább jellemzi a kortárs természetfilmet és állatmozit, amely „megvalósítja a néző és a vásznon megfigyelt állat egymásba fonódását a testi érzékelésben”. Ugyanis „míg egyrésről a szinesztetikus észlelés éppen szabályszerűsége és hétköznapisága miatt észrevétlen, abban egyetértés látszik, hogy saját, érző testünktől, egyúttal a minket körülvevő létezőktől való elidegenedésünk okán mégis szükséges az érzékszerveink összefonódásával járó és testünk érzékiségét felkorbácsoló tapasztalások rehabilitációja”.²¹ A 2011-es *Üvöltő szelek* tehát ahelyett, hogy a fenséges nyomán lét-

¹⁸ *ibid.* p. 32. (kiemelés H. A.)

¹⁹ Shildrick, Margrit: *The Self's Clean and Proper Body*. In: Weinstock, Jeffrey Andrew (ed.): *The Monster Theory Reader*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2020. pp. 303–329. loc. cit. pp. 306–307. <https://doi.org/10.5749/j.ctvtv937f.20>

²⁰ Marks, Laura U.: *The Skin of the Film: Intercultural Cinema, Embodiment, and the Senses*. Durham–London: Duke University Press, 2000. <https://doi.org/10.1215/9780822381372>

²¹ Kóti Regina: Az antropoloszenikus állatrepresentáció a haptikus állatmozitig – A kortárs mozgóképes állatrepresentáció lehetőségei. *Apertúra*

rejövő ámulat révén próbálna meggyőzni a természet értékéről, igencsak újszerű módon az immerzió elősegítésével támogatja a „természettel” való alapvető azonosságunk megélését és ennek az azonosságnak a szépségét.

A Mézkirálynő és az euterrikus esztétika

A következőkben elemzett alkotás a *Mézkirálynő* című, 2018-ban, Macedóniában forgatott dokumentumfilm, amelyet 2020-ban Oscar-díjra is jelöltek. A filmkészítők kifejezetten ökológiai dokumentumfilmet akartak forgatni egy környékbeli folyó életciklusairól, a helyszínre érve azonban módosult a szándékuk, amikor megismertek egy önmagát méhészkedésből fenntartó, Hatidže Muratova nevű asszonyt.²²

A dokumentumfilm főszereplőjévé avanszált Hatidže a 85 éves, ágyhoz kötött édesanyjával él egy elhagyott falu szélén egy kis kunyhóban. Vadméhkaptárokat látogat, mindig úgy, hogy csak a méz felét veszi el, amelyet elad a piacon, a másik felét pedig meghagyja a méheknek. A modernizáció kényelmi berendezései nincsenek jelen, a két asszony elképesztően minimalista módon él, ám egyetlen egyszer sem halljuk őket panaszkodni anyagi körülményeik miatt. Hatidže, úgy tűnik, csak a közösségre és gyerekekre vonatkozó vágya szempontjából szenved hiányt, ezt pedig egy *deus ex machina* már-már megoldani látszik, amikor a faluba új lakók érkeznek egy sokgyerekes, nomád marhapásztorokból élő család képében.

Hatidže számára a jövevények először a hiányzó társaság pótlását ígérik, a két család között azonban elmergesedik a viszony. Az új szomszéd ugyanis Hatidže példáját követve méhészkedésbe fog – ám a méhész asszony hiába ismételteti a mantrát, hogy „felét elvenni, felét otthagyni”, a férfi egy kereskedő biztatására az összes megtermelt mézet elveszi a méhektől, mire a rovarok megtámadják és megölik Hatidže méheit (mivel csak így tudják pótolni saját veszteségeiket, amely eshetőségre az asszony már korábban figyelmeztetett). Ezután a köves talajon ennivalót nem találó marhák is hullani kezdenek, így a szomszédok végül felkerekednek, és elmennek új területet keresni ahhoz a ragadozó, kizsákmányoló és terjeszkedő életszervezéshez, amely ekképp a kapitalizmus allegóriájává válik a filmben. A jövevények életfelfogását ugyanis egyértelműen a kortárs nyugati világ értékrendjéhez igazodó fogyasztói mentalitás jellemzi, amely a termékek gyors elfogyasztását és kicserélést szorgalmazza, de ami a jelek szerint mégsem az elégedettséget, csak a szeméti és a lomok mennyiségét növeli (ezeken a kamera igen sokszor elidőz).

A film azt sugallja, hogy a kapitalizmus nem pusztán sajátos termelési mód vagy akár egy gazdasági-kulturális rendszer, hanem gondolkodásmód, amelynek legfőbb jellemzője, hogy „a vagyonfelhalmozást és a fogyasztást gondolta el a boldogság legfőbb eszközeként (...) és a monetáris értéket tette minden társadalmi érték mértékének”.²³ Pedig ahogy a jóllét kutatásának úttörője, Richard A. Easterlin az 1970-es években bizonyította, a GDP növekedésével nem feltétlenül nő a boldogságszint,²⁴ viszont „az időnek a családi élet és az egészség javára történő átcsoportosítása átlagosan növelné az egyéni boldogságot”.²⁵ Hatidže kitűnő cégre volna ennek a követelésnek. Számára a nyugati értelemben vett anyagi jólét képzete egyszerűen lényegtelen, pedig szó sincs róla, hogy az asszony egy „másik” világban élne, és nem ismerné a modernitás „víványait”. Világosan látható ez, amikor a film bemutatja, hogyan utazik Hatidže a piacra buszszal, hogyan alkudozik, és mit vásárol. Amit vásárol (egy márkás hajfestéket), jól mutatja továbbá, hogy az sem

(2024) nyár. <https://www.apertura.hu/2024/nyar/koti-az-antropomorfizaciottol-a-haptikus-allatmoziig-a-kortars-mozgokepes-allatreprezentacio-lehetosegei/> (utolsó letöltés: 2025. 06. 01) <https://doi.org/10.31176/apertura.2024.19.4.5>

22 Drury, Sharareh – Coates, Tyler: Oscars: How *Honeyland* and *For Sama* Portray Battles on Different Fronts. *The Hollywood Reporter* (2019. 12. 27.)

23 Leach, William: *Land of Desire: Merchants, Power, and the Rise of a New American Culture*. New York: Pantheon, 1993. p. 3.

24 Vö. Kerekes Sándor: A fenntartható fejlődésről válság idején. In: Kerekes Sándor – Jámor Imre (eds.): *Fenntartható fejlődés, élhető régió, élhető települési táj*. Budapest: Budapesti Corvinus Egyetem, 2012. pp. 15–36. loc. cit. pp. 25–26.

25 Easterlin, Richard A.: Explaining happiness. *Proceedings of the National Academy of Sciences* 100 (2003) no. 19. pp. 11176–11183. loc. cit. p. 11182. <https://doi.org/10.1073/pnas.1633144100>



Mézkirálynő
(Tamara Kotevska –
Ljubomir Stefanov, 2019)

igaz, hogy az asszonyt „elvek” vezérelnék fenntartható életmódjában. Sokkal inkább a (bourdieu-i értelemben vett) *habitusa* a meghatározó tényező.²⁶ Hatidže munkája a kapitalista értékfelhalmozás keretein kívülre szorult sok más társadalmi gyakorlathoz hasonlóan „képes az *ökoelegendőség* biztosítására anélkül, hogy társadalmi, testi vagy ökológiai adósságokat halmozna fel”, és a fenntarthatóságnak azt az alternatíváját példázza, ahogyan „a centrum országaiban az otthoni gondoskodási munkát végző dolgozók tevékenysége össze van hangolva a természetes, testi anyagcsereciklusok védelmével, hasonlóképpen a földművesek és a gyűjtögetők munkája a periféria országaiban az emberi szükségletek és a biológiai növekedés harmóniáját szemléltetik”.²⁷

Mindezt ugyanakkor nem csak a narratíva nyomatékossítja: a látvány révén, a kifejezetten az esztétika terénumba tartozó benyomások alapján is észlelhető, felfogható lesz. Ami a tájat illeti, hajdani házak romjaival tarkított, elhagyott helyen vagyunk, amely eszerint már bizonyította ellenségességét a *Homo sapiens*szel szemben, és úgy tűnik, a kiehéztetés stratégiájával győzött is felette. Az olyan életképek azonban, amelyeken Hatidže is szerepel, teljes mértékben ellenszegülnek az effajta sugallatoknak, és esztétikai eszközökkel is érzékeltetik,

amit a narratíva is kifejez: ez a környezet az elégedettség – és a boldogság – biztosítója is lehet a *megfelelő* hozzáállás esetén.

Glenn Albrecht számos új terminust javasolt a környezethez való lehetséges viszonyulásokra, a méhészt asszony ábrázolását ezek közül leginkább az *euterrikus* jelzővel lehetne minősíteni a jövevények *terraforikus* ábrázolásával szemben.²⁸ Míg az előbbi jelző az ember és a környezet közötti összecsiszolódásból eredő harmóniát, az utóbbi a természetpusztító erőket érzékelteti többek közt a képi retorika segítségével. A dokumentumfilm tájképei ugyanis többnyire a szcenikus szép közhelyes képviselői volnának – ha az emberi alakok nem bonyolítanák a reprezentációt. És míg az olyan életképek, amelyeken a jövevények szerepelnek, általában a diszharmónia példái, azokat a beállításokat, amelyeken a méhészt asszony látható, következetesen a feltűnő formai és színbeli harmónia uralja. Ami azért is különösen figyelemre méltó, mert Hatidže karakteréről sok minden elmondható, de az nem, hogy bármilyen szépségideálnak megfelelné: hatvan év körüli, feltehetően sohasem volt különösebben csinos, arca meglehetősen darabos, ráncos, fogsora szabálytalan. Ennek ellenére az összehatás mégis harmonikus, valószínűleg azért, mert Hatidže figurája olyan tökéletesen illeszkedik a környezetéhez.

26 Vö. Simányi Léna: Bevezetés a fogyasztói társadalom elméletébe. *Replika* (2005) nos. 51–52. pp. 165–195. loc. cit. pp. 51–52., 169.

27 Salleh, Ariel: Ökofeminizmus. (trans. Kremmer Sarolta). *Fordulat* (2019) no. 25. pp. 143–158. loc. cit. pp. 149., 148.

28 Albrecht, Glenn: *Earth Emotions. New Words for a New World*. New York: Cornell University Press, 2019. pp. 131., 140. <https://doi.org/10.7591/cornell/9781501715228.001.0001>

Alakjának szikársága tökéletes válasz a kavicsos, humuszban szegény terület adottságaira, amely éppen csak annyit kínál, amennyi elég az élethez. Amikor megismerjük, egy mézsárga blúz, egy barna, apró mintás szoknya és egy zöld, nagy virágos kendő van rajta. Nem mondható, hogy a darabok színben úgy illenének egymáshoz, ahogyan azt a divat szakemberei tanácsolják, hiszen alig van bennük közös. De mivel kora nyár van, a környező tájba mindegyik minta beleillik: a kendő a zöldre és a sárga virágokra visszhangzik, az egyszínű blúz nagyobb területű föltja (azon túl, hogy folyamatosan emlékezteti a nézőt a méz és a nő szoros kapcsolatára) a mindenütt látható sárga virágokra és a háttérben látható nap látványára rímel, a szoknyában pedig mintha a kavicsos talaj válna textilként viselhetővé (3. kép). Az operatőrt valószínűleg teljesen elragadta ez az összhangzás, mert számtalan olyan felvétel van a filmben, amely panoramikus felvételeken követi Hatidže mozgását a hegyen, néha pedig hosszan mutatja, ahogyan az asszony úgy ül a köves sziklán barna-zöld-sárga ruhájában, mintha csak egy, a tájra jellemző bokr lenne. Ruhája akár rejtő öltözet is lehetne, mint amilyen a gekkó színváltó bőre vagy a tigris bundája; Hatidže azonban nem rejtőzködik, inkább a kinézetében is alkalmazkodik az őt körülvevő világhoz – épp ahogy azt az életmódjával is teszi.

Ennek az életmódnak a minimalizmusa is megjelenik az asszony ruházódásában: Hatidže összesen két öltözetet visel kis variációval az alatt a négyszáz óra alatt, amit a forgatással eltöltöttek, s ami ráadásul nem is folyamatos forgatást jelentett, hanem több hónapra oszlott el.²⁹ Az imént leírt viselet apró változásokkal az egész filmben kitart, kivéve, amikor a forgatás télen történik. Ekkor Hatidže nem egyszerűen kabátot vesz. Az egész ruházata megváltozik, ahogyan a természet „öltözké” is. Az asszony ezeken a képsorokon durva anyagú, barna-fekete, apró kockás lódenkabátot hord – amelyben alakja a havas tájban előtérbe kerülő fák hasonlóan barna színű törzsét és ágait idézi –, míg a nyakában lévő és a kabát tompa színétől elütő bordóvörös sál és a fején lévő, élénkebb piros kendő (amelyek már-már „túlzó” módon har-

monizálnak a kabát alól kilátszó sötétbordó mandzsettával), kifejezetten feltűnő látványt képeznek a barna-fehér világban. Ahhoz hasonló módon érzékeltetik az életet a tetszhalott tájban, ahogyan a hőkamerás felvételek mutatják az emlősök testének melegségét az éjszakai felvételen. És mindez nem egyszerűen csak „illik” a környezethez, vagy annak „életét” szimbolizálja, hanem még a narratívát is kommentálja, hiszen ezeken a téli képsorokon azt láthatjuk, ahogyan Hatidže a nemrég meghalt édesanyját gyászolja, s az ő sírját gondozza. Piros kendője tökéletes szimbolikus kifejezője annak is, hogy immár ő a helyi ökoszisztéma egyedüli élő emberi résztvevője.

A dokumentumfilm az életképek esztétikájának segítségével képes nemcsak az élet és a halál kérdését, de ezen túlmenően a túlélés és a kihalás kérdését is problematizálni. Azt már láttuk, hogy a főszereplő által képviselt ököcentrikus életmód kívánatos és fenntartható voltát az őt ábrázoló életképek euterrikus aspektusai erősítik meg. Az antropocentrikus fogyasztói mentalitás terraforikus jellegét ezzel szemben a jövevény család ábrázolása is megerősíti – amiben szintén nagy jelentősége van a ruháik és a környezet viszonyának. A marhapásztor család tagjai által viselt textíliák sokaságának összeviszsa, véletlenszerű, kellemetlen hatású és „tájidegen” egyvelege egyvalamivel „harmonizál”, ez pedig az a lomhalmaz, ami a család lakóhelye mellett egyre csak nő, s ami már önmagában is egyértelmű szimbóluma annak a fogyasztói mentalitásnak, amely oly látványosan szemben áll az ökölegendőség azon principiumával, amit a „méz királynő” akaratlanul és öntudatlanul képvisel.

A jövevényeket kísérő szemét bizonyos szempontból a kapitalizmus kulcsjelölője, már amennyiben a tőkés gazdálkodás profitabilitása a költségek „externalizálásán”, azaz a termelés során felmerülő és nem monetarizálható melléktermékekről és károkról való elfeledkezésen és ennek megfelelően „a bolygó szféráinak szilárd, folyékony és gáznemű hulladékkal való megterhelésén alapul”.³⁰ (4. kép) Szimptomatikus, hogy mint Gille Zsuzsa mondja egy vele készült interjúban, „az angol nyelvben a waste kifejezés egyszerre jelent hulladékot és pazarlást”.³¹

29 Scott, A. O.: *Honeyland Review: The Sting and the Sweetness*. A documentary about a Macedonian beekeeper's conflict with her neighbors becomes a lyrical environmental fable. *The New York Times* (2019. 07. 25.)

30 Altwater, Elmar: The Capitalocene, or, Geoengineering against Capitalism's Planetary Boundaries. In: Jason Moore (ed.): *Anthropocene or Capitalocene? Nature, History, and the Crisis of Capitalism*. Oakland: PM Press, 2016. p. 147.

31 Horváth Bence: A kapitalizmus sikerének egyik titka, hogy a hulladék árával sosem számolnak. 444 (2019. 08. 10.) <https://444>.



Mézkirálynő
(Tamara Kotevska –
Ljubomir Stefanov, 2019)

Ráadásul az erőforrásoknak azt a növekvő mértékű felhasználását, ami ezt eredményezi, Kenneth Boulding a 70-es években „cowboy-ökonómiaként” állította szembe a fenntartható gazdasággal³² – és bár ezzel az Újvilágban szabadjára engedett profithajhász szemléletre próbált utalni, figyelemre méltó, hogy a *Mézkirálynő*ben is éppen egy *marhapásztor* család vezet be a kapitalista mentalitást és pazarlást Hatidže világába. A dokumentumfilm így végül is a kapitalocén allegóriájává válik, mely terminust Jason W. Moore éppen azért alkotta meg az antropocén helyett, mert elgondolása szerint e korszak pusztító jellege annak köszönhető, hogy „a tőke végtelen felhalmozását” privilegizálja.³³ Ez pedig még a dokumentumfilm forgatásának rövid ideje alatt is elégnék bizonyult ahhoz, hogy mind a méz, mind pedig a tej forrását elapassza Hatidže Macedóniájának azon tejjel és mézzel folyó kánaánjában, amelyre a film eredeti címe – *Honeyland* – feltehetően utal.

Az *Expedíció* és a szimbioszcenikus táj

Nem mondhatjuk, hogy a *Mézkirálynő* nem mutatja be a természet „sötét” oldalát, de ezt úgy teszi, hogy azt a „napfényes” oldal tökéletes ellenpólusaként, tehát mint-

egy a világ „egyensúlyának” biztosítékaként mutatja fel. A főszereplő anyja méltósággal és beletörődéssel viseli szenvedését, halála pedig oly módon van beépítve a film struktúrájába, hogy esztétikai szempontból – bár ez furcsán hangozhat – szinte kívánatos. A halál vonja be ugyanis az emberi kultúrát abba a ciklikusságba, amely a környező természeti világ működésében a „normalitást” képezi, és amit a téli táj a film végén visszatükröz, megerősítve képzeletünket arról, hogy miképpen kellene működnie a fenntartható ember–természet viszonyoknak.

Az ökológiai válsággal foglalkozó fantasztikus vagy sci-fi filmeknek viszont más eszközei is vannak mind a probléma, mind pedig a tennivalók érzékeltetésére. A Jeff van der Meer regényéből készült, 2018-as, *Expedíció* című film a horror műfaji eszközeivel és a testhorror művészeti gyakorlatának segítségével mutatja meg azt, hogy a természet sötét oldala milyen elengedhetetlen az élet fenntartásához. A film narratívájában egy ismeretlen, földönkívüli entitás csapódik be a Földbe, és az érkezési ponttól kiindulva fokozatos és mélyreható biológiai transzformációkat indít el. Ezt a területet a regényben X-tértségnek, míg a filmben „ragyogásnak” nevezik, utóbbi kifejezés a zónát körülvevő, fénytörést okozó csillogó légfüggönyre utal, amely határozot-

hu/2019/08/10/a-kapitalizmus-sikerenek-egyik-titka-hogy-a-hulladek-araval-sosem-szamolnak (utolsó letöltés dátuma: 2025. 07. 07.)

32 Boulding, Kenneth E.: The Economics of the Coming Spaceship Earth. In: Henry Jarrett (ed.): *Environmental Quality in a Growing Economy*. Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1966. p. 9.

33 Moore, Jason W.: *Capitalism in the Web of Life. Ecology and the Accumulation of Capital*. London: Verso, 2015. p. 176.



Expedição
(Alex Garland, 2018)

tan elválasztja a zónát a környező „egészséges” világtól. Az „egészséges” fogalom különösen releváns ebben az összefüggésben, mivel a zóna kezdetben az érintetlen, buja vadon képét idézi, idővel azonban nyilvánvalóvá válik, hogy nem természetes fejlődésről, hanem rákos burjánzásról van szó.

A rák motívuma kezdettől meghatározza a filmet. A főszereplő, Lena a narratíva kezdetén biológusként sejt-szaporodásról tart előadást, demonstrációjában pedig egy rákos daganatból származó sejtet használ példaként. Nem sokkal ezután önként jelentkezik egy titkos kutatóexpedícióra, amelynek célja a zóna ökoszisztémájának vizsgálata. A területre belépve Lena felismeri, hogy az idegen eredetű sugárzás koncentrikusan terjedve módosítja az élő szervezetek sejtszerkezetét úgy, hogy véletlenszerűen szét-szórja és újrakombinálja a genetikai információkat. Ez a folyamat a biológiai szervezetek rendkívül változatos, esetenként életképes, máskor életképtelen mutációit eredményezi. Az egyes egyének szintjén ez a spontán és folyamatos genetikai módosulás rákos sejtek kialakulásához vezet: az expedíció tagjai is ennek áldozataivá válnak. Noha Lena képes elhagyni a térséget, a narratíva azt sugallja, hogy – hasonlóan a zónából korábban egyedülként visszatért férjéhez – annyira átalakult, hogy kérdés, azonos-e még egyáltalán „önmagával”.

A filmben nincs kifejezetten szó a klímaválságról, a probléma kialakulása és lassú eszkalációja azonban könnyen az ökológiai válság létrejöttének folyamatát juttathatja a néző eszébe. A ragyogás határát képező fényfüggöny egyszerre idézi a vizeket láthatatlanul mérgező és a felületen gyakran szivárványos színhatásként megjelenő olajszennyezést és a forró levegő által keltett vibráló hatást: a „ragyogás” látványa így asszociatív módon már a megpillantásakor összekapcsolja a globális felmelegedést az azt kiváltó antropogén tényezőkkel. A sugárzás koncepciója pedig arra a hagyományra látszik rájátszani, miszerint „a rák a megtámadott élő környezet lázadásának a jele: a természet bosszút áll a technokrata világon”.³⁴

A sosem látott mutációkban tobzódó környezet mintha pontosan azt akarná demonstrálni, hogy „a kétségbevonhatatlan, megkérdőjelezhetetlen objektivitás forrásának tekintett ember nélküli világ a maga rendezett természeti törvényeivel felbomlott és szétesett az antropocénben”.³⁵ Mint Nemes Z. Márió írja a filmről: „a »valószerűtlenül« színes természetképek digitális festésze remekül közvetíti azt a bizarr atmoszférát, mely az X-térség xenoökológiájának a lényege, miszerint itt egy a természetet szimuláló pszeudo-természet mutatkozik meg. (...) Az X-térség ebből a szempontból az antro-

34 Sontag, Susan: *A betegség mint metafora*. (trans. Lugosi László). Budapest: Európa, 1983. pp. 17., 83.

35 Horváth Márk: *Az antropocén. Az ökológiai válság és a posztantropocentrikus viszonyok*. Budapest: Prae, 2021. p. 266.

cén korszak ideális metaforájának tűnik”.³⁶ De az a táj és testábrázolás, ami a film legfőbb jellemzője, mégsem csak a pusztulást hangsúlyozza: egyként távol áll a környezet élehetetlenné válást melankolikusán sirató szolasztalgikus vagy az emberi tényező negatív hatását az ember és a környezet közötti inkongruencia révén hangsúlyozó terraforikus ábrázolástól. Abban még semmi különös sincs, hogy a filmben a zónát ért halálos „fertőzést” a „horror” képi és narratív hagyományainak megfelelően a legszörnyűbb szenvedést sugalló, borzalmas, abjekt átalakulások jelzik. A különös az, hogy ezek az átalakulások sokszor nem undort, hanem álmélkodást keltenek, sőt egyenesen bámulatosan szépek. A falakon, fákön terjengető és gyakran mesebeli és varázslatos színhatásokat eredményező penészszerű foltok bizonyos jellegzetesen abjekt jelenségek (siker) esztétizálási kísérleteként értelmezhetők. Az egymásba szövődő organizmusok látványa avantgárd művészi installációkra emlékeztet. (5. kép)

Különösen az ökológiai problémákat érzékeltetni hivatott, a környezeti aktivizmusba bekapcsolódó képzőművészeti alkotásokra jellemző az az igyekezet, hogy bizonyos testi folyamatokat állítsanak a középpontba, amivel korántsem (csak) megbotránkozást kívánnak kelteni. Ellenkezőleg: éppen azt pellengérezik ki, hogy milyen mélyen gyökerező ellenállás mutatkozik a nézőben az efféle látvány iránt, amellyel pedig a saját testük és a környező természeti világ formájában folyamatosan együtt kell élniük. Az *Üvöltő szelek* kapcsán már volt róla szó, hogy a sebek, a bomlás, a hús gyakran prominens módon jelen van az efféle alkotásokban, hiszen ez jelöli legjobban az emberi test heterogén anyagiségét. Jeles tudománytörténészek, például David Abram,

Fritjof Capra vagy Carolyn Merchant szerint a tudományos forradalom óta pontosan a test materialitás tárgyként való elgondolása ad legitimációt a természeti erőforrások lelkiismeretfurdalás és mérték nélküli kihasználásához és manipulálásához.³⁷ A mai biotechnológiai fejlesztések a hozzájuk kapcsolódó diszkurzussal szintén világosan elárulják azt a vágyat, hogy az anyagi világot manipulálva próbáljuk kompenzálni a természet és saját megtestesült létünk vélt hiányosságait.³⁸

A biológiai ábrázolásai a *body art*-ban a test *ágenciáját* hangsúlyozzák, és így szembemennek azokkal a kulturális irányzatokkal, amelyek „a transzcendenciát vagy az anyagi világ előli védelmet keresik” a test és a természet alárendelt szerepének hangsúlyozásában.³⁹ Az organikus létezés úgy mond „gusztustalan” aspektusaival való szembeállítás a szellem felsőbbrendűségét valló antropocentrikus hübrisz kipellengérezéseként is elgondolható, és a formabontó művészeti mozgalmak gyakran éppen ebben az értelemben használják.⁴⁰ Kérchy Anna szerint „a kortárs, mindent megmutató kultúrában (...) a kortárs művészek kitüntetett figyelmét élvezik a testiségünk kulturálisan lát(hat)atlan aspektusai, legbensőbb vágyaink és félelmeink kitüntetett színtereként pozicionált, abjekten iszonytató belsőseink”.⁴¹

Az *Expedíció*-ban nem csupán az emberi belső, külső és a legkülönbözőbb nem emberi létezők keveredése és hibrid „műalkotás” válása jelzi az anyag egy új szemléletének igényét, hanem a rákos sejtekről készített és a mikroszkóp alatt a filmben is többször mutatott fotók „valószerűtlenül» színes digitális festészete”, ami nem kevésbé lenyűgöző, mint a környezet elváltozásai, s aminek olykor kifejezetten fenséges voltát a szereplők (elsősorban Lena)

36 Nemes Z. Márió: A nagy szakadék. Xenoökológia a természet „halála” után. *Filmvilág* (2018) no. 8. pp. 4–7. loc. cit. p. 7.

37 Merchant, Carolyn: *The Death of Nature. Women, Ecology and the Scientific Revolution*. San Francisco: Harper & Row, 1980. p. 260. Capra, Fritjof: *The Turning Point*. Toronto: Bantam Books, 1983. p. 255.

38 Detsi-Diamanti, Zoe – Kitsi-Mitakou, Katerina – Yiannopoulou, Effie: Toward the Futures of Flesh: An Introduction. In: Detsi-Diamanti, Zoe – Kitsi-Mitakou, Katerina – Yiannopoulou, Effie (eds.): *The Future of Flesh. A Cultural Survey of the Body*. New York: Palgrave Macmillan, 2009. pp. 4–5. https://doi.org/10.1057/9780230620858_1

39 Alaimo, Stacy: *Bodily Natures: Science, Environment, and the Material Self*. Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press, 2010. p. 4. <https://doi.org/10.2979/6079.0>

40 Horváth Márk – Lovász Ádám – Nemes Z. Márió: *A poszthumanizmus változatai. Ember, embertelen és ember utáni*. Budapest: Prae, 2019. pp. 235–258.

41 Kérchy Anna: Tapogatózások. A test elméleteinek alakzatai. In: Kérchy Anna: *A nő nyelvet ölt. Feminista narratológiai, esztétikai, testelméleti tanulmányok*. Szeged: JatePress, 2018. pp. 25–26.



Expedíció
(Alex Garland, 2018)

elbűvölt reakciói is megerősítik. Mindez ugyanakkor nem pusztán a „fenséges” és a „rémisztő” hagyományos összefüggését vagy a „rút” és a „szép” ambivalenciáját hangsúlyozza, és nem is a szenvedésben fellelhető esetleges mazochista élvezetet mutatja meg. Sőt, a zóna borzalmas és mégis festői organismusainak látványa még csak nem is pusztán a nyugati civilizáció által oly régóta „lenézett” testre való rácsodálkozásra biztat, és nem is csak a halálnak (vagy kihalásnak) a lét szerves részeként való szemléletére serkent.

A rák kialakulásának alapja a sejtmutáció, s a hidegháború idején, a radioaktivitás hatásának megismerése után érthető, hogy a jelenséget démonizálták.⁴² A környezetölcsélet újraértelmezése is ambivalens: „A mutációk azok közé a kaotikus természeti jelenségek közé tartoznak, amelyek arra kényszerítik az embereket, hogy felülvizsgálják a kiszámítható univerzum gondolatát. Például, ha valaki megvizsgálja a fosszilis feljegyzéseket, egyértelmű, hogy az evolúció sokkal több utat kínál a kihaláshoz, mint az élethez.”⁴³ Furcsa, hogy még ebből az „ökológikus” megközelítésből is kimarad, hogy a mutáció segítségével az evolúció éppen az élethez kínál alternatív „utat”, amennyiben a véletlen genetikai változások a természetes szelekció motorjaként működnek, vagyis az élet alkalmazkodását segítik a megváltozott környezethez.

A rák megnyilvánulásai a zónában ekként a kreativitás instanciái, és nem csupán a művészi kreativitásé (sem az alkotó, sem a filmbeli nem emberi életforma részéről). A kreativitás itt az élet létrehozásának a képzetéhez kötődik, és annak ellenére, hogy a rák a halál jele, az ábrázolt tünetek a zónában az új élet megnyilvánulásai. A mutációk és hibridizációk, amelyek mindent és mindenkit „keresztznek” és szimbiózisba állítanak egymással, a zónában egy olyan új ökoszisztémát alakítanak ki, amelyben semmi sem tisztán elkülöníthető, amelyben minden mindennel összefügg – ahogyan mindig is így volt. A biológia, írja Glenn Albrecht „ma már ellenállhatatlan bizonyítékot szolgáltat arra, hogy az élet alapvető szabályai az összekapcsolódás, a kölcsönösségen alapuló viszonyok, a sokféleség és az együttműködés, és hogy az »életformák sokfélesége« közötti homeosztázis adja azt a stabilitást, amelyre az életnek általában véve szüksége van a fennmaradáshoz. (6. kép) A szimbiózis mára az élet feltételeinek elsődleges meghatározójává vált”.⁴⁴

Az *Expedíció* világa azonban nem egyszerűen a földi ökoszisztéma egy újszerű allegóriája: a mutációk és az új fajok „az élet hálójának” felgyorsított átalakulását jelzik, s ezzel azt, ahogyan a Föld a terraforikus beavatkozásokra reagál, ahogyan az antropogén beavatkozásokhoz ido-

42 Borbíró András: Isten munkasztalán. Biohekkerek hajnala. *Filmvilág* (2019) no. 5. pp. 18–20. loc. cit. p. 18.

43 Weidner–Braidotti–Klumbyte: *The Emergent Environmental Humanities: Engineering the Social Imaginary*. p. 7.

44 Albrecht: *Earth Emotions. New Words for a New World*. p. 97.

mul, s aminek a mutáció az eszköze.⁴⁵ Ezek a transzkorporális és szimbiotikus tendenciák azonban nem kímélik a kapcsolatoktól elzárt, individuális entitásokat, amit a film előbb erőszaként és idegen megszállásként mutat fel, a főszereplő(kö)n keresztül ugyanakkor egyre inkább szükségszerűségként és a világ regenerációjaként értelmez. A film posztthumán tájai így valójában nem „az antropocén korszak ideális metaforáját”, hanem a posztantropocén vízióját kínálják – amire Albrecht neologizmusai közül ezúttal a „szimbiocén” lehetne a leginkább megfelelő alternatíva.

Konklúzió

Emily Brontë *Üvöltő szelek* című regényének tájábrázolása a romantikus fenséges eszményét tükrözi, amely egyszerre jelenik meg a természet és az emberi érzelmek ábrázolásában és analógiájában. A 2011-es adaptáció viszont egy egészen új, érzéki megközelítést alkalmaz, amely elutasítja a történet hagyományos megközelítéseit a tájábrázolás szempontjából is. A táj ebben az adaptációban nyers, zord környezetként jelenik meg, s ez akár öko-fób reakciókat is generálhatna, a kamerakezelésnek köszönhetően azonban mégis így: a optikus háttérbe szorítása és a haptikus előtérbe kerülése úgy segít érzékeltetni az ember és a nem emberi világ közötti összefonódást, hogy közben elkerüli azt a távolságtartást és az ezáltal lehetővé tett tétlen kontemplációt, amely a „fenséges” ábrázolásaiban általában megakadályozza az antropocentrikus szemlélettől és a szellemi felsőbbrendűség érzésétől való megszabadulást.

A 2011-es *Üvöltő szelekkel* ellentétben a *Mézkirálynő* című dokumentumfilm első pillantásra konvencionális módon él a fenséges és szép tájképek jelentette antropológikus ábrázolásmóddal. A filmben gyakran alkalmaznak nagyotál felvételeket vagy a naplemente ellenfényét, hogy kiemeljék a vidéki táj szépségét, s ezáltal keltsék fel a „megőrzése” iránti igényt. Ezek a képek mindazon-

által nem érintetlen tájak láthatók: mindegyiken ott van Hatidze is, a főszereplő, aki nem illeszkedik a hagyományos szépségideálokba, mégis tökéletes harmóniában van a világával. Külseje és ruházata az ember és a táj között lehetséges összhangot tükrözi, hiszen minden egyes ruhadarab, amit visel, a természeti környezethez illeszkedik. Az operatőr gyakran követi Hatidzét, kiemelve, hogy az asszony külseje éppoly szorosan illeszkedik a táj színeire és textúráihoz, ahogyan a tevékenysége a környező ökoszisztémához. A film így nem a hagyományos fenséges tájképek esztétikáját követi, hanem inkább a szép egy „humánökológiai” modelljét alakítja ki.

Az *Expedíció* egy a világ egészét átalakító fertőző ábrázol, ami a horror hagyományait követve borzalmas és abjekt átalakulásokat eredményez, ám ezek nemcsak undort, hanem álméklődést is keltenek mind a szereplőkben, mind pedig a nézőkben. A zónában megjelenő penészszerű foltok és az egymásba szövődő organizmusok az organikus lét transzkorporális jellegét emelik ki, és esztétikai hatásukban hasonlóak a bioart irányzatához kapcsolódó művészeti alkotásokhoz, amelyek Jessica Ullrich szerint hasonló gondolatokat sugallnak, mint a film. Nevezetesen, hogy „az élet védelme a jelenlegi formájában magával a természettel áll szemben. Sem a környezet, sem az azt benépesítő fajok nem statikusak. A folyamatos genetikai átvitel, a természetes evolúció és az antropogén változások lehetetlenné teszik az entitások elválasztását”.⁴⁶ A film is ezt érzékelteti a betegség és a romlás jeleinek esztétizálásával, sokszor fenségesé alakításával. A fenségesben összekapcsolódó csodálat és rettegés ugyanakkor ezúttal azt segíti elő, hogy újra-gondoljuk a halál, a betegség és az élet kapcsolatát, és felismerjük, hogy a klímaváltság kontextusában a halál megújulás is lehet, amit pedig betegségként gondoltunk el, az az átalakulás egy módja, a természeti alkalmazkodás megnyilvánulása is lehet.

Míg a *Mézkirálynő* természeti képei sokszor a szép vagy a „festői” hatást kívánják felidézni, a 2011-es *Üvöltő*

⁴⁵ Blazan, Sladja: Vegetomorphism: Exploring the Material Within the Aesthetics of the EcoGothic in *Stranger Things* and *Annihilation*. In: Blazan, Sladja (ed.): *Haunted Nature. Entanglements of the Human and the Nonhuman*. London: Palgrave Macmillan, 2021. p. 78. https://doi.org/10.1007/978-3-030-81869-2_4

⁴⁶ Ullrich, Jessica: Bio-Aesthetics: The Production of Life in Contemporary Art. In: Kulcsár-Szabó Zoltán – Lénárt Tamás – Simon Attila – Végső Roland (eds.): *Life After Literature. Perspectives on Biopoetics in Literature and Theory*. Springer Cham, 2020. pp. 179–199. loc. cit. p. 194. https://doi.org/10.1007/978-3-030-33738-4_12

szelekben és az *Expedíció*ban egy ezzel éppen ellenkező törekvés mutatkozik az abjekt képeinek halmozásában. A *Mézkirálynő* látványvilága egyértelműen az ökológiai harmónia érzését táplálja: az ökológiai elégségesség euterikus ábrázolása a természetre káros fogyasztói életmód kellemetlen hatású terraforikus képeivel áll szemben. A másik két film a természeti környezet szörnyűségeire koncentrál, mégsem lehet őket az ökofóbia megnyilvánulásaként értelmezni, mivel az abjekt dehumanizáló aspektusai itt legalább annyira vonzóak, mint taszítóak. Az *Üvöltő* szelekben a haptikus hatások, a környezetbe való immerzió a fenséges hagyományos esztétikájával szemben valóban lehetővé és átélhetővé teszi a természettől elválástó határ áthidalását, míg az *Expedíció*ban a folyamatos hibridizáció eredményez egy olyan sorsközöséget a nem emberivel, amely értelmezhetetlenné teszi az emberi szubjektum és a természet mint „másik” közötti határt. A film világának „szimbiocén” esztétikája a biológiai uralhatatlanságát hangsúlyozza.

Mindhárom film olyan alternatívát képvisel a hagyományos esztétikákkal szemben, amelyet Csuka Botond az esztétika „ökológiai modelljeként” azonosít. Mindegyik egy olyan poszt-antroposzenikus tájábrázolást mutat be, amely radikálisan elmozdul a hagyományos szépségeszményektől, és összeszövi az esztétikai tapasztalatot a gyakorlati, mindennapi és testi élményekkel. Mindegyik igyekszik kiemelni a természeti környezet összetettségét, és mindegyik megakadályozza, hogy a néző a filmet nézve megőrizhesse a természet feletti uralom illúzióját. Valamint mindegyik azt próbálja megmutatni, hogy milyen az, amikor az esztétika ökoetikai dimenziókkal egészül ki, vagyis ha azok a dolgok, amelyeket szépnek ítélünk, „összhangban állnak a természeti rendszerek integritásával, épségével és szépségével fenntartó folyamatokkal”.⁴⁷

Annamária Hódosy

Alternatives to anthropo-scenic depiction of nature in the visual world of *Wuthering Heights* (2011), *Honeyland* (2019), and *Annihilation* (2018)

The study offers a critique of anthropocentric representations of nature through the analysis of three films: *Wuthering Heights* (2011) by Andrea Arnold, *Honeyland* (2019) by Tamara Kotevska and Ljubomir Stefanov, and *Annihilation* (2018) by Alex Garland. From the perspective of ecocriticism and environmental aesthetics, the author examines how these works attempt to offer alternatives to the distanced and dominative “anthropo-scenic” vision of nature that relies on the aesthetics of the sublime and the picturesque. Each of the analysed films follows a different path: *Wuthering Heights* uses a haptic aesthetic that fosters sensory immersion and connects the human subject to the nonhuman world; *Honeyland* celebrates the possibility of harmony between humans and their environment through its euterric imagery, which stands in contrast to the terrafactive visuals of consumerist mentality; while *Annihilation* employs body horror to explore the potential for transcorporeal and symbiotic entanglement. The aim of the study is not merely to map these representational strategies, but also to demonstrate how landscape representation can serve as an aesthetic means of fostering ecological awareness. It explores how such representations may dismantle the presumed boundaries between human and nature within the framework of a post-anthropo-scenic visual logic.

47 Lányi András: *Bevezetés az öko-filozófiába kezdő halódóknak*. Budapest: L'Harmattan, 2020. p. 168.

Felhívás recenzió írására

A Metropolis filmelméleti és filmtudományi folyóirat pályázatot ír ki fiatal kutatók, doktorandusz hallgatók és egyetemi hallgatók számára recenzió írására.

Az alábbi, 2024-ben vagy 2025-ben megjelent, filmtudománnyal foglalkozó könyvek közül egy szabadon választott kötetről várunk tudományos igényű megírt könyvismertetést:

ANDRÁS CSABA: KONSZENZUÁLIS MOZI. A KORTÁRS EMANCIPATORIKUS TÖMEGFILM POLITIKAI ESZTÉTIKÁJA
Napvilág Kiadó, 2025.

DOMBAI DÓRA: VESZÉLYES LEHET A MOZI – TÍZ MAGYAR RENDEZŐNŐ ELSŐ FILMJEI AZ ÚJ ÉVEZREDBEN
Prae.hu Kft., 2024.

GELENCSÉR GÁBOR: SZENVEDÉS ÉS SZENVEDÉLY – GYÖNGYÖSSY IMRE MŰVÉSZETE
MMA Kiadó, 2025.

KRÁNICZ BENCE: LÁTHATATLAN EMBEREK – MAGYAR FILMKRITIKAI PÁRBESZÉDEK A KEZDETEKTŐL 1944-IG
Napvilág Kiadó, 2024.

LICHTER PÉTER: A VHS GYERMEKEI – A KILENCVENES ÉVEK MEGHATÁROZÓ FILMÉLMÉNYEI
Prae.hu Kft., 2024.

PÁPAI ZSOLT: EL NEM CSÓKOLT CSÓKOK / FÉNY ÉS ÁRNYÉK. MAGYAR FILM NOIR ÉS MELODRÁMA 1–2
MMA Kiadó, 2024.

SZEKFÜ ANDRÁS: ÍGY FILMEZTÜNK 5. – VÁLOGATÁS ÖTVENÖT ÉV MAGYAR FILMTÖRTÉNETI INTERJÚIBÓL
MMA Kiadó, 2024.

PÓLIK JÓZSEF: VETÍTETT DÉMON
Prae.hu Kft., 2024.

VINCZE TERÉZ: A LÁTHATÓ EMBER 2.0. A MEGTESTESÜLT FILMÉRTÉS ÉS A FILMI TESTEK OLVASÁSA
Kijárat Kiadó, 2025.

ZÁGONI BÁLINT – KURUTZ MÁRTON: JANOVICS JENŐ – A KOLOZSVÁRI FILMGYÁRTÁS MEGTEREMTŐJE
Magyar Nemzeti Filmalap Közhasznú Nonprofit Zrt., 2024.

A beküldendő szöveg terjedelme 15 és 20 ezer karakter között legyen, szóközök nélkül.
Egyéb formai megkötés nincs.

A pályázatokat a metropolis@metropolis.org.hu e-mail-címre várjuk 2025. szeptember 30-ig!

A beérkezett pályázatokat egy három tagú, szakértő zsűri bírálja el. Az első három helyezett pénzdíjban részesül (1. helyezett: 100 000 forint; 2. helyezett: 50 000 forint, 3. helyezett: 30 000 forint), valamint a nyertesek számára megjelenést biztosítunk a Metropolis online magazin oldalán várhatóan az ősz folyamán.

Kérjük, hogy juttassa el ezt a felhívást olyan fiatal kutatóknak, diákoknak, PhD-hallgatóknak, akiket érdekelhet a lehetőség!

A Metropolis szerkesztői
www.metropolis.org.hu

Vécsey Virág

A hollywoodi sorminta

Ismerős ismeretlen természet

Bevezetés

Ahogy Thomas Bergfelder¹ az európai filmipar kortárs trendjeit vizsgáló írásában is megállapítja, a kétezres évek uralkodó műfaja a családokat és fiatalokat egyaránt megcélzó vígjáték volt. Ezt jelezték az olyan sikeres képregény- és gyerekirodalom-adaptációk is, mint például az *Asterix és Obelix: A Kleopátra-küldetés* (*Astérix & Obélix: Mission Cléopâtre*, Alain Chabat, 2002), az *Asterix és a vikingek* (*Astérix et les Vikings*, Stefan Fjeldmark – Jesper Møller, 2006), az *Asterix az olimpián* (*Astérix aux jeux olympiques*, Thomas Langmann – Frédéric Forestier, 2008) vagy az *Arthur és a villangók* (*Arthur et les Minimoys*, Luc Besson, 2006). Az ebben a szövegben általam elemzett, *Egyesült állatok* (*Konferenz der Tiere*, Reinhard Klooss – Holger Tappe, 2010) című, német animációs film is ebbe a sorba illeszkedik, hiszen kismértékben Erich Kästner azonos című, 1949-es regényét vette alapul, igaz, a komikumot nem nélkülöző családi film inkább tekinthető műfajilag akció-kalandfilmnek, mint vígjátéknak. Megjelenése után a német animáció az USA-ban gyártott filmeket nem számítva² nemzetközi összehasonlításban a tizedik helyen állt a jegyeladási listákon.³ Míg az európai animációs gyártást mennyiség és minőség tekintetében ebben az időszakban

Franciaország negyvenhét saját gyártású filmmel vezette, addig Németországban ugyanebben az időszakban tizenkilenc animáció látott napvilágot.⁴

Írásomban amellett érvelek, hogy az *Egyesült állatok* távolról sem egyedülálló módon a kora 2010-es évek fősodorbéli európai animációs filmjei között egy hollywoodi mintát próbált adaptálni a lehető legnagyobb nézettség elérése érdekében. Ez a minta vagy hatás a film esztétikájában, technikájában, témaválasztásában, karaktertipológiájában, történetvezetésében, helyszínválasztásában és műfajában is megnyilvánul. Ezek a hasonlóságok együttesen az ábrázolt ember–természet viszonyt is meghatározzák, amely explicit módon tematizálódik a filmben. Az animáció, illeszkedve a korabeli hollywoodi produkciókhoz a távoli, egzotikus és embereket nélkülöző, nagybetűs Természet autentikusságát romanticizálja és esztétizálja, miközben az utóbbit megszemélyesítő állatok és a tőlük elkülönülő emberek ellentétét és konfliktusos viszonyát helyezi a középpontba. A következőkben az *Egyesült állatok* mint kora jellegzetes nyugat-európai, fősodorbéli animációs filmjét ökokritikai szempontból elemzem.

Ahogy Thomas Elsaesser beszédes, *European Cinema. Face to Face with Hollywood* című kötete⁵ bevezetőjében írja, bár a szerzői filmmel és a nemzeti szinten differen-

A tanulmány DOI-száma: <https://doi.org/10.70807/metr.2025.2.4>

1 Bergfelder, Thomas: Popular European Cinema in the 2000s: Cinephilia, Genre and Heritage. In Harrod, Mary – Liz, Mariana – Timoshkina, Alissa (eds.). *The Europeanness of European Cinema. Identity, Meaning, Globalization*. London–New York: I.B.Tauris, 2015. pp. 33–58. doi:10.5040/9780755694822.ch-002.

2 A 2010 és 2014 közötti időszakban. Amennyiben az amerikai filmeket is számításba vesszük, akkor a vizsgált időszak top tízes listáján csak USA-belieket találunk. Bővebben lásd: Pumares, Marta Jimenez – Simone, Patrizia – Deirdre, Kevin – Ene, Laura – Talavera Milla, Julio: *Mapping the Animation Industry in Europe*. Strasbourg: European Audiovisual Observatory (Council of Europe), 2015.

3 ibid. pp. 13–31.

4 ibid. p. 28.

5 Elsaesser, Thomas: *European Cinema. Face to Face with Hollywood*. Amsterdam: Amsterdam University Press, 2005. <https://doi.org/10.70807/metr.2025.2.4>

ciált mozival azonosított európai film ellenséges Hollywooddal – sőt gyakran azzal vádolja, hogy elnyomja a kisebb gyártókat –, gazdasági és kulturális értelemben teljesen rá van utalva. Ha a hollywoodi filmek nem vonzották volna olyan nagy számban a közönséget az európai mozikba, képtelenség lett volna kiépíteni és fenntartani ezek infrastruktúráját. Az amerikai filmek nemzetközi terjesztése nélkül nem létezhettek volna tehát a különböző európai nációk filmes kultúrája sem. A hollywoodi filmek elsődleges felvevőpiacát jelentő Európa ugyanis a saját filmjei bevételeiből nem tudta volna finanszírozni önmagát. Ahogy arra Elsaesser⁶ szintén felhívja a figyelmet, ez a függés kölcsönössé vált, az amerikai produkciók ugyanis olyan költséggé váltak, hogy az európai közönség nélkül nem lettek volna rentábilisak.

A különböző európai uniós filmfinanszírozási programok, mint 1987-től a MEDIA program és később az Eurimages, azon belül a Cartoon, az európai filmek és animációs filmek gyártását ösztönözték. 2010 és 2014 között az EU-s filmfinanszírozás 14 százalékát költötték animációra, ebben a korszakban a németek mennyiség tekintetében a negyedik helyen álltak az európai animációs filmgyártó országok listáján.⁷ Az önálló német gyártásban megvalósult *Egyesült állatok*ra 5,8 millió belépőjegyet váltottak, 74 százalékban Németországon kívül.⁸ Az animációs film sikere ugyanakkor a hollywoodi recept átvételének volt köszönhető, benne a diverz európai film védjegyeinek tartott művészfilmnek és másságnak nyoma sincs. Az antropomorfizmus kivételével az animációs film olyan, ökokritikai szempontból is fontos, specifikus formai és esztétikai jegyeit sem alkalmazza, mint a metamorfózis, a plazmatikuság vagy épp az élettelen dolgok ágenssé tétele. Ezek épp természet és kultúra bináris ellentétének meghaladásában tudnak fontos eszközként működni,

igaz, alkalmazásuk nem szükségszerűen determinálja az ökológiailag progresszív üzenetek megfogalmazását.⁹

Afrika, afrikaiak nélkül

Az *Egyesült állatok* Afrikában játszódik, a film adatlapja alapján az Okavango-deltában, de ez az információ az animációnak explicit módon nem része. A cselekmény szerint a kiszáradó szavannán az állatok az eltűnt víz nyomába erednek. Először csak Billy, az elszánt rókamangusza és a kevésbé lelkes, Szókratész nevű oroszlán kerekedik fel, de a párhuzamosan futó történetszálak hamar összeérnek, és számos más állat, többek között egy jegesmedve, egy szárazfölditeknős-pár, egy kakas és egy kenguru is csatlakozik hozzájuk. Ahogy a felsorolásból is kiderül, nemcsak a térségre jellemző, őshonos állatfajok működnek tehát együtt annak érdekében, hogy újra legyen víz, hanem a különböző kontinensek olyan tipikus állatai, amelyek a szórakoztató (pl.: tasmán ördög) vagy hírmédiából (pl.: jegesmedve) is ismerősek. A kiszáradás hátterében egy frissen épített duzzasztógát áll, amely elzárja a folyó útját a síkságon élő állatok elől. A gátat egy olyan szállodatulajdonos építtette, aki az ökoturizmusban érdekelt, és akinek a luxushotelje a cselekmény idején éppen egy klímakoferenciának ad otthont. Az akciódús történet végére a több száz állatnak összefogva sikerül megrepeszteni és ledönteni a gátat, és innen meg sem állnak egy New York-i klímakonferenciáig, ahol a jogaikért fognak kiállni.

A történet tehát explicit módon foglalkozik a környezetvédelemmel, ami a korabeli Disney-filmeknek is kedvelt témaválasztása volt. David Whitley¹⁰ a vadonban játszódó filmeket a természetet tematizáló alkotásokkal azonosítja, és így számítása szerint az egész estés Disney mozifilmek közül 1990–2004 között hét mű,

org/10.5117/9789053565940

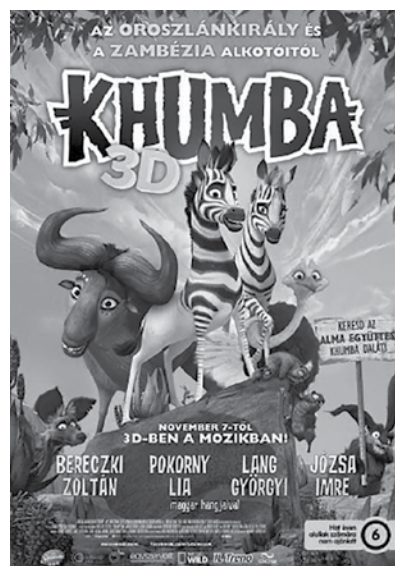
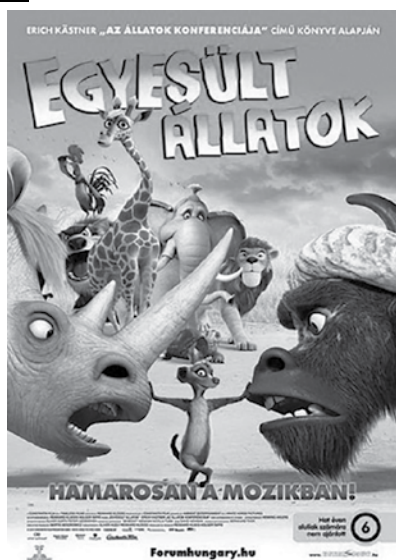
6 ibid.

7 Pumares et al.: *Mapping the Animation Industry in Europe*. p. 11.

8 ibid. p. 28.

9 Animáció és ökokritika elméleti megközelítésének részletes bemutatása szétfeszítené ennek az írásnak a kereteit, a témához lásd: Vécsey Virág: A zöld forma nyomában. Animáció és ökokritika – szakirodalmi áttekintés. *Apertúra* (2024) nyár. <https://www.apertura.hu/2024/nyar/vecsey-a-zold-forma-nyomaban-animacio-es-okokritika-szakirodalmi-attekintes/> <https://doi.org/10.31176/apertura.2024.19.4.6>

10 Whitley, David: *The Idea of Nature in Disney Animation*. Hampshire: Ashgate Publishing, 2008. pp. 117–137. <https://doi.org/10.4324/9786611208011>



Szembetűnő formai és tematikus hasonlóságok három, a 2010-es évek elején gyártott animációban

vagyis a filmek fele foglalkozott a természettel. Ha ennek megfelelően tovább számolunk, akkor 2005–2015 között ugyanez a szám tíz, de ehhez hozzáadódik két kimondottan ökológiai témával foglalkozó film, a *Wall-E* (Andrew Stanton, 2008) és a *L'ecsó* (*Ratatouille*, Brad Bird, 2009) is, amelyek nem a vadonban játszódnak ugyan, de környezet- és állatvédelmi szempontokat tematizálnak. A vadon képzete, amely az USA-ban fontos identitásképző szerepet töltött be már a 19. század közepe óta, Európában történeti-földrajzi okokból lényegesen kevésbé volt meghatározó.¹¹ Az amerikai kultúrában ekkoriban nemcsak a romantikus elvágódás helyszíne volt az érintetlen vadon, hanem a nacionalizmus szimbolikus építőköve is, hiszen nem álltak rendelkezésre az épített környezet olyan, nagy múltra visszatekintő és a fehér emberek által létrehozott munkái, mint Európában, az őslakosok kultúráját pedig a gyarmatosító logikából következően természetesen nem tartották erre a célra megfelelőnek. Ennek ellenére az *Egyesült állatok*, akárcsak amerikai animált kortársai közül a legtöbb, zömében a vadonban játszódik, de nem az amerikai vadonban, hanem Afrikában. A szavanna a filmes képzeletben elsődlegesen az olyan, nagytű emlősállatok lakóhelyeként jelenik meg, mint az oroszlánok, a zsiráfok, a gazellák vagy az elefántok.

A Disney-filmek közül sokáig csak az 1967-es *A dzsungel könyve* (*The Jungle Book*, Wolfgang Reitherman) játszódott az egzotikus, Amerikán kívüli vadonban, de a kilencvenes évektől számuk olyan alkotásoknak köszönhetően ugrott meg, mint *Az oroszlánkirály* (*The Lion King*, Rob Minkoff – Roger Allers, 1994), a *Tarzan* (Kevin Lima – Chris Buck, 1999), a *Némó nyomában* (*Finding Nemo*, Andrew Stanton, 2003) és a *Vadkaland* (*The Wild*, Steve Williams, 2006). Az *Egyesült állatok* mégis legközelebb nem ezekhez, hanem utóbbi eredetijéhez, a DreamWorks egyik legnépszerűbb animációs franchise-ához, a *Madagaszkár*hoz (*Madagascar*, Tom McGrath – Eric Darnell, 2005; *Madagascar 2*, 3 és 4, Tom McGrath – Eric Darnell, 2008, 2012, 2014) áll, amelynek első két része már az európai animációt megelőzően megjelent. A biodiverzitásáról híres sziget élővilága, ahol a New York-i állatkertből megszökött állatok a természetes gyökereikhez próbálnak visszatérni, nagyon hasonlít ahhoz a botswanai folyó deltájában találhatóhoz, amit az *Egyesült állatok* mutat be.

Az Afrikához köthető trópusi egzotikus helyszínválasztás mellett mindkét film egy része New Yorkban játszódik, ami a globális dél és globális észak, vagy ha úgy tetszik, a Kelet–Nyugat és egyúttal a centrum–periféria, civilizá-

¹¹ Pezzullo, Phaedra – Cox, Robert: *Environmental Communication and the Public Sphere*. London: SAGE, 2018.

ció—természet, emberek—állatok ellentétpárokat erősíti meg. A *Madagaszkár* egyébként olyan sikeres volt, hogy nemcsak Európában készült el öt évvel később az ezt másoló *Egyesült állatok*, hanem Dél-Afrikában is, *Khumba* (Anthony Silverston, 2013), illetve *Zambézia* (*Adventures in Zambesia*, Wayne Thornley, 2012) címmel, amelyeknek már a plakátjai is a DreamWorks kasszasikerére utalnak: „Madagaszkártól nyugatra rejlik a varázslatos Zambézia.” (1. ábra) A Zambiában gyártott film az Egyesült Államokon kívül gyártott, 2010–2014 közötti legsikeresebb animációs filmeket összesítő listán több mint négymillió megváltott mozijeggyel a tizenötödik helyen állt.¹²

Az érintetlen természettel, annak flórájával és faunájával azonosított Afrika képe megfosztja a kontinenst annak társadalmától, ugyanis akárcsak a *Madagaszkár* első két részében, úgy az *Egyesült állatok*ban sem szerepelnek afrikai emberek, csak afrikai állatok. A fejlődésben lemaradt, múltat idéző, „természetes” kép, amit a Nyugat dédelget Afrika egészéről, a gyarmatosítás öröksége. A Nyugatot ebben a szövegben természetesen nem földrajzi, hanem fogalmi keretként használok. Az a leereszkedő és homogenizáló attitűd, amely a Keletre mint másra és elmaradottra tekintett, és amit Edward Said *Orientalizmus*¹³ című művében írt le Ázsia és Észak-Afrika, valamint Európa (illetve annak kulturális és intellektuális elitje) viszonyában, Afrika egészének vonatkozásában éppúgy fennáll(t), ahogyan azt Valentin-Yves Mudimbe¹⁴ munkájában feltárta. Ennek a másságnak az esszenciája, hogy ezek a területek a Nyugat szemében az európai tudomány, kultúra és kereskedelem fejlődésétől hermetikusan elzártak.¹⁵ Afrika ebben az olvasatban szellemileg elmaradott, érzéki, kulturálisan passzív, politikai értelemben uralható és egzotikus.¹⁶ Az egzotikum ideájában fontos szerep jut a

nem emberi természetnek, amely – mint a romantikus rousseau-i gondolatban – a civilizációtól nemcsak térben áll távol, de mintha időben is elmaradna tőle, hiszen „vissza” kell találni hozzá.

Azáltal, hogy az *Egyesült állatok*ban a Okavango-delta kiszáradása ellen csak az ott élő állatok küzdenek, mivel a helyi társadalmat semmilyen módon nem jeleníti meg a film, minden jószándéka ellenére a zöld orientalizmus (*green orientalism*) gyakorlatát erősíti meg. A saidi orientalizmus eme analógiájának az a kiindulópontja, hogy az adott területről csak a Nyugat lehet mindentudás birtokában, legyen az kulturális, technológiai vagy épp ökológiai.¹⁷ Az állatok mellett mindössze két olyan humán karakter szerepel a filmben, akik a környezetpusztítást felismerik; mindketten fehérek és nyugatiak: a szállodatulajdonos lánya, Maja és a televíziós riporter, aki epizódikus narrátorként funkcionál. Az afrikai ember eltávolítása a nyugati reprezentációkban máig tovább él, legutóbb a *Mufasa*: Az oroszláncok király fotorealisztikus 3D-technológiát alkalmazó remake kapcsán (*Mufasa: The Lion King*, Barry Jenkins, 2024) merült fel ennek kritikája.¹⁸ Az Okavango vidéke a mai Botswana területén helyezkedik el, a mocsaras területet egy nagy kiterjedésű száraz térség egyetlen, viszonylag jó vízellátottságú részeként és ettől nem függetlenül már száz ezer éve is laktak emberek, ma pedig öt különböző etnikum él itt, főleg a mocsaras vidék peremén. Eredetileg a britek és a németek is igényt tartottak rá, majd a tizenkilencedik század végétől a britek gyarmatosították. Botswana függetlenségét végül 1965-ben kiáltották ki, az Okavango folyó deltája pedig egy nemzeti park területe, amely a világörökség listáján is szerepel.

Ahogyan arra Guillaume Blanc¹⁹ felhívja a figyelmet Afrika történelme kapcsán, a nemzeti park, amely eleinte

12 Pumares et. al.: *Mapping the Animation Industry in Europe*. p. 14.

13 Said, Edward W.: *Orientalism*. New York: Vintage Books, 1978. [Magyarul: Said, Edward W.: *Orientalizmus*. (trans. Péri Benedek). Budapest: Európa, 2000.]

14 Mudimbe, Valentin-Yves: *The Invention of Africa. Gnosis, Philosophy, and the Order of Knowledge*. Bloomington: Indiana UIP, 1988.

15 Said: *Orientalism*. p. 206.

16 Mazrui, Ali A.: The Re-Invention of Africa: Edward Said, V. Y. Mudimbe, and Beyond. *Research in African Literatures* 36 (2005) no. 3. pp. 68–82. <https://doi.org/10.1353/ral.2005.0153>

17 Lohmann, Larry: Green Orientalism. *Ecologist-London and Wadebridge Then Slinfold* 23 (1993) pp. 202–202.

18 Monji, Jana, J.: *Mufasa: The Lion King lacks cultural sensitivity*. *Age of the geek* (2024.12.18.) p.n.d. <https://ageofthegeek.org/2024/12/18/mufasa-the-lion-king-lacks-cultural-sensitivity>

19 Blanc, Guillaume: *The Invention of Green Colonialism*. Cambridge: Polity Press, 2022. pp. 24–32.

a lokális természetet volt hivatott védeni, fokozatosan a nemzet szimbolikus értékévé vált. Ennek a felemelkedésnek azonban rendre az volt az ára, hogy a nemzeti parkká kinevezett területeken élő embereknek el kellett hagyniuk otthonaikat, vagy korlátozniuk kellett megszokott tevékenységeiket. Ez az első észak-amerikai és kanadai nemzeti parkok alapításakor is így volt, de Afrikában a mai napig jellemző gyakorlat, amit Blanc erőltetett naturalizációnak nevez, és amire egyebek között Ruanda, Uganda, Új-Guinea, Namíbia és Botswana példáját hozza fel.²⁰ A szerző nem a nemzeti parkokat támadja, hanem felhívja a figyelmet arra, hogy azok az univerzális, megőrző jellegű természetvédelmi törekvések, amelyek nem veszik figyelembe a helyi társadalmi, emberi sajátosságokat, sohasem lehetnek sikeresek, mert a problémákat nem a maguk komplexitásában kezelik. Továbbmenve azt is állítja, hogy Afrika megmentése az afrikaiaktól egy olyan tipikus kolonialista hozzáállás, amelyet a nyugati ember korábban civilizációs törekvéseivel, az 1960-as évektől pedig környezetvédelmi motivációval igazolt.²¹ Elismeri ugyan, hogy a két törekvés célja nem azonos, de rámutat a zöld kolonializmus gyarmatosítással egyező logikájára. Az a természeti kép, amely az *Egyesült államokban* megjelenik egy olyan afrikai vadonról, amely bámulatosan diverz, de a helyi közösséget semmilyen formában nem jeleníti meg, megfelel annak a képnek, amely az első ideérkező európai felfedezőkben, geográfusokban és vadászokban alakult ki. Ez az „Érintetlen Éden” képe, amely már korábban is testet öltött kisebb botanikus kertek formájában, mint például Fokföldön, mielőtt a huszadik század folyamán az egész kontinens gyarmattá vált volna.²² Az afrikai természetéről szőtt fantáziák fontos szerepet tölthettek be a birodalmi törekvések történetében; a paradicsomi éden létének bizonyítékát éppúgy bele lehetett ugyanis látni, ahogy a temérdek természeti erőforrást is, amiből gazdasági hasznót húzhatnak. Az afrikai társadalom leválasztása az afrikai természetről indokoltta tette a

mindkettő feletti szabad rendelkezést: a „primitív” társadalmat egyfelől civilizálni kellett, a természetet pedig erőforrásként használni vagy főleg a későbbiekben „sértetlenül”, tehát emberektől megtisztítva megőrizni.

Az *Egyesült államokban* mindez nem explicit módon jelenik meg, hanem egy olyan környezetvédelmi mese metaforájában, amelyben az állatok és az emberek kerülnek egymással szembe, és előbbiek visszaállítják a természet rendjét. Azzal, hogy ebben a folyamatban nem jut szerep a helyi lakosságnak, a film akarva-akaratlanul megfosztja őket ágenciájuktól, földjüket pedig szimbolikusán a vadonnak adja éppúgy, ahogy a Blanc²³ által leírt nemzeti parkok irányelvei megkívánják. A film reprezentációjában az afrikai ember nem kerül szembe úgy a nyugati emberrel, ahogyan az afrikai állatok, de nem kerül az emberek oldalára sem, hiszen a létezése sem tematizált. Ez a reprezentációs hiány a film hollywoodi „párjára”, a *Madagaszkárra* épp így jellemző, igaz, ennek Afrikájában a nyugati embernek is csak nyomait látjuk egy-két rozsdás, ottfelejtett repülő, ejtőernyő vagy hajó formájában, ami utal a gyarmatosító múlt lezárultára, ugyanakkor nem zavar bele az érintetlen, természeti édenről dédelgetett nyugati fantáziába azzal, hogy megjeleníti a helyi társadalmat.

A banális globalizmus természetképei

Az így bemutatott természeti tájak célja nem a reális ábrázolás, hanem ahogyan Whitley²⁴ írja Disney trópusreprezentációi kapcsán, az elvágódás meseszerű helyszíneinek megjelenítése, amelyekről a nyugati ember fantáziálhat. Az *Egyesült államokban* ez azért érdekes, mert az Okavango-deltát bemutató nyitóképsoroktól kezdve a természetábrázolás kinematografikus megoldásai a természetfilmek dokumentarista eszköztárát idézik. A légi felvételek suhanása a vadon sokféleségének seregszemleszerű áttekintését teszi lehetővé, egyfajta objektivizáló

²⁰ ibid. pp. 165–166.

²¹ ibid. p. 28.

²² Shanguhya, Martin S.: Colonialism and the African Environment. In: Shanguhya, Martin S. – Falola, Toyin (eds.): *The Palgrave Handbook of African Colonial and Postcolonial History*. London: Palgrave Macmillan, 2018. pp. 43–81. https://doi.org/10.1057/978-1-137-59426-6_2

²³ Blanc: *The Invention of Green Colonialism*. p. 24–32.

²⁴ Whitley: *The Idea of Nature in Disney Animation*. pp. 117–137.



**Felborult olajszállító hajó
a *Sammy nagy kalandjában***

távolságtartással. Külön érdekessége a filmnek, hogy mivel emberi és nem emberi természet éles szembeállításán alapul, az animáció nagyrészt a természetben játszódik, így a kameramozgásokban és plánozásukban a természet szépségét és nagyságát hirdetni hivatott szekvenciák jól elkülönülnek a képi történetmesélés többi részétől, és szinte vágóképekként funkcionálnak. Jól példázzák ezt azok a képsorok, amelyek a film tételmondatait kinyilatkoztatás jelleggel megfogalmazó, több mint hétszáz éves teknős szavait kísérik, amikor a mentőakció megszervezésére összehívják az állatok nagygyűlését. Winifred monológiájában elhangzik, hogy „az ember egy lopakodó tolvaj, aki mindent elrabol a természettől, amit csak akar”, illetve hogy „nem ő [ember] szötte az élet szövetét, ő csak egy szál benne, hiszen mind ugyanazt a levegőt szívjuk” – miközben az érintetlen természet olyan ikonikus képeit látjuk egymásra vágva, amelyek egy globális vadon lélegzetelállító szépségét hivatottak elénk tárni a stockfotók ikonográfiáját használva. Így suhan el a „kamera” – légifelvételt imitálón – a hófödte, jeges gleccserek között vagy éppen a szavanna síksága felett a horizont felé, és így úsznak el fókák a víz alatti felvételeken a nézőtől karnyújtásnyira. Ezek az embert nem ábrázoló, fenséges képek a nagybetűs Természetet globális valóságként szeretnék megjeleníteni. A szimbolikus képek mellőzik a társadalmi és kulturális kontextust, és így olyan abszt-

rakcióvá válnak, amely minden ember számára egyformán távoli, átélhetetlen, ugyanakkor ismerős is. Bronislaw Szerszynski és munkatársai²⁵ ezt a dekontextualizáló ábrázolásmódot írják le banális globalizmusként, amely a társadalmi, gazdasági és politikai vonatkozásaitól megvont természet hamis, de esztétizáló képét kommunikálja. Winifred monológiájában azonban ezeket a fenséges természeti tájakat a természetpusztítás ikonikus képei váltják fel, amikor az Okavango-vidék fölé egy sárga bulldózer karja emelkedik fenyegetően, és egy feneketlen mély gödör sötétségébe vezet a látvány, illetve amikor az emberi pusztítást füstölgő kémények horizontig sorjázó látványa illusztrálja. A környezeti károkozás képei éppúgy a stockképek dekontextualizó, univerzális jelölőit használják, mint a természet szépségét mutatni hivatottak. Az Okavangóban ásó gigantikus markolóhoz nem tartoznak emberek, akik irányítanák, az általa ásott monumentális gödör belsejében pedig csak föld van, így a pusztítás célja sem egyértelmű – hasonlóan a füstölgő kémények végtelen sorához, amelyek egy meghatározatlan helyszínhez tartoznak, és szintén mellőzik az emberábrázolást. A természet és a természetpusztítás képi megfogalmazásának globalizáló és általánosító jellege annak következménye, hogy az alkotók egy meglévő hollywoodi fősodorba illeszkedő animációt próbáltak meg létrehozni, amely a rendezői kézjegy helyett egy univerzálisan népszerűnek tétélezett mintát követ.

²⁵ Szerszynski, Bronislaw – Urry, John – Myers, Greg: Mediating Global Citizenship. In: Smith, John (ed.): *The Daily Globe: Environmental Change, the Public and the Media*. London: Earthscan Publications. 2000, pp. 97–114.

Ez figyelhető meg a *Sammy nagy kalandjában* (*Sammy's avonturen: De geheime doorgang*, Ben Stassen, 2010) is az azúrkék víz színes élővilágának ábrázolásában vagy a tengeren felborult olajszállító hajó hírmédiából ismert képeinek felidézésében, amely a végtelen kékségben tintaként terjengő fekete olajfoltot mutatja meg (lásd 2. ábra). Winifred a Galápagos-szigeteket már egy sötét olajfoltként írja le, és arra figyelmeztet, hogy „az ember nem fogja fel, hogy amit a Föld bolygó ellen elkövet, azt végső soron önmaga ellen követi el”.

A banális globalizmus ellenére az autentikus természet kérdése is tematizálódik a filmben, amikor az Éden Hotel klimatizált, medencés luxusában megjelenik az üvegfal mögé zárt természet abszurdításának kritikája. A külvilágtól egy hatalmas beton duzzasztógáttal elválasztott hotel tereiben jól elkülönített akváriumokban cápák és más halak úszkálnak, a vitrinekben helyi művészeti alkotások sorakoznak, a szobákban zebrabőrrel bevont fotelokba lehet ülni, és a padlón egy oroszlán kiterített bundája terül el szőnyegként. A főszereplő állatok rettene és helytelenítő gesztusai világítanak rá a természet megidézésének és dekoratív kiállításának mesterkéltségére és kegyetlenségére. Ez annak fényében különösen érdekes, hogy az animáció egyszerre utasítja el és erősíti meg a helyi emberi és nem emberi természet szegregálásának és performatív ki- és átemelésének gyakorlatát. Hiszen ahogyan a nyugati ember a szállodájában élve vagy holtan a természetes élőhelyükről kiragadott fajokat állítja ki, úgy ragadja ki a film az Okavango-deltabeli állatok emblematikus alakjait a botswanai társadalmi-ökológiai valóságból, annak többi részéről tudomást sem véve.

64 Emberek, állatok, és ami a kettő között van

Ahogy láthattuk, ember és állat szembeállításakor alig tesz tehát különbséget a film ember és ember között úgy, ahogy a *Kojot négy lelke* (Gauder Áron, 2022) vagy a *Furcsa világ* (*Strange world*, Don Hall, 2022) teszi majd

bő egy évtizeddel később. Az ökológiai gondolat magját jelentő relationalista felfogást, amelynek értelmében az ökoszisztéma minden eleme csak hálózatos viszonyrendszereinek összefüggéseiben érthető meg, ember–állat bináris oppozíciójával párhuzamosan hirdeti az animáció akkor is, amikor Winifred az élet szövetének metaforáját használja: „Nem ő [ember] szötte az élet szövetét, ő csak egy szál benne, hiszen mind ugyanazt a levegőt szívjuk.” A teknős, akinek több évszázados kora hangsúlyos a film narratívájában, az örök természetet hivatott megismerésére, annak minden bölcsességével. Hogy a mindig együtt mutatott teknőspár nőstény tagja tölti be ezt a szerepet, arra utal, hogy az anyatermészet megtestesítője ő, így megerősíti azt a binaritást is, amely a természetet femininnek, a civilizációt pedig maszkulinnak tételezi. Az idős nőstény teknős tehát nem hullóként, hanem kulturális konstrukcióként szerepel, így akarva-akaratlanul a kulturális ökofeminizmus esszencializmusára rímel. Ez az ökofeminizmus többi ágával szemben nemhogy nem utasítja el, de kifejezetten hirdeti azt a kulturálisan rögzült mintát, amely szerint a nők eleve közelebb állnak a természethez.²⁶ Az ellentétek és a hálózatos komplexitás ambivalenciája mellett azonban hangsúlyos a felelősségre vonás imperatívusza is, amely nemcsak a teknős, hanem a televíziós riporter szájából is többféleképpen hangzik el. Eszerint az ember azért pusztíthatja el ennyire a környezetét, mert az állatok hagyták ezt, és ha – mint Winifred mondja – az állatok nem védik meg a Földet az okatlan embertől, akkor az az ő felelősségük lesz. Ez egyszerre teremt közösséget a Föld minden állata között, határolja el őket az emberektől, és tulajdonít nekik olyan agenciát és cselekvőképességet, amellyel az állatok mint biológiai lények nem rendelkeznek. Az animált antropomorf állatok külseje és javarészt a mozgása, akárcsak az Európában elsőként 3D-s technikával készült film egésze is, realista. Ugyanakkor viselkedésük az emberi nem kritikáját és bizonyos vágyott emberi jellemzőket is hordoz. Ezzel illeszkednek azoknak a korabeli hollywoodi animációknak a sorába, amelyek emberi tulajdonságokat vetítenek a vadállatokra, hogy a néző szimpátiáját elnyerjék; ez jellemezte többek között

26 Ld. Oppermann, Serpil: Feminist Ecocriticism: A Posthumanist Direction in Ecocritical Trajectory. In: Gaard, Greta – Estok, Simon – Oppermann, Serpil (eds.): *International Perspectives in Feminist Ecocriticism*. New York–London: Routledge, 2013. pp. 19–36. <https://doi.org/10.4324/9780203520840-2> Az ökofeminizmus progresszív képviselői (pl.: Plumwood, Vandana Shiva és Maria Mies) ugyanakkor rendre elutasítják és kemény kritikával illetik a kulturális ökofeminizmus esszencialista elképzeléseit.

Az oroszlánkirály, a Némó nyomában és a Mackótestvér (*Brother Bear*, Aaron Blaise – Robert Walker, 2003) című Disney-animációkat is.²⁷ Az állatok nemcsak beszélnek, de megszervezik magukat, közös célokért dolgoznak, emberi tevékenységeket utánoznak (pl. frizurakészítés, katonászkodás), sőt közös hitük is van. Utóbbi különösen fontos, hiszen a szimbolikus gondolkodást igénylő közös hit és a hozzá kapcsolódó rítusok és gyakorlatok csak az emberre jellemzőek.²⁸ Amikor az állatokat már egyre jobban nyomasztja a kitartó szárazság, a szavanna egyik öreg, kiszáradt fájához fordulnak mint jövőlátóhoz, hogy megíósolja a víz érkezését, és alázatos kérésük mellé az utolsó fűrt banánjukat is felajánlják. A nézők számára rögtön feltárja a film, hogy az odvas fa mélyében egy csalo majom lakik, aki a szavanna fodrásza is egyben, és ő adja ki magát jövővendőmondónak. A hamis próféta többször is szerepel a filmben, végül azonban az állatok számára is kiderül róla az igazság. Mellette egy másik majomnak is kulcsszerep jut: Totó, a csimpánz a szállodában dolgozik, és egyszerre próbál lojális lenni az állatokhoz és az emberekhez, ami viszont a film narratívájának értelmében nem lehetséges, ezért végül meghasonlottságát feloldandó átáll az állatok oldalára. A film egyik kulcsjelentében Szókratész egy kerecbe ülve Totóval a belső szabadságáról beszél, szembeesítve a majmot azzal, hogy ő hiába van bezárva, mégis szabadabb, mint az embereknek dolgozó beszélgetőtársa, aki nem rendelkezhet autonóm módon a sorsa felett. A magyar fordításban az oroszlán majomkodásnak nevezi a csimpánz tevékenységét, ami plasztikus megfogalmazása annak, hogy a csimpánz annyira eltávolodott a saját fajtájától, hogy már csak utánózni tudja állati énjét. Szimbolikusán mindkét majom ember és állat között helyezkedik el félúton, ravaszságuk ugyanis árulóvá teszi őket a többi állat szemében. Ember és állat egyértelmű, morális előjellel való szétválasztása ellentétes a progresszív ökológiai gondolattal, jó fokmérője viszont a kora 2010-es évek korszemlének ember és természet viszonyának tekintetében. Ebből a szempontból beszédes az is, hogy a két pozitív emberszereplő közül az egyik, még ha empatikus

is, csak passzív kommentátora az eseményeknek, a másoknak pedig minden tetterekészsége ellenére, gyerekként korlátozottak a lehetőségei. Ember és állat együttműködésének lehetőségét kevésbé kínálja tehát az animáció, sőt az emberi fajt kimondottan rossz fényben tünteti fel. Ennek az üzenetnek a megfogalmazásában még a másik nagy sikerű, környezetvédelemre fókuszáló, szintén európai *Sammy nagy kalandjánál* is radikálisabb, amelynek főszereplő teknőse az emberekkel való találkozások történeteként meséli el életét. Sammy azonban megfogalmazza azt, hogy bár az emberek mindig beleavatkoznak az állatok életébe, nem mindegyikük teszi ezt ártó szándékkal, sőt a film zárójelentésben azt a végkövetkeztetést vonja le, hogy az állatoknak egyre inkább szükségük van az emberre ahhoz, hogy az óceánok szépek és élhetőek maradjanak. Közös tehát ezekben a filmekben ember és természet szétválasztása oly módon, hogy a természetet az állatok testesítik meg. Noha évtizedekkel korábban megszülettek az olyan modern környezetvédő mozgalmak, mint a mély-, illetve társadalmi ökológia vagy az ökofeminizmus, ezek üzenetei még a környezetvédelemmel explicit módon foglalkozó popkulturális alkotásokat sem hatották át esszenciálisan, illetve hiánytalanul.

A cél, akárcsak a fentebb említett Disney-filmekben, ezekben az európai animációkban is egy természetes(nek tétélezett) rend helyreállítása, aminek mikéntjében a különböző karakterek különböző környezetvédő attitűdöket testesítenek meg. Az *Egyesült állatokban* Billy, a rókamangusza az idealista harcos, aki az amerikai álom megszemélyesítője, hiszen méreténél fogva a szavanna állatainak sorában a hierarchia alján áll, mégis kitart amellett, hogy vizet szerez. Izgága vakmerőségének ellenpontja a beszédes nevű Szókratész, az oroszlán, aki a türelmes várakozás és pacifizmus képviselője, de lojalitása elkötelezi Billy küzdelme mellett. Winifred mellett Szókratész a film ökológiai és morális üzeneteinek szócsöve, akinek szavait a teknőssel ellentétben nem a kora, hanem az emberektől elszenvedett traumája legitimálja. Szókratész bátyját a film főgonosza, a vadász még kőlyökkorukban lövi le; bosz-

27 Whitley: *The idea of nature in Disney animation*. pp.1–8.

28 A szimbolikus gondolkodás képességével (vagyis azzal, hogy egy dolgot annak jelenléte híján egy másik jellel behelyettesítsen) rendelkeznek a főemlősök és például a delfinek is, ugyanakkor közös hitrendszerrel nem beszélhetünk. Erről lásd: Ribeiro, Sidarta, et al.: Symbols Are Not Uniquely Human. *Biosystems* 90 (2007) no. 1. pp. 263–272. <https://doi.org/10.1016/j.biosystems.2006.09.030>

szű helyett azonban Szókratész a békés együttélését tűzi ki célul, ezért vegetáriánus lesz. A húsevés problémája a ragadozók kapcsán többször felvetődik a korszak animációiban, a *Madagaszkárban* például a főszereplő oroszlán, Alex kínzó éhsége miatt az ösztönei és baráti érzelmei ütköznek össze, de az ő dilemmáját végül a halevés oldja fel; a *Sammy nagy kalandjában* pedig az erkölcsi értelemben vett jó embereket megszemélyesítő hippik kapcsán merül fel a húsevés dilemmája. Míg az emberek számára a húsról való lemondás döntés kérdése, addig a ragadozó állatokban eleve csak azért merülhet fel, mert a filmek antropomorfizálják őket. A materiális valóságban létező állatok biológiai tulajdonságait morális alapon megítélni abszurd és értelmetlen volna, mivel azonban itt az állatokra emberi tulajdonságok projektálódnak, a film lényegében a húsevő ember felett tör pácát. Az e filmekben megjelenő antropomorfizmus Claire Parkinson²⁹ szavaival élve affektív munkaként írható le. Parkinson a kritikai állattudomány felől közelít az antropomorfizmushoz: az ember és állat közötti viszonyt tükröző diszkurzív gyakorlatként értelmezi, amely ideális esetben empátiát eredményez. Kevésbé ideális megnyilvánulási formái ugyanakkor egyenesen pejoratívak, komodifikálóak, tehát gazdasági haszon érdekében antropomorfizálnak állatokat, vagy épp kihasználják az állatok affektív munkáját arra, hogy antropocentrikus igényeket elégítsenek ki. A mediatizált reprezentációknak ez utóbbi formája az állatokról olyan antropomorfizált képet közvetít, amely a nézőt affektív azonosulásra készteti, ugyanakkor a hús-vér, materiálisan létező állatoktól egyszersmind el is távolítja. Az ilyen ábrázolások elsődleges célja a nézők érdeklődésének felkeltése és megtartása, ami ugyan nem zárja ki az empátiás azonosulást az állattal, de azáltal, hogy olyan agenciával ruházza fel, amivel a valóságban nem rendelkezik, elsősorban a közönség, tehát az emberek érzelmi igényeit elégíti ki. Az illuzórikus autonóm ágencia az *Egyesült állatok* nem emberi szereplői esetében is érvényes, és a vegetáriánus oroszlán erkölcsi példázata jól illusztrálja azt, hogy ennek a diszkurzív módnak a használata elsődlegesen antropocentrikus igények kielégítését szolgálja.

Állat és ember közvetlen találkozására kevés példa akad a filmben, ezek pedig rendre félelmet vagy agressziót szülnek az emberekben, akik – a riporter, Maja és a vadász kivételével – mind féhérgalléros férfiak és nők. Ezen túl pozitív reakcióra egyetlen példát látunk, amikor a konferencián résztvevő egyik nő Billy láttán úgy kiált fel, hogy „de cuki”. Ez a tárgyiasító, de kedves megjegyzés azonban rögtön kontrasztba kerül a következő jelenettel, amelyben az emberek siktva menekülnek az oroszlán láttán. A legellenszenvesebbnek mégsem az üzletembereket és a döntéshozókat állítja be a film, hanem a kulcsszerepet betöltő vadászt. A vadász az amerikai kultúrában a fehér, maszkulin identitás hordozója, aki a vad és félelmetes természetet nem megszelídíti, hanem legyőzi. A vadász karakterének kritikája az amerikai (animációs) filmekben visszatérő motívum, ennek egyik leghíresebb megnyilvánulása épp a Disney-féle *Bambi* (David Hand, 1942) volt, de gonoszként tűnt fel a vadász *A róka és a kutyában* (*Fox and the Hound*, Richard Rich – Ted Berman – Art Stevens, 1981) vagy a *Szépség és a szörnyetegben* is (*Beauty and the Beast*, Gary Trousdale – Kirk Wise, 1991). David Ingram³⁰ arra hívja fel a figyelmet, hogy míg a fehér ember vadászként rendre a hatalmi igazságtalanságot testesítette meg, addig az őslakosok vadászati szokásai pozitív fényben tűntek fel az amerikai filmkultúrában. Az *Egyesült állatok* vadásza azért válik ellenszenvesebbé a szállodatulajdonosnál is, mert minden állatot egyformán gyűlöl és meg akar semmisíteni, motivációit pedig nem ismerjük meg. A vele való érzelmi azonosulást az is gátolja, hogy sosem halljuk beszélni, holott sokat szerepel a filmben, hiszen hozzá köthetőek a legakciódúsabb üldözési jelenetek is.

New York, a civilizáció szimbóluma

Annak ellenére, hogy vizuálisan távolról sem autentikus az *Egyesült állatok*, a történet bizonyos elemei meglepően konkrét formában reflektálnak valós eseményekre és jelenségekre. Az Okavango-vidék, amely valóban kiszárad

29 Parkinson, Claire: *Animals, Anthropomorphism and Mediated Encounters*. New York–London: Routledge, 2020. pp. 1–17. <https://doi.org/10.4324/9780429203244>

30 Ingram, David: *Green Screen: Environmentalism and Hollywood Cinema*. Exeter: University of Exeter Press, 2000. pp. 73–88. <https://doi.org/10.2307/jj.28297752>

az év bizonyos időszakaiban, a filmben azért nem tud újra feltöltődni, mert a nyugati férfi egy gátat is épített úszómedencés luxusszállodájához. A szálloda, amit a beszédes Éden Hotel névvel illetnek, a tulajdonos narratívájában ember és természet harmóniáját testesíti meg, és a fenntarthatóságot garantálja. A vízerőmű ráadásul biztosítja a környék áramellátását is, így nem csak az ökoturizmus révén szolgálja a helyi gazdaságot. Mindez a szállodában rendezett 168. klímakonferencián hangzik el, amely eseménysorozatnak két másik darabja is szerepel a filmben. Nemcsak a nyugati ember gazdasági haszonszerzésnek környezetpusztító oldaláról beszél tehát a film, hanem a greenwashingról is, amely egyértelműen természetkárosító tevékenységeket fest zöldre, illetve a fenntarthatóság lözonggá üresedéséről is, amikor a nyugati üzletember a gát létesítésének helyi társadalmi hasznát magának vindikálja. A klímakonferenciák egyértelmű és konkrét reflexiók az ENSZ által szervezett klímacsúcsokra, hiszen a filmet záró konferencia a New York-i ENSZ-székházban zajlik. A konkrét referencialitás ellenére a film kíméletlenül kritizálja a klímacsúcsokat, ezeket haszontalannak, a résztvevőket pedig nemtörődömnek és felelőtlennek állítja be. A filmben megjelenített három klímacsúcs mindegyike szimbolikus jelentőségű helyszínen játszódik: az első Grönlandon, az olvadó jégapka árnyékában, ahol a közönyös résztvevők türelmetlenül az órájukra pillogva várják a konferencia végét, hogy aztán azonnal beülhessenek fekete terepjáróikba, amelyek kipufogófüstje betéríti a képmezőt. Grönlandról indul útjára egy egyre csökkenő méretű jégtáblán a klímaváltozás ikonikus állata, a jegesmedve, aki később az afrikai állatok küzdelméhez csatlakozik. A második helyszín a már említett Éden Hotel, amely az ökoturizmus álságos greenwashing gyakorlatának metaforája. A *Sammy nagy kalandjában* ehhez hasonló árnyaltabb, gazdasági-társadalmi és környezeti összefüggéseket is felillantó reflexiója épp a környezetvédő tevékenységeknek van, amikor a hippiközösséget és az állatmentő aktivistákat mutatja be. Ezek a viszonylag konkrét társadalmi, intézményi, politikai vonatkozások az olyan, korabeli hollywoodi produkciókból, mint a *Madagaszkár* első része és a *Mézengúz* (*Bee Movie*, Steve Hickner – Simon J. Smith, 2007), teljesen hiányoznak. Utóbbiak beírják azzal, hogy a veg(etari)anizmuson keresztül tematizálják az állatok kizsákmányolását, de a *Madagaszkár* még ezt is áttételesen valósítja meg, hiszen

Alex, az oroszán lelkiismereti válságába csomagolja az emberekre vonatkoztatható kérdést. Még a kimondottan környezeti aggodalmak által motivált *Wall-E* és a *Lorax* (*Dr. Seuss' The Lorax*, Chris Renaud – Kyle Balda, 2010) esetében sem jelent meg konkrét, jelen idejű utalás olyan, politikailag motivált eseményekre, mint a klímacsúcsok, vagy épp olyan komplex és a korabeli médiában ritkán tematizált jelenségekre, mint az ökoturizmus. A filmben bemutatott harmadik klímacsúcs a konklúzió is egyben, amelyben a New York-i ENSZ-székház tetejéről bejelentkező tévériporter megdöbbenve tudósít az állatok seregéről, akik „a jelek szerint [...] végre számonkérlik rajtunk a tetteinket”. Amellett, hogy ez a narrativa megerősíti állat és ember, tehát a nem emberi természet és az ember ellentétét, két monolitikus tömböt tételezve kétféle enumerációt is megjelenít. Egyrészt szemlélteti a biodiverzitást a sokféle állatról készült seregszemleszerű légi és panorámafelvétellel, másrészt számba veszi New York ikonikus helyszíneit. Utóbbiak messze túlmutatnak a konkrét helyszínen, és az emberi civilizáció csúcsának metaforájaként funkcionálnak. A Szabadság-szobor, a brooklyni híd, a Fifth Avenue konkrét helyszínek helyett ebben a filmes kontextusban éppúgy a banális globalizmus képeinek hordozói, mint a korábban említett dekontextualizált természeti képek. A felhőkarcolók és a forgalomtól zsúfolt soksávos utak, a sűrűn beépített városi terek a hollywoodi filmek ikonográfiájában szimbolikusan a nagybetűs Nyugati Társadalom, vagyis a civilizáció lakóhelye és az emberiség egészét érintő fontos események helyszíne. A hely tehát, ahol az összes állat számonkéri az emberiség egészén a környezeti igazságtalanságokat, és helyreállít vagy épp létrehoz egy vágyott, ökológiai szempontból működőképes világot, a Nyugat fellelővára. Ennek oka feltehetőleg egyrészt az, hogy az *Egyesült állatok* a klasszikus hollywoodi filmek és a korabeli animációk által sokszor reprezentált tereket másolja (lásd pl. *Vadkaland*, *Madagaszkár*, *Mézengúz*), másrészt viszont azt a globális hatalmi felosztást, amelynek értelmében igazán fontos kérdések csak Nyugaton dőlhetnek el. Hiába játszódtott tehát a cselekmény szinte teljes egészében Botswanában, a perdöntő ügy helyszíne mégsem lehet ez. Az állatok ugyan megnyerik a csatájukat, és ledöntik a gátat, amely elzárta előlük a vizet, egy ünneplés után a cselekmény helyszíne egy vágással mégis minden indoklás vagy logikus magyarázat nélkül áttevődik a civilizált világ fővárosába, ahol a fősze-

replők és minden állat együtt vonul az ENSZ-székházhoz. A nagyzenekari vonósok patetikus zenéjére a Hudson folyó kikötőjében sziláscetek tájtják ki szájukat, a Szabadság-szobor fején majmok csimpaszkodnak, az Empire State Building körül madarak rajzanak, az ENSZ-székház üvegfalára a tasmán ördög tapad, a Chrysler Building sasmotívumára pedig egy igazi fehérfejű rétisas száll. Utóbbi kép azért nagyon hatásos, mert az állatra mint kulturális konstrukcióra és mint biológiai lényre is reflektál. A fehérfejű rétisas egyszerre az amerikai szabadság és csúcsragadozóként az erő jelképe, ezt a film kontrasztba állítja a hús-vér állattal, aminek jelenléte merőben szokatlan a városi térben, így a természetből való elidegenedés szimbólumává válik a jelenet.

Akció- és kalandfilm műfaja az animációban

Miután az Éden Hotelbe beszökött állatok közül a vadász foglyul ejti az oroszlánt, a többiek a szavanna összes állatát összegyűjtve indulnak meg a Halál-völgynek nevezett szurdokon át Szókratész kiszabadítására és a gát lerombolására. A hollywoodi akció- és kalandfilmekre jellemző kihívás és felfedezés narratív mintázatát az üldözés és a csata követi.³¹ Amikor az állatsereglet összegyűlik a gát aljában, a vadász az egyfedeles repülőgépről kilőtt rakétával akarja őket megsemmisíteni; ekkor akciófilmeket idéző gyors vágásokkal vált a film a távcsövet tartó vadász közelije, az állatok seregének felülnézete, a pilótafülke irányítópultja, a repülő oldalsó totálja, valamint egy nose cone kameraállása között. Az állatok feje felett elhúzó repülő lelassul, amikor Billy fölé ér és a néző felé halad, ez a felfüggesztett tempó a jelenet drámaiságát és feszültségét fokozza. Az akciódús hatásvadászat, a lenyűgöző, monumentális látványvilág, a mozgás körül kibontakozó spektakulum mind az akció-kalandfilmek központi jelentőségű elemei.³² Ahogy Eve Benhamou³³ írja, 2008 és 2018 között a Disney (és a 2006-ban általa felvásárolt Pixar), a DreamWorks és az Illumination Entertainment is rész-

ben átalált a bevált tündérmesékről az akció- és kalandfilmek gyártására, például: *Volt* (*Bolt*, Byron Howard – Chris Williams, 2008), *Kung-Fu Panda 1 és 2* (Mark Osborne – John Stevenson, 2008; Jennifer Yuh Nelson, 2011), *Így neveld a sárkányodat* (*How to train your Dragon*, Dean DeBlois, 2010). A műfaji váltás során újraalkották az akció-kalandfilmek látványvilágát, és az animált forma révén még különlegesebb „szuperképességekkel” ruházták fel a főhőst. Ugyanakkor az animált akció-kalandfilmekben az adrenalindús cselekmény realitását gyakran kérdőjelezi meg a hősök például az az, hogy a karakterek önnön hajmeresztő mutatványaik lehetetlenségére humoros megjegyzések formájában reflektálnak.³⁴ Az élőszereplős műfaji konvenciók átvétele mellett tehát egyfajta parodizáló kritikai reflexivitásnak is teret ad az animált forma, de az általam vizsgált európai animációkra ez nem jellemző. A Disney filmek olyan, műfajoktól független, állandó jellemzőit, mint a zenés betétek, az egymással szeretetteljesen és humorosan perlekedő karakterpárok és a kötelező happy end, viszont átvették. Billy és Szókratész vagy épp Sammy és Ray éppúgy csipkelődik és perlekedik egymással, mint Szenilla és Némó (*Némó nyomában*, 2003), Bagira és Balu *A dzsungel könyvében* (*The Jungle Book*, 1967) vagy Benny és Bridget a *Vadkalandban*. A zenés betétek jellemzően egy-egy újabb kaland felvezetésére szolgálnak, például amikor Benny elindul a szavannán vizet keresni vagy a jegesmedve, a teknősök és a franciaságot megtestesíteni hivatott kakas egy fürdőkádban átszeli az óceánt, illetve ez az összeverbuválódott állatcsapat elindul a Halál-völgyben. A zenés betétek a globális természet banális képeihez hasonlóan mindenki számára ismerősen csengő örökzöld slágereket vonultatnak fel, amelyek a kakas által jellegzetes raccsoló akcentussal előadott francia sanzon kivételével mind az ötvenes-hatvanas évek Amerikájának legnépszerűbb zeneszámai (pl. Roger Miller – Charles Trenet: *La mer*, 1965; Ray Anthony: *The Hokey Pokey*, 1953). Az amerikai slágerek mellett vonósokkal kiegészült nagyzenekar erősíti fel a drámai pillanatok pátoszáát. Egyetlen zene lóg ki a sorból, az afrikai törzsi népzénet imitáló

31 Tasker, Yvonne: *The Hollywood Action and Adventure Film*. New Jersey: Wiley Blackwell, 2015. pp. 1–23.

32 ibid.

33 Benhamou, Eve: *Contemporary Disney Animation*. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2024. pp. 125–148. <https://doi.org/10.3366/edinburgh/9781474476126.001.0001>

34 ibid.

dobolás, amelyben minden állat részt vesz, hogy a ritmikus rezonancia erejével repesszék meg a gát falát; az autentikus „afrikai” érzés megidézése a kulturális appropriáció ezen gesztusával a nyugat-európai kolonializáló attitűd jellegzetes maradványa.

Konklúzió

Írásomban a kétezertizes évek eleji nyugat-európai, főszórbeli, környezeti témákat feszegető animációkat vizsgáltam ökokritikai és animációs szempontból. Az olyan, magas nézőszámot elérő filmek, mint a *Sammy nagy kalandja*, az *Egyesült állatok* vagy a *Tarzan* a hollywoodi animációs ipar sikeres termékeinek másolásával próbálták felvenni a kesztyűt a piaci versenyben. A legnézettebb európai animációk között így olyan családi filmeket találunk, amelyek esztétikájukban, műfajukban, történetvezetésükben, témaválasztásukban és karaktertipológiájukban is könnyen megfeleltethetők bizonyos mainstream amerikai animációknak.

3D-s technikájuktól feltehetően nem függetlenül ezek a filmek nem élnek az animációs formanyelv olyan sajátosságaival, mint a plazmatikuság vagy a metamorfózis, beérik a beszélő és emberszerű állatkarakterek szerepeltetésével. Utóbbiak a nem emberi természet egészét hivatottak képviselni, vagyis mindent, ami nem ember – paradox, de távolról sem szokatlan módon, antropomorfizáltan. Az antropomorfizmus szituatív eszköz, aminek jelentése ebben a kontextusban leginkább a Parkinson-féle affektív munkára emlékeztet. Az állatok érzelmek katalizátoraiként funkcionálnak, és jellemzően nem biológiai lényként, hanem kulturális konstrukcióként teteleződnek, vagyis például az oroszán az állatok királya, a kis méretű rágszáló a hétköznapi kisember, a kafferbivaly izomagyú és így tovább. Az érintetlen vadon lenyűgöző szépségét felvonultató, természetfilmek ikonográfiáját alkalmazó képsorok a fenséges, de embertől távoli, társadalmi kontextuson kívül eső természet képzetét erősítik, ami a korabeli hollywoodi animációknak is sajátja volt, de a természeti környezet mediatisztált reprezentációit általánosságban is jellemzi.

Ökológiai szempontból az olyan filmek, mint az *Egyesült állatok*, minden környezetvédő igyekezetük mellett inkonzisztensek. Mint láttuk, utóbbi megerősít egy sor

bináris ellentétpárt (ember–állat, emberi–nem emberi természet, nő[es] természet–férfi[as] civilizáció, urbánus–természetes), és alapvetően a gyarmatosítás örökségét hordozó nyugati szemmel tekint Dél-Afrikára, amelyet az érintetlen természet édenjével azonosít, és amiben a helyi társadalom nem kaphat helyet. Annak ellenére, hogy a filmben a természethez fűződő viszony ábrázolása rokonítható a korabeli amerikai animációk fősodrával (pl.: *Madagaszkár 1* és *2*, *Némó nyomában*), mindez nem Hollywoodban, hanem a kolonializmusban és az orientalizmusban gyökerezik, ami eredetileg ugyan Európához és annak is elsősorban a nyugati feléhez köthető, az évszázadok alatt azonban a nyugati ember Afrikához fűződő viszonyában általános attitűddé vált.

A zöld kolonializmussal szemben ugyanakkor meglepően progresszív módon kritizálja a profitorientált gondolkodás ökológia hátrányait, és a politikai döntéshozók zöldre festett közönyére a klímacsúcsok és az ökoturizmus álcája kapcsán reflektál. Amellett, hogy rámutat a gazdasági fenntarthatóság jelszavával kijátszható környezeti fenntarthatóság problémájára, az állati ágencia illuzórikus kiterjesztését kínálja fel lehetséges megoldásnak, amelynek ugyan nincs realitása, affektív antropocentrikus antropomorfizmusa viszont megnyugtathatja a nézőt. Ez különösen vitathatóvá válik akkor, amikor olyan, könnyen megragadható környezeti témákhoz nyúl, mint a vegetarianizmus, amelynek kapcsán az oroszán mint csúcsragadozó lesz a dilemma megtestesítője, és ezzel abszurd és antropocentrikus módon az emberek állatok kizsákmányolása feletti morális kérdéseit vetíti ki az állatokra. A morál és a felelősségvállalás kérdése egyébként is központi elemek ezeknek a narratíváknak, ami az *Egyesült állatok*ban egyenesen azt jelenti, hogy az urbánus világ központjában az állatok számonkérhetik az embereken a tetteiket.

Ezek az ideológiai ellentmondások azonban nem a filmkészítők ökológiai elköteleződésének gyengéire vagy hiányosságaira mutatnak rá, hanem inkább a kora kétezertizes évek nyugati társadalmának természethez fűződő viszonyáról beszélnek. Ezt a viszonyt az általam elemzett film egyszerre reprezentálja és formálja. Írásomban ezen az esettanulmányon keresztül épp erre a viszonyra, illetve a nyugat-európai animációs film ökológiai témák reprezentációját befolyásoló történeti, filmipari, mediális és társadalmi tényezők együttes hatására, működésére szerettem volna rámutatni.

Virág Vécsey

The Hollywood scheme (Un)familiar nature

This paper examines mainstream animated films produced in Western Europe in the early 2010s, using ecocritical methods and an animation studies approach. Through analysing *Konferenz der Tiere* (2010), one of the most-watched films in its category it shows how Western European animations of the era adapted Hollywood models in their aesthetics, design, and choice of action-adventure genre. European animations that thematised the relationship between human and nature carried the heavy legacy of colonialism and orientalism at the time, just like their US counterparts. They typically reinforced binary oppositions such as human and animal, city and nature, wilderness and civilization, which ecocriticism aims to overcome. Western people's fantasies of untouched wilderness often manifest in an Eden inhabited by animals only. This idea of natural wilderness free from humans and therefore local inhabitants dominates the cinematic representations of Africa, from nature documentaries to family animations. Counterpoint to this is the crowded urban space, New York, which appears as a symbolic space of society and decision-making, but the representation of non-Western peoples does not arise in this context either. Conservation efforts and a colonial attitude simultaneously characterise the 3D feature-length animations of the time, lacking specifics of the animated form and aesthetics, with the exception of anthropomorphism. The analysis of these movies illuminates both the historical changes in the relationship between humans and nature and the many factors influencing it.

metropolis online magazin

[https://
www.metropolis.org.hu/
magazin](https://www.metropolis.org.hu/magazin)

A **Metropolis folyóirat** 2023-ban indította el online magazinját. A Magazin kizárólag a lap online felületén közöl rövidebb, de tudományos igényű tanulmányokat, filmtudományi könyvekről szóló recenziókat, valamint beszámolókat filmtudományi eseményekről (konferenciák, workshopok, tudományos előadások).

A Magazin kifejezett hangsúlyt helyez egyetemi hallgatók munkáinak közlésére, mely szövegek tanári ajánlásra kerülhetnek megjelenésre. Kérjük ezért az oktatókat, hogy juttassák el szerkesztőségünkbe a hallgatóik által készített, jól sikerült írásműveket! Itt elsősorban rövidebb, 12–14 ezer karakter terjedelmű munkák közlésére van lehetőség.

Várjuk a jelentkezéseket a

metropolis@metropolis.org.hu

címen!

Válogatott bibliográfia

Ökofilm

Tanulmányok, cikkek, könyvrészletek

- Adamson, Joni: Whale as Cosmos: MultiSpecies Ethnography and Contemporary Indigenous Cosmopolitics. *Revista Canaria de Estudios Ingleses* 64 (2012) pp. 29–45.
- Alaimo, Stacy: Discomforting Creatures: Monstrous Natures in Recent Films. In: Armbruster, Karla – Wallace, Kathleen R. (eds.): *Beyond Nature Writing: Expanding the Boundaries of Ecocriticism*. Charlottesville and London: University Press of Virginia, 2001. pp. 279–296.
- Anderson, Roger C.: Ecocinema: A Plan for Preserving Nature. *BioScience* 25 (1975) no. 7. p. 452. <https://doi.org/10.1093/bioscience/25.7.452>
- Armbruster, Karla: Creating the World We Must Save: The Paradox of Television Nature Documentaries. In: Kerridge, Richard – Sammells, Neil (eds.): *Writing the Environment: Ecocriticism and Literature*. London: Zed Books, 1998. pp. 218–238.
- Belmont, Cynthia: Claiming Queer Space in/as Nature: An Ecofeminist Reading of Secretary. *Interdisciplinary Studies in Literature and Environment* 19 (2012) no. 2. pp. 317–335. <https://doi.org/10.1093/isle/iss083>
- Benczik Vera: Végre vége: az apokalipszis ökopozitív lenyomata. *Apertúra* (2022) ősz. <https://www.apertura.hu/2022/osz/benczik-vegre-vege-az-apokalipszis-okopozitiv-lenyomata/> <https://doi.org/10.31176/apertura.2022.18.1.4>
- Böhler, Natalie: Picturing Swissness: The Alps in Swiss Films. In: Pingkwan, Leung – Riemenschnitter, Andrea (eds.): *Legends from the Swiss Alps*. Hong Kong: MCCM Creations, 2009. pp. 31–35.
- Ferguson, Kathryn: Submerged Realities: Shark Documentaries at Depth. In: Messier, Vartan P. – Batra, Nandita (eds.): *This Watery World: Humans and the Sea*. Newcastle upon Tyne: Cambridge Scholars, 2008. pp. 107–122.
- Fish, Adam: Degenerate ecocinema: indexing entropy with drones. *Visual Studies* 37 (2022) no. 3. pp. 194–204. <https://doi.org/10.1080/1472586X.2022.2090127>
- Hediger, Ryan: Timothy Treadwell's Grizzly Love as Freak Show: The Uses of Animals, Science, and Film. *Interdisciplinary Studies of Literature and Environment* 19 (2012) no. 1. pp. 82–100. <https://doi.org/10.1093/isle/iss025>
- Heise, Ursula K.: Plasmatic Nature: Environmentalism and Animated Film. *Public Culture* 26 (2014) no. 2. pp. 301–318. <https://doi.org/10.1215/08992363-2392075>
- Hódosy Annamária: Szuperhősfilm az antropocénben, avagy az MCU ököpolitikája. *Apertúra* (2019) ősz. <https://www.apertura.hu/2019/osz/hodosy-szuperhosfilm-az-antropocenben-avagy-az-mcu-okopolitikaja/> <https://doi.org/10.31176/apertura.2019.15.1.7>
- Hódosy Annamária: Kapitalocinema. A mozgókép-írástudók árulása a klímaválság árnyékában. *Fordulat* (2019) no. 25. pp. 126–142.
- Hódosy Annamária: Mi vagyunk a vírus? A fertőzés mint ököpolitikai metafora a járványfilmekben, a szörnyfilmekben és a kulturális képzeletben. *Apertúra* (2020) ősz. <https://www.apertura.hu/2020/osz/hodosy-mi- vagyunk-a-virus-a-fertozes-mint-okopolitikai-metafora-a-jarvanyfilmekben-a-szornyfilmekben-es-a-kulturalis-kepzeletben/> <https://doi.org/10.31176/apertura.2020.16.1.8>
- Ingram, David: Rethinking EcoFilm Studies. In: Garrard, Greg (ed.): *The Oxford Handbook of Ecocriticism*. New York: Oxford University Press, 2014. pp. 459–474. <https://doi.org/10.1093/oxfordhb/9780199742929.013.023>
- Ivakhiv, Adrian J.: Green Film Criticism and Its Futures. *Interdisciplinary Studies in Literature and Environment* 15 (2008) no. 2. pp. 1–28. <https://doi.org/10.1093/isle/15.2.1>
- Ivakhiv, Adrian: Teaching Ecocriticism and Cinema. In: Garrard, Greg (ed.): *Teaching Ecocriticism and Green Cultural Studies*. New York: Palgrave

- Macmillan, 2012. pp. 144–155. https://doi.org/10.1057/9780230358393_12
- Ivakhiv, Adrian: The Art of Morphogenesis: Cinema in and beyond the Capitalocene. In: Denson, Shane – Leyda, Julia (eds.): *PostCinema: Theorizing 21st-Century Film*. Falmer: Reframe, 2016. pp. 724–749.
- Kalmár, György: Eden and Eastern European Ecocinema. *Eastern European Screen Studies* (2023) pp. 1–23. <https://doi.org/10.1080/2040350X.2023.2187526>
- Kara, Selmin: Anthropocenema: Cinema in the Age of Mass Extinctions. In: Denson, Shane – Leyda, Julia (eds.): *PostCinema: Theorizing 21st-Century Film*. Falmer: Reframe, 2016. pp. 750–784.
- Kendall, Tina: Cinematic Affect and the Ethics of Waste. *New Cinemas: Journal of Contemporary Film* 10 (2012) no. 1. pp. 45–61. https://doi.org/10.1386/ncin.10.1.45_1
- Ladino, Jennifer: For the Love of Nature: Documenting Life, Death, and Animality in Grizzly Man and March of the Penguins. *Interdisciplinary Studies of Literature and Environment* 16 (2009) no. 1. pp. 53–90. <https://doi.org/10.1093/isle/isp002>
- Lim, Shan: The Nonhuman Images of the Anthropocene Epoch: Focusing on Ecocinema after the 1990s. *The Journal of the Convergence on Culture Technology* 11 (2025) no. 3. pp. 175–180.
- MacDonald, Scott: Toward an Eco-Cinema. *Interdisciplinary Studies in Literature and Environment* 11 (2004) no. 2. pp. 107–132. <https://doi.org/10.1093/isle/11.2.107>
- McKim, Kristi: Documentary as Ecocinema: Form, Ethics, and Environmental Justice. In: Glick, Joshua – Aufderheide, Patricia (eds.): *The Oxford Handbook of American Documentary*. Oxford University Press, 2025. pp. 273–291. <https://doi.org/10.1093/oxfordhb/9780197554647.013.0014>
- Margitházi Beja: Anyagmozgás. Ökoesztétika, nonhumán apparátus és a filmi materialitás színrevitele a The Rubban (2018). *Metropolis* (2019) no. 2. pp. 62–72.
- Monani, Salma – Rust, Stephen: ‘Dirtying’ Ecocinema Studies. In: Swartz, Jeremy – Wasko, Janet (eds.): *LIFE: A Transdisciplinary Inquiry*. Chicago: University of Chicago Press, 2024. pp. 270–286. https://doi.org/10.1386/9781789387926_14
- Murray, Robin – Heumann, Joseph: Contemporary Ecofood Films: The Documentary Tradition. *Studies in Documentary Film* 6 (2012) no. 1. pp. 43–59. https://doi.org/10.1386/sdf.6.1.43_1
- Özdemirci, Ekin Gündüz – Monani, Salma: Econostalgia in Popular Turkish Cinema. In: Rust, Stephen – Monani, Salma – Cubitt, Sean (eds.): *Ecomedia: Key Issues*. New York – London: Routledge, 2015. pp. 47–56. https://doi.org/10.4324/9781315769820_4
- Pandian, Anand: Landscapes of Expression: Affective Encounters in South Indian Cinema. *Cinema Journal* 51 (2011) no. 1. pp. 50–74. <https://doi.org/10.1353/cj.2011.0078>
- Parks, Tyler: More to the picture than meets the eye: ecocinema, landscape, and James Benning’s *Deseret*. *New Review of Film and Television Studies* (2024) pp. 1–32. <https://doi.org/10.1080/17400309.2024.2423992>
- Paszkievicz, Katarzyna: Facing the End of the World: Take Shelter as Horror Ecocinema. *Journal of Film & Video* 75 (2023) no. 3. pp. 22–37. <https://doi.org/10.5406/19346018.75.3.03>
- Reynolds, Lucy: An Ethics of Place and Ways of Telling: Finding a Feminist Eco-cinema in Moving Image’s Ecological Turn. In: Knowles, Kim – Jonathan Walley (eds.): *The Palgrave Handbook of Experimental Cinema*. Cham: Springer International Publishing, 2024. pp. 453–471. https://doi.org/10.1007/978-3-031-55256-4_24
- Rust, Stephen: Ecocinema and the Wildlife Film. In: Westling, Louise (ed.): *The Cambridge Companion to Literature and the Environment*. New York: Cambridge University Press, 2014. pp. 226–239. <https://doi.org/10.1017/CCO9781139342728.020>
- Rust, Stephen – Soles, Carter: Ecohorror Special Cluster: ‘Living in Fear, Living in Dread, Pretty Soon We’ll All Be Dead.’ *Interdisciplinary Studies in Literature and Environment* 21 (2014) no. 3. pp. 509–512. <https://doi.org/10.1093/isle/isu085>
- Rust, Stephen: Teaching Climate Change and Film. In: Hall, Shane – Stephanie LeMenager – Stephen Siperstein (eds.): *Teaching Climate Change in the Humanities*. London: Routledge, 2016. pp. 224–231.

- Schneider, Alexandra – Strauven, Wanda – Schoonover, Karl: Documentaries without Documents? *Ecocinema and the Toxic. NECSUS: European Journal of Media Studies* 2 (2013) no. 2. pp. 483–507. <https://doi.org/10.5117/NECSUS2013.2.SCHO>
- Sinnerbrink, Robert: Ecocinema and Ecological Value. In: Hjort, Mette – Ted Nannicelli (eds.): *A Companion to Motion Pictures and Public Value*. Wiley Blackwell, 2022. pp. 279–307. <https://doi.org/10.1002/9781119677154.ch13>
- Vécsey Virág: Öko Lisa és a Medvedisznóember. A klímaváltozás reprezentációja két fősodorbeli animált sitcom, a South Park és a Simpson család esetében. *Metropolis* (2021) no. 2. pp. 60–71.
- Vécsey Virág: A zöld forma nyomában. Animáció és ökokritika – szakirodalmi áttekintés. *Apertúra* (2024) nyár. <https://www.apertura.hu/2024/nyar/vecsey-a-zold-forma-nyomaban-animacio-es-okokritika-szakirodalmi-attekintes/> <https://doi.org/10.31176/apertura.2024.19.4.6>
- Welling, Bart H.: Ökopornó: A nem-emberi megjelenítésének korlátairól. (trans. Borbíró Aletta) *Apertúra* (2022) ősz. <https://www.apertura.hu/2022/osz/welling-okoporno-a-nem-emberi-megjelenitesenek-korlatairrol/> <https://doi.org/10.31176/apertura.2022.18.1.2>
- Weik von Mossner, Alexa: Afraid of the Dark and the Light: Visceralizing Ecocide in The Road and Hell. *Ecozon@ 3* (2012) no. 2. pp. 42– 56. <https://doi.org/10.37536/ECOZONA.2012.3.2.471>
- Willoquet-Maricondi, Paula: The Greening of Cultural Studies: Peter Greenaway's Contract with Nature in The Draughtsman's Contract. *Green Letters: Studies in Ecocriticism* 6 (2005). no. 1. pp. 9–23. <https://doi.org/10.1080/14688417.2005.10589003>
- Brasiskis, Lukas – Shpolberg, Masha (eds.): *Cinema and the Environment in Eastern Europe: From Communism to Capitalism*. New York: Berghahn Books, 2023.
- Brereton, Pat: *Hollywood Utopia: Ecology in Contemporary American Cinema*. Bristol: Intellect, 2005. <https://doi.org/10.2307/j.ctv36xvwwx>
- Brereton, Pat: *Environmental Ethics and Film*. London – New York: Routledge, 2016. <https://doi.org/10.4324/9781315797151>
- Brown, William – Fleming, David H. : *Squid Cinema from Hell: Kinoteuthis Infernalis and the Emergence of Chthulumedial*. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2020. <https://doi.org/10.1515/9781474463744>
- Bousé, Derek: *Wildlife Films*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 2000.
- Bozak, Nadia: *The Cinematic Footprint: Lights, Camera, Natural Resources*. New Brunswick: Rutgers University Press, 2012. <https://doi.org/10.2307/j.ctt5hjf37>
- Burt, Jonathan: *Animals in Film*. London: Reaktion, 2004.
- Carmichael, Deborah A. (ed.): *The Landscape of Hollywood Westerns: Ecocriticism in the American Film Genre*. Salt Lake City: University of Utah Press, 2006.
- Cubitt, Sean: *EcoMedia*. New York: Rodopoi, 2005. <https://doi.org/10.1163/9789004454910>
- de Luca, Tiago: *Planetary Cinema: Film, Media and the Earth*. Amsterdam: Amsterdam University Press, 2022. <https://doi.org/10.2307/j.ctv25wxbj5>
- Demos, T. J. – Scott, Emily Eliza – Subhankar Banerjee (eds.): *The Routledge Companion to Contemporary Art, Visual Culture, and Climate Change*. New York and London: Routledge, 2021. <https://doi.org/10.4324/9780429321108>
- Dobrin, Sidney I. – Morey, Sean (eds.): *Ecosee: Image, Rhetoric, Nature*. Albany: State University of New York Press, 2009. <https://doi.org/10.1515/9781438425955>
- Fay, Jennifer: *The Inhospitable World: Cinema in the Time of the Anthropocene*. Oxford: Oxford University Press, 2018. <https://doi.org/10.1093/oso/9780190696771.001.0001>
- Garritano, Carmela: *African Energy Worlds: Film, Media, and Art for an African Anthropocene*. Bloomington: Indiana University Press, 2024. <https://doi.org/10.2979/18758.0>
- Bladow, Kyle – Ladino, Jennifer (eds.): *Affective Ecocriticism: Emotion, Embodiment, Environment*. Lincoln: University of Nebraska Press, 2018. <https://doi.org/10.2307/j.ctv75d0g8>
- Bloom, Lisa E.: *Climate Change and the New Polar Aesthetics*. Durham, NC: Duke University Press, 2022. <https://doi.org/10.1515/9781478092865>

Könyvek

- Bladow, Kyle – Ladino, Jennifer (eds.): *Affective Ecocriticism: Emotion, Embodiment, Environment*. Lincoln: University of Nebraska Press, 2018. <https://doi.org/10.2307/j.ctv75d0g8>
- Bloom, Lisa E.: *Climate Change and the New Polar Aesthetics*. Durham, NC: Duke University Press, 2022. <https://doi.org/10.1515/9781478092865>

- Goodbody, Axel – Johns-Putra, Adeline (eds.): *Cli-Fi: A Companion*. Oxford: Peter Lang, 2019. <https://doi.org/10.3726/b12457>
- Harper, Graeme – Rayner, Jonathan (eds.): *Film Landscapes: Cinema, Environment and Visual Culture*. Newcastle upon Tyne: Cambridge Scholars, 2013.
- Hayward, Susan: *Film Ecology: Defending the Biosphere-Doughnut Economics and Film Theory and Practice*. New York – London: Routledge, 2022.
- Hochman, Jhan: *Green Cultural Studies: Nature in Film, Novel, and Theory*. Moscow: University of Idaho Press, 1998.
- Hughes, Helen: *Green Documentary: Environmental Documentary in the Twentyfirst Century*. Bristol: Intellect, 2014. <https://doi.org/10.2307/j.ctv36xvn9r>
- Hughes, Helen: *Radioactive Documentary: Filming the Nuclear Environment after the Cold War*. Bristol – Chicago: Intellect, 2021. <https://doi.org/10.2307/j.ctv36xvx20>
- Hódosy Annamária: *Biomózi. Ökokritika és populáris film*. Szeged: Tiszatáj Alapítvány, 2018.
- Hódosy Annamária: *Klímaszörnyek. Ökokritika és populáris film 2*. Szeged: Tiszatáj Alapítvány, 2024.
- Ingram, David: *Green Screen: Environmentalism and Hollywood Cinema*. Exeter: University of Exeter Press, 2000.
- Ivakhiv, Adrian: *Ecologies of the Moving Image: Cinema, Affect, Nature*. Waterloo: Wilfrid Laurier University Press, 2013. <https://doi.org/10.51644/9781554589067>
- Kääpä, Pietari – Gustafsson, Tommy (eds.): *Transnational Ecocinema*. Bristol, UK: Intellect, 2013. <https://doi.org/10.2307/j.ctv36xvt4k>
- Kääpä, Pietari: *Ecology and Contemporary Nordic Cinemas: From NationBuilding to Ecocosmopolitanism*. New York: Bloomsbury Academic, 2014. <https://doi.org/10.5040/9781628929959>
- Kaplan, E. Ann: *Climate Trauma: Foreseeing the Future in Dystopian Film and Fiction*. New Brunswick: Rutgers University Press, 2016.
- Leyda, Julia: *Anthroposcreens: Mediating the Climate Unconscious*. Cambridge University Press, 2023. <https://doi.org/10.1017/9781009317702>
- Lifset, Robert – Lutz, Raechel – Stanford-Mcintyre, Sarah (eds.): *American Energy Cinema*. Morgantown: West Virginia University Press, 2023.
- Lopez, Antonio et al. (eds.): *The Routledge Handbook of Ecomedia Studies*. London and New York: Routledge, 2023. <https://doi.org/10.4324/9781003176497>
- MacDonald, Scott: *The Garden in the Machine: A Field Guide to Independent Films about Place*. Berkeley – London: University of California Press, 2001. <https://doi.org/10.1525/9780520926455>
- MacKenzie, Scott – Westerståhl Stenport, Anna (eds.): *Films on Ice: Cinemas of the Arctic*. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2015. <https://doi.org/10.3366/edinburgh/9780748694174.001.0001>
- MacKenzie, Scott – Westerståhl Stenport, Anna: *New Arctic Cinemas: Media Sovereignty and The Climate Crisis*. Oakland: University of California Press, 2023. <https://doi.org/10.2307/jj.455897>
- McKim, Kristi: *Cinema as Weather: Stylistic Screens and Atmospheric Change*. New York: Routledge, 2013. <https://doi.org/10.4324/9780203583906>
- Melbye, David: *Landscape Allegory in Cinema: From Wilderness to Wasteland*. New York: Palgrave Macmillan, 2010. <https://doi.org/10.1057/9780230109797>
- Mitman, Gregg: *Reel Nature: America's Romance with Wildlife on Film*. Cambridge, MA: Harvard University Press, 1999.
- Monani, Salma: *Indigenous Ecocinema: Decolonizing Media Environments*. West Virginia University Press, 2024.
- Molloy, Claire: *Popular Media and Animals*. Basingstoke: Palgrave Macmillan, 2011. <https://doi.org/10.1057/9780230306240>
- Murray, Robin L. – Heumann, Joseph K. : *Ecology and Popular Film: Cinema on the Edge*. Albany: State University of New York Press, 2009. <https://doi.org/10.1515/9780791477175>
- Murray, Robin L. – Heumann, Joseph K. : *That's All Folks? Ecocritical Readings of American Animated Features*. Lincoln: University of Nebraska Press, 2011. <https://doi.org/10.2307/j.ctt1df4gsn>
- Murray, Robin L. – Heumann, Joseph K. : *Film and Everyday EcoDisasters*. Lincoln: University of Nebraska Press, 2014.
- Murray, Robin L. – Heumann, Joseph K. : *Film, Environment, Comedy: Eco-Comedies on the Big Screen*. New York – Oxford: Routledge, 2022. <https://doi.org/10.4324/9781003282136>

- Narine, Anil (ed.): *EcoTrauma Cinema*. New York – London: Routledge, 2015.
- O'Brien, Adam: *Transactions with the World: Eco-criticism and the Environmental Sensibility of New Hollywood*. New York: Berghahn, 2016. <https://doi.org/10.3167/9781785330001>
- O'Brien, Adam: *Film and the Natural Environment: Elements and Atmospheres*. New York: Wallflower – Columbia University Press, 2018.
- Pallant, Chris: *Animated Landscape: History, Form and Function*. New York: Bloomsbury, 2015. <https://doi.org/10.5040/9781501304804>
- Pick, Anat: *Creaturely Poetics: Animality and Vulnerability in Literature and Film*. New York: Columbia University Press, 2011.
- Pick, Anat – Narraway, Guinevere (eds.): *Screening Nature: Cinema beyond the Human*. New York: Berghahn, 2013. <https://doi.org/10.2307/j.ctt9qczx4>
- Pike, Deidre M.: *EnviroToons: Green Themes in Animated Cinema and Television*. London: McFarland, 2012.
- Rayson, Alex K. – Deborah, S. Susan – Sachindev, P. S. (eds.): *Culture and Media: Ecocritical Explorations*. Newcastle upon Tyne: Cambridge Scholars, 2014.
- Rust, Stephen – Monani, Salma – Cubitt, Sean (eds.): *Ecocinema Theory And Practice*. New York – London: Routledge, 2013. <https://doi.org/10.4324/9780203106051>
- Rust, Stephen – Monani, Salma – Cubitt, Sean (eds.): *Ecomedia: Key Issues*. New York – London: Routledge, 2015. <https://doi.org/10.4324/9781315769820>
- Rust, Stephen – Monani, Salma – Cubitt, Sean (eds.): *Ecocinema Theory and Practice 2*. Taylor & Francis, 2023. <https://doi.org/10.4324/9781003246602>
- Seger, Monica: *Landscapes in Between: Environmental Change in Modern Italian Literature and Film*. Toronto: University of Toronto Press, 2015. <https://doi.org/10.3138/9781442619647>
- Seymour, Nicole: *Strange Natures: Futurity, Empathy, and the Queer Ecological Imagination*. Urbana: University of Illinois Press, 2013. <https://doi.org/10.5406/illinois/9780252037627.001.0001>
- Seymour, Nicole: *Bad Environmentalism: Irony and Irreverence in the Ecological Age*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2018. <https://doi.org/10.5749/j.ctv65sz3q>
- Stanton, Rebecca Rose: *The Disneyfication of Animals*. Cham: Springer Nature – Palgrave Macmillan, 2021. <https://doi.org/10.1007/978-3-030-49316-5>
- Taylor, Bron (ed.) *Avatar and Nature Spirituality*. Waterloo: Wilfrid Laurier University Press, 2013. <https://doi.org/10.51644/9781554588800>
- Tidwell, Christy – Soles, Carter (eds.): *Fear and Nature: Ecohorror Studies in the Anthropocene*. University Park: Pennsylvania State University Press, 2021. <https://doi.org/10.1515/9780271090436>
- Turnacker Katalin: *Oikos színei – Ökológiai dokumentumfilmek*. Budapest: L'Harmattan, 2023.
- Vaughan, Hunter: *Hollywood's Dirtiest Secret: The Hidden Environmental Costs of the Movies*. New York: Columbia University Press, 2019. <https://doi.org/10.7312/vaug18240>
- Weik von Mossner, Alexa (ed.): *Moving Environments: Affect, Emotion, Ecology, and Film*. Waterloo: Wilfred Laurier University Press, 2014. <https://doi.org/10.51644/9781771120036>
- Wells, Paul: *The Animated Bestiary: Animals, Cartoons, and Culture*. New Brunswick – London: Rutgers University Press, 2009.
- Whitley, David: *The Idea of Nature in Disney Animation*. Farnham: Ashgate, 2012.
- Willoquet-Maricondi, Paula (ed.): *Framing the World: Explorations in Ecocriticism and Film*. Charlottesville: University of Virginia Press, 2010. <https://doi.org/10.2307/j.ctt6wrgnd>

Összeállította: Margitházi Beja

Szerzőink

HÓDOSY ANNAMÁRIA

A Szegedi Tudományegyetem Vizuális Kultúra és Irodalomelmélet Tanszékének oktatója. 1992-ben szerzett diplomát magyar-angol-összehasonlító irodalomtudomány szakon. Ökokritikai és ökofeminista filmelemzéssel foglalkozik. *Biomozzi* (Tiszatáj, 2018) című könyve ökológiai témájú játékfilmeket elemez, míg a *Klímaszörnyek* (Tiszatáj, 2023) című folytatás az ökohorrorral foglalkozik. Érdeklődése középpontjában sci-fi, disztópikus és poszt-apokaliptikus filmek állnak, azok társadalomtörténeti aspektusai érdeklik. Tanulmányokat leginkább a *Tiszatáj*, az *Apertúra* és *TNTEF* folyóiratban lehet tőle olvasni.

Elérhetőség: hodosy.annamaria@gmail.com

ORCID: 0000-0002-5220-182X

KISS BARNABÁS

2017-ben diplomázott Kolozsváron, a Sapientia EMTE Filmművészet, fotóművészet, média alapszakán, majd 2022-ben az ELTE BTK filmtudomány mesterszakán. Szakmai érdeklődése középpontjába főleg a lassú filmre és más, a filmes modernizmusra visszavezethető stílusok és irányzatok kerültek.

Elérhetőség: kiss.barnabas@yahoo.com

MÁTÉ BORI

Az Universität für angewandte Kunst Wien Médiaelméleti Tanszékének doktori kutatója. 2019-ben végzett az ELTE BTK filmtudomány mesterszakán. Jelenlegi kutatása középpontjában a kortárs kísérleti és dokumentumfilmekben megjelenő ökológiai trauma kérdésköre áll. Magyar és angol nyelvű tanulmányai olyan folyóiratokban jelentek meg, mint a *Metropolis*, a *Quarterly Review of Film and Video* vagy a *Millennium Film Journal*. Vendég-szerkesztője volt az *Illuminace* című cseh filmelméleti, film-történeti és esztétikai folyóirat „(Eco)Traumatic Landscapes

in Contemporary Audiovisual Culture” című különszámának (2023/2). Kísérleti filmesként munkáit többek között a Berlini Kritikusok Hetén, a Rotterdami Nemzetközi Filmfesztiválon és a Jihlava IDFF-en mutatták be.

Elérhetőség: barbatrukk1@gmail.com

ORCID: 0009-0007-4684-2210

VÉCSEY VIRÁG

Az ELTE BTK Film, Média- és Kultúraelméleti doktori program hallgatója, az ELTE BTK Média és Kommunikáció tanszékének oktatója és a médiadizájn specializáció vezetője. Kutatási területei: környezeti kommunikáció, animációtudomány, ökokritika. Fontosabb írásai az *Eastern European Screen Studies*, az *Environmental Communication* című lapokban, illetve a *Communicating Science, Climate Change and the Environment in Hybrid Media: Constructed Facts, Contested Truths* (Routledge, 2025) című szerkesztett kötetben jelenetek meg.

Elérhetőség: vecsey.virag@btk.elte.hu

ORCID: 0000-0002-4581-4521

A Metropolis hivatkozási rendje

Kérjük minden szerzőnket és fordítónkat e hivatkozási rend betartására.

1. BIBLIOGRÁFIAI ADATOK

A. Folyóirat esetén:

Szerző: Cím. Folyóiratcím évfolyam (év) Szám. Oldalszám.

Pl. Polan, Dana: Cinéma 1: L'Image-mouvement. *Film Quarterly* 18 (1984) no. 1. pp. 50–52.

Külföldi szerző esetén a vezetéknev áll elől: Deleuze, Gilles.

Összevont számok esetén a **no. 1.** helyett **nos. 1–2.** áll.

Ha az évfolyamból és a számból nem derül ki egyértelműen a megjelenés időpontja (hónap, évszak), akkor azt a zárójelen belül kell jelezni: Reader, Keith: The Scene of Action is Different. *Screen* 28 (Summer 1987) no. 3. pp. 98–102.

Ha a folyóirat nem jelöli meg az évfolyamot, hanem folytonosan számozza az egyes számokat, akkor az évfolyam értelemszerűen kimarad: Deleuze, Gilles: Fragment d'un texte inédit. *Cahiers du cinéma* (Déc. 1995) no. 497. p. 28.

Napilap esetén az évfolyam és a szám megjelölése nem szükséges, a kiadás dátuma a zárójelben szerepel: Daney, Serge: Nos amies les images. *Libération* (1983. 10. 03.) p. 31.

B. Könyv esetén:

Szerző: Cím. Város: Kiadó, évszám.

Pl. Buydens, M.: *Sahara, l'esthétique de Gilles Deleuze*. Paris: Vrin, 1990.

Külföldi szerző esetén a vezetéknev áll elől: Deleuze, Gilles.

Többkötetes mű esetén a köteteket római számokkal jelöljük, a kötet szó vagy annak bármilyen nyelvű rövidítése (Vol. Tom) nélkül. Nichols, Bill (ed.): *Movies and Methods. II.* Berkeley: University of California Press, 1985.

C. Tanulmánykötet esetén:

Szerző: Cím. In: Szerkesztő (ed.): Kötetcím. Város: Kiadó, évszám. Oldalszám.

Pl.: Bogue, Ronald: Wird, Image and Sound. In: Bogue (ed.): *Mimesis in Contemporary Theory*. Philadelphia: John Benjamins, 1991. pp. 77–97.

Külföldi szerző, fordító vagy szerkesztő esetén a vezetéknev áll elől: Deleuze, Gilles.

Ha egy kötetnek több szerkesztője van, akkor **(ed.)** helyett **(eds.)** áll. Pl. May, Todd: Difference and Unity in Gilles Deleuze. In: Boundas, Constantin – Olkowski, Dorothea (eds.): *Deleuze and the Theater of Philosophy*. New York–London: Routledge, 1994. pp. 33–50.

Amennyiben az adott cikk, kötet vagy fejezet DOI azonosítóval rendelkezik, a DOI számot kérjük feltüntetni a hivatkozásban!

2. SZÖVEGKÖZI HIVATKOZÁSOK

Az idézett szövegek idézőjel között, kurzíválva jelennek meg, a főszöveggel folytatólagosan (tehát nincs új sor és szűkebb margó). A címetek (filmcímek, könyvek) idézőjel nélkül kérjük kurzíválni. Az idézett szövegek helyét minden esetben lábjegyzetben (nem a főszövegben) kérjük megjelölni, feltüntetve az idézet oldalszámát, valamint a fordítót.

Pl. Godard, Jean-Luc: *Introduction à une (véritable) histoire du cinéma*. Paris: Albatros, 1980. Magyarul ld. Bevezetés egy (valódi) filmtörténetbe. (ford. Pacskovszky Zsolt) *Metropolis* 1(1997) no. 1. pp. 38–44. id. h. p. 38.

A szövegben korábban már hivatkozott könyvészeti adatoknál az újbóli hivatkozás esetében csak a szerző vezetéknevét, a főcímet, illetve az oldalszámot kell feltüntetni.

A rövidítések mindig kisbetűvel állnak: **cf.**, **ibid.**, **pp.** stb. Kivétel: **In:**. Az oldalszámokat és a korábban feltüntetett könyvekre a hivatkozást a bevett latin rövidítésekkel jelöljük: **ibid.**, több oldal esetén **pp. 45–46.**, egy oldal esetén **p. 4.**

Ha egy szöveg korábban megjelent magyarul, akkor azt a magyar szöveget kell idézni, kivéve ha a szerző nyomós okkal használja a saját fordítását. A magyar kiadás adatait ebben az esetben is kérjük a fordító nevével együtt feltüntetni.

A hiányos hivatkozásokat kénytelenek vagyunk kihagyni.

Vol. 29. no. 2.

Editorial board:

Yvette Bíró
Gábor Gelencsér
Tibor Hirsch
András Bálint Kovács

Editors:

Beja Margitházi
Györgyi Vajdovich
Balázs Varga
Teréz Vincze

Editor of present issue:

Beja Margitházi

Proofreader:

Vanda Cseh

Editorial assistant:

Helén Jordán

Contact information:

1082 Bp., Horváth Mihály tér 16.

Tel.: 06-20-483-2523

(Helén Jordán)

E-mail: metropolis@metropolis.org.hu

www.metropolis.org.hu

Editor-in-chief:

Györgyi Vajdovich

Ecocinema

- 6 Introduction to Ecocinema issue
- 8 *Bori Máté: Eco-Trauma and Contemporary Experimental Cinema: From Ecocinema to the Cinematic Footprint*
- 26 *Barnabás Kiss: Ecology through Form. On the worldview of James Benning's experimental documentaries*
- 42 *Annamária Hódosy: Alternatives to anthropo-scenic depiction of nature in the visual world of *Wuthering Heights* (2011), *Honeyland* (2019), and *Annihilation* (2018)*
- 58 *Virág Vécsey: The Hollywood scheme. (Un)familiar nature*
- 71 Ecocinema – Selected bibliography
- 76 Authors

Metropolis is published by
Kosztolányi Dezső Cultural Foundation
Managing director: Balázs Varga

Design by Regina Szász and András Szabó Hevér
Cover design: Atelier DTP and Design Ltd.
printed by Impressio-Correctura Ltd.

ISSN 1416-8154